

QPL

«QUADERNI PER LEGGERE»

collana diretta da

Natascia Tonelli e Simone Giusti

TESTI

12

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Università degli Studi di Siena), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI (Università degli Studi di Firenze), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Maksim Il'ič Šapir

Universum versus

*Saggi di teoria del verso
e di teoria della letteratura*

a cura di

Cinzia Cadamagnani

Guido Carpi

Giuseppina Larocca



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata). Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Chi fotocopia un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

ISBN 978-88-6760-065-6

2013 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435

25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994

www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

So che molti aspetti sono ancora irrisolti <...>. Il meglio è nemico del buono. Ma al buono bisogna pur dare inizio..... Non nascondo che nel sacello dell'anima vagheggio la sorte di Mendel: fra 10–20 anni mi dissepelliranno, mi scopriranno, etc..... Già la stessa ingenuità di tale miraggio ha su di me un effetto corroborante, disperde per un attimo il fetore putrescente del mio cadavere, che mi assale le narici <...>. Dal fatto che io, morendo da vivo, scrivo un testamento scientifico, si può trarre la conclusione che io sia un fanatico della scienza. Lo sono stato, ma è acqua passata da tempo. Da tempo ormai non mi genufletto dinanzi alla scienza: essa è la mia legittima moglie, per quanto per tutta la vita abbiamo cercato di separarci. E quest'anno (1935) noi celebriamo contemporaneamente le nozze d'argento e il brindisi funebre.... del marito. In tanti anni di vita in comune ho conosciuto e le sue grazie e le sue debolezze; l'amo, ma conosco il suo valore¹.

¹ Introduzione alla *Metodologia di una scienza esatta della letteratura*, poi scartata, scritta da → Jarcho durante la detenzione nel campo di lavoro (2006: 4,5). Ricordo la profonda commozione con cui Maksim Il'ič leggeva agli amici e ai sodali queste righe ancora allo stato di bozze. Un testamento spirituale che, dunque, può accomunare i due studiosi. (G.C.)



Didascalia?

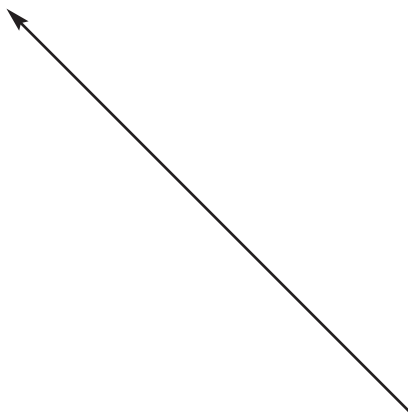
Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e il consiglio di colleghi ed amici: Marina Akimova, Anastasija Belousova, Alina Bodrova, Sergej Bolotov, Roberta Cella, Roberta De Giorgi, Andrej Dobricyn, Stefano Garzonio, Maria Candida Ghidini, Kirill Golovastikov, Marija Kotova, Ekaterina Ljamina, Nikolaj Percov, Igor' Pil'sčikov, Vera Polilova, Tat'jana Skulačëva, Natascia Tonelli, Margarita Živova e tanti altri.

La nostra gratitudine va anche ai familiari di Maksim Il'ič: Irina Kačinskaja, Tat'jana Levina, Gavriil e Il'ja Šapir.

Questo nostro lavoro è dedicato a Miša Šapir.

SOMMARIO

**HO BISOGNO DEL SOMMARIO DEL VOLUME
IN WORD
NON L'HO MAI RICEVUTO**



INTRODUZIONE

0. Nel 1993, nella sua introduzione all'edizione italiana della *Storia del verso europeo* firmata da Michail Leonovič →Gasparov (1935–2005), patriarca degli studi metricologici (e non solo), Stefano Garzonio presentava una rassegna ragionata dei principali indirizzi metodologici che avevano segnato le ricerche russe sul verso a partire dagli anni '10 fino alle più recenti indagini proposte dallo stesso Gasparov (Garzonio 1993: 11-35). Garzonio individuava nel 1910, anno in cui uscì *Simvolizm* (*Simbolismo*) – la raccolta di saggi dello scrittore simbolista Andrej →Belyj – l'anno di nascita della scienza metricologica moderna da cui poi si dipartirono altre grandi correnti metodologiche sviluppatesi negli anni Venti (*ivi*: 14). A Belyj, che maturò prima una concezione del ritmo inteso come fenomeno spaziale e statico e poi come manifestazione temporale legata ai concetti di melodia e intonazione, va senza dubbio riconosciuto il merito di aver introdotto un approccio statistico-quantitativo allo studio del ritmo, poi ripreso più tardi dalle fruttuose indagini di Boris →Tomaševskij. Fu infatti l'esperienza del cosiddetto «metodo formale» ad affinare nuove tecniche scientifiche (in campo metricologico soprattutto matematico-statistiche) e a creare un armamentario terminologico in grado di dare al fatto poetico un contesto ermeneutico nuovo, modellato su criteri di maggiore “scientificità”.

Insieme alle ricerche di Tomaševskij, che a partire dal 1916 pubblicò numerosi interventi poi riediti nel 1929 nella raccolta *Sul verso* [*O stiche*, Tomaševskij 1929]¹, vale la pena ricordare tre saggi poco cita-

¹ Di Tomaševskij ricordiamo anche il manuale *La versificazione russa. La metrica* (*Russkoe stichosloženie: Metrika*, 1923) e i successivi lavori pubblicati negli anni '50 (si veda più nel dettaglio la bibliografia).

ti dalla critica che però hanno un notevole valore nel panorama delle scienze sul verso; si tratta di tre interventi pubblicati nel 1916 e nel 1917 nelle *Raccolte di teoria del linguaggio poetico* (*Sborniki po teoriji poëtičeskogo jazyka*) dell'→OPOJAZ, appartenenti l'uno a Viktor Šklovskij, *Sulla poesia e la lingua transmentale* (*O poëzii i zaumnom jazyke*), l'altro a Lev Jakubinskij, *Sui suoni del linguaggio poetico* (*O zvukach poëtičeskogo jazyka*), e l'altro ancora a Osip Brik *Le ripetizioni foniche* (*Analisi della struttura fonica del verso – Zvukovyje povtory. Analiz zvukovoj struktury sticha*)². In tutti e tre i saggi gli autori riflettono sulla componente fonica del verso; in particolar modo, attraverso la disamina di una selezione di poesie di Puškin e Lermontov, Brik riesce a definire la categoria di «ripetizione» come fenomeno fonico – relativo principalmente alle consonanti – e caratterizzato dalle figure dell'anadiplosi (*kol'co*), dell'epanastrofe (*styk*), dell'anafora (*skrep*) e infine dell'epifora (*koncovka*) (Brik 1917). Altra interrelazione che interessa il tardo Brik è il rapporto che unisce il ritmo alla sintassi, a cui, per la prima volta nella storia della scienza metricologica, vengono dedicati alcuni materiali pubblicati sulla rivista «Novyj Lef» (Brik 1927, *1968).

A questa messe di indagini mosse dal grande entusiasmo critico di quegli anni, si affiancarono i contributi di Boris →Ėjchenbaum (1922) e di Jurij →Tynjanov (1924, *1968), nonché le ricerche in due ulteriori direzioni: un orientamento deduttivo, di cui fu rappresentante Viktor →Žirmunskij (1921; 1923; 1925; 1929), e uno struttural-funzionalista, fra cui si contano gli studi di Roman →Jakobson e Nikolaj Trubeckoj (Trubeckoj 1937). Ricordiamo poi le ricerche del circolo *Ars poetica* di Boris →Jarcho formatosi all'interno della GACHN a cui prese parte, fra gli altri, Aleksandr Peškovskij (1924; 1927; 1928), e le indagini di un filone scientifico legato al nome di Leonid Timofeev, allievo di Boris Jarcho, intorno al quale si raccolse il gruppo di Sergej →Bobrov, Aleksandr Kvjatkovskij, Michail Štokmar e Vladimir Nikonov; la loro idea di verso risentiva molto di tinte romantiche e insisteva sull'«intonazione espressiva» del linguaggio poetico (Garzonio 1993: 16).

² In Italia il primo a evidenziare l'innovazione di tali affermazioni è Marcello Pagnini (1967: 25, 26).

A questa vivace fase di proliferazione degli studi metricologici che si prolungò fino alla seconda metà degli anni Venti, si alternò un lungo periodo di stasi durato fino agli anni Sessanta e dominato dall'imperante dogmatismo marxista³, anche se il decennio precedente conobbe le decisive scoperte di Kirill Taranovskij sulle misure binarie russe, più tardi riprese da numerosi studiosi [Taranovski 1953 (Taranovskij 2010)].

Gli anni Sessanta assistettero a una ripresa delle indagini sulla verificazione, che riscoprì e rilesse l'esperienza dell'ampio e variegato «formalismo» russo attraverso il principio dello “smontaggio e rimontaggio dei testi”: erano questi gli anni della scuola semiotica sovietica, della cibernetica, dell'applicazione dei metodi esatti alle scienze filologiche e dello strutturalismo, un movimento che anche in Italia trovò molti estimatori⁴. In questo decennio possiamo registrare tre linee di ricerca: 1) una corrente induttivo-statistica di cui sono portavoce Kirill Taranovskij, il matematico Andrej →Kolmogorov e successivamente Michail Gasparov; 2) un filone deduttivo-assiomatico, a cui si annoverano le ricerche di Boris →Buchštab, Boris Egorov e del figlio di Jurij →Lotman, Michail; e 3) un ultimo metodo di indagine che fonda le proprie conclusioni sulla base di singoli esempi di analisi filologica,

³ Sul tema si guardi il capitolo sesto dell'ormai classico Victor Erlich (1966: 105-125) e anche Tichanov 2001.

⁴ Sulla rinascita delle idee dell'OPOJAZ negli anni Sessanta rimandiamo al saggio di Strada *Formalismo e neoformalismo* che ben delinea le nuove tendenze dello studio del linguaggio poetico (Strada 1964). Non è questa la sede per discutere l'eredità formalista dello strutturalismo su cui hanno offerto spunti di riflessione interessanti – in parte condivisibili – Pagnini (1967: 170), Bottioli (2006: 35-196) e Segre (2008: XII, XIII). Ci limitiamo a sottolineare due punti da cui è importante partire per comprendere il fenomeno di cui stiamo parlando: 1) all'interno dell'amorfa definizione di «formalismo» convivevano numerose anime spesso discordi fra loro e 2) le analisi di «formalisti» come, solo per citarne alcuni, Tynjanov (1973) e Šklovskij (1928), non prescindevano mai da una prospettiva storico-filologica dei fenomeni letterari descritti. È da questa angolatura che si è poi proceduto a una ricerca teorica e alle successive definizioni (si pensi in questo all'idea di «struttura» di Tynjanov e alla teoria del romanzo di Šklovskij). Posta questa non trascurabile considerazione, è possibile che l'insistenza sulla filiazione formalista dello strutturalismo dipenda molto spesso dalla ricezione delle stesse idee «formaliste» in Occidente, conosciute in Italia con ritardo e attraverso il filtro culturale dello strutturalismo e della semiologia francese, nonché attraverso la penetrazione della semiotica russa (Di Salvo 1973: XV; 2006; Sini 2007: 49).

legato ai nomi di Aleksandr Žovtis e Vladislav Cholševnikov, il primo attento alla definizione tipologica del verso libero e il secondo interessato a un'unione di tutti e tre gli orientamenti delineati (cf. Garzonio 1993: 15-20).

Se ci soffermiamo sulla prima linea d'indagine che risulta attiva e fiorente fino ai giorni nostri, occorre senza dubbio far riferimento al considerevole contributo di Kolmogorov, il cui saggio del 1962 sui poemi di Majakovskij, uscito in traduzione italiana nel 1969 (Kolmogorov, Kondratov 1969), si avvale del supporto statistico per esaminare precise forme metriche come, nel caso del testo citato, il tetrametro →*dol'nik* regolarizzato e i trocaici liberi. Con Kolmogorov si dà impulso a quello che è stato definito il *Russian method*, anche se questa metodologia non passò certo inosservata e le “debolezze” della sua applicazione furono messe in evidenza dal celebre saggio di Jurij Lotman *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica*, comparso in Italia nel 1967 (Lotman 1967). In esso il capostipite della scuola di Tartu, pur dimostrando apprezzamento verso le indagini del matematico, individuava i limiti delle sue ricerche, *in primis* la scarsa attenzione al modello di percettore che esse costruivano. Occorreva spostare l'attenzione, chiosava Lotman, sul come la comunicazione linguistica specificatamente poetica viene creata e su come essa dà origine a quella “saturazione semantica” che la distingue dagli altri tipi di comunicazione. Per questo, secondo Lotman, era necessario procedere a studi di tipo strutturale (1967: 114, 118, 119, 121). Sono del resto questi gli anni in cui il dibattito intorno alle metodologie scientifiche si fece sempre più acceso anche in ambito europeo: in Francia lo strutturalismo offre un modello di scienza che guarda sempre più alla linguistica, in Inghilterra e negli Stati Uniti si accoglie la lezione strutturalistica francese e la si rielabora, in Italia prendono campo gli studi semiotici, si iniziano a tradurre, come abbiamo visto, gli interventi di Jurij Lotman, ma anche di Boris Uspenskij, Vjačeslav Vs. Ivanov, Isaak Revzin, Vladimir Toporov e Aleksandr Žolkovskij⁵ e si partecipa alla defini-

⁵ Si vedano le raccolte curate da Remo Faccani e Umberto Eco (1969; 1974), e l'edizione italiana a cura di Clara Strada Janovič degli scritti scelti riuniti nel volume

zione di una teoria letteraria grazie all'attività di riviste come "Strumenti critici"⁶.

Nei due decenni successivi l'interesse per le vicende del verso russo su base statistica si estende alle indagini sul verso delle altre letterature dell'ex Unione Sovietica – le letterature caucasiche e dell'Asia centrale – ma anche alla slavistica europea in generale, come gli studi cechi e slovacchi (Levý, Červenka, Hrabák), polacchi (Czerny, Pszczołowska, Kopczyńska) e bulgari (Janakiev), nonché quelle della slavistica d'oltreoceano (Lilly, Scherr, Bailey)⁷ (Garzonio 1993: 22, 23). In Italia un grande contributo alla conoscenza del verso russo e della sua storia è stato apportato dalle ricerche di Stefano Garzonio (1977; 1977-1979; 1980; 1980–81; 1985; 1982–1984; 1989, 1997) che ha affrontato non solo le dinamiche del verso russo, offrendo, fra gli altri, spunti di riflessione sulle tendenze del suo studio, ma anche le sue intersezioni con il patrimonio musicale straniero, specie italiano. Segnaliamo anche il saggio di Michail Lotman scritto in lingua russa che offre anche un considerevole sunto in lingua inglese (Lotman 1995: 339-349).

Dagli anni Novanta a oggi gli studi sulla versificazione hanno conosciuto una nuova riscoperta sia a livello didattico – ne è esempio il manuale di Gasparov del 2004 che offre una rassegna di versi di 95 poeti russi di inizio XX secolo (Gasparov 2001) – che sul piano delle indagini accademiche, in cui si sono registrate due tendenze principali: la prima, sempre riferibile a Gasparov, che guarda il verso in pro-

Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS (Lotman, Uspenskij 1973).

⁶ Sulla disamina delle tendenze strutturaliste e semiologiche fra gli anni Sessanta e Settanta rimandiamo ai saggi introduttivi di Faccani ed Eco (Faccani 1969; Eco 1969; Faccani, Eco 1974²: 7-12), all'*Introduzione* di Lotman e Uspenskij in *Ricerche semiotiche* (Lotman, Uspenskij 1973a) e al capitolo quarto, "Fra strutturalismo e semiologia", del già citato volume di Segre (2008: 61-92).

⁷ Interessante è l'articolo di Bailey *The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article* in cui, prendendo spunto da un saggio critico di Gončarov nei confronti dei metodi statistici, l'autore dimostra la validità del *Russian method* presentando un'ottima sintesi degli ultimi studi di tendenza statistica, in particolar modo le indagini di Gasparov (Bailey 1979).

spettiva storico-tipologica, concependolo in stretta connessione con gli orientamenti culturali, le mode e gli influssi allogeni e quindi con l'evoluzione storico-letteraria; la seconda, quella di Maksim Šapir, che fonde l'insegnamento del Circolo linguistico di Mosca alla pratica teorica di Maksim →Kenigsberg, cercando di definire una vera e propria teoria del verso (vedi *infra*).

In queste due decadi un altro drappello di studiosi ha esteso l'attenzione alla versificazione in seno alle conferenze di *Slavjanskij stich*, dedicate appunto al verso slavo, in cui, da una parte, continua l'applicazione di tecniche matematiche e computazionali allo studio della struttura ritmico-sintattica e della semantica (Ljapin 1996; Ljapin 2001; Krasnoperova 2009) e, dall'altra, se ne approfondisce la dimensione più squisitamente storico-tipologica (Matjaš 2001). Accanto a questa serie di incontri, ricordiamo inoltre le *Gasparovskie čtenija* (Letture gasparoviane), un appuntamento annuale dell'Università degli studi umanistici di Mosca (RGGU) inaugurate dopo la scomparsa di Gasparov, che ha evidenziato, specie nella sezione dedicata alla metricologia, l'emergere di una nuova e appassionata generazione di ricercatori, attenta non solo alle dinamiche del verso nazionale (Golovastikov 2010; Golovastikov 2011; Belousova 2011), ma anche a quelle di ambiente comparativista (Belousova 2009; Belousova-Polilova 2008a; 2008b; 2010), spesso debitrice dell'insegnamento di Šapir. (G.L.)

1. Nel febbraio 2001 Michail Gasparov scriveva a una collega: «C'è adesso uno studioso medio-giovane, di scrupolosità e talento eccezionali <...>, che ha elaborato una nuova teoria del verso, ma io non la capisco, lui si offende, ma io non me ne do pena: sono ormai una natura al tramonto, ne ho il diritto» (Gasparov 2008: 389)⁸. Era da poco uscito *Universum versus*, summa degli studi che Maksim Il'ič Šapir (1962–2006) stava conducendo da più di un decennio sia sul versante della teoria e del metodo che su quello delle loro concrete applicazioni analitiche: se sul secondo versante Šapir avrebbe poi offerto prove

⁸ Sui rapporti fra Šapir e il suo maestro, vedi *Gasparov*, in *Personalia*.

altrettanto dirompenti nei pochi anni che gli restavano da vivere, gli interventi teorico-metodologici contenuti nel volume non prevedevano mutamenti o integrazioni sostanziali, presentandosi come sintesi definitiva di ricerche e dibattiti che contavano quasi cent'anni di storia. I classici della filologia russa novecentesca – Jakobson, Tynjanov, Tomaševskij, Vinokur, Jarcho, Gasparov – sono i personaggi costanti degli scritti teorici šapiriani⁹: con essi l'autore dialoga, polemizza, a volte addirittura scherza, si pone come erede del meglio di ognuno, ed erige la propria teoria a coronamento delle aspirazioni di tutti.

Incondizionatamente devoto – come i suoi maestri – alla filologia «nel senso più alto, più umanistico della parola <...> come elemento primordiale e allo stesso tempo enciclopedia della cultura» (Šapir 1990: 4), nel presentare *Universum versus* Maksim Il'ič si dichiara addirittura fautore di «un'ampia concezione filologica del mondo», che «deriva innanzitutto dal considerare non amalgamabili e non scindibili il materiale la forma e il contenuto; l'universale, il singolare e il particolare; il fatto, la legge e il principio; storia, teoria e metodologia» (2000: 3): filologia, dunque, come dialettica capace di indagare e definire l'interazione organica fra cultura, natura e storia, senza che alcuna trascendenza debba intervenire.

A riflettere questa visione delle cose è chiamato il titolo latino del libro: esso è giocato sull'ambivalenza lessicale e programmatica delle parole – derivanti dalla stessa radice – che lo compongono. Grazie a essa, *Universum versus* si può a buon diritto tradurre come *Il mondo del verso* o *In direzione dell'universo*: nel linguaggio poetico, come in ogni altra realtà, si rispecchiano i principi generali che organizzano il mondo (ivi).

Il verso, dunque, come “porta girevole” fra quella parte della cultura che si esprime in segni verbali e quella parte della realtà che in tali segni ambisce a rispecchiarsi. Nessuna “mistica del verso”, ma constatazione di una serie di funzioni strutturali del verso – e solo del

⁹ Di Vinokur (1990) e Jarcho (2006), Šapir ha curato anche fondamentali raccolte delle opere.

verso – nel processo di codificazione della realtà in segni verbali e di organizzazione di questi in un testo capace di funzionare nell’ambito di una determinata cultura. Di qui il principale compito teorico, come si vede, per niente “metafisico”: «dimostrare quanto il verso sia saturo di contenuto e strettamente legato agli altri fenomeni della forma artistica» (ivi: 3).

A tale “dimostrazione”, Šapir perviene unificando e conducendo a una sintesi superiore le due principali linee di indagine sul verso sviluppatesi nell’ambito della cultura russa novecentesca. Una (a) definisce i confini esterni del fenomeno esaminato: cos’è “verso” e cosa non lo è, o meglio – a quale complesso di fenomeni il verso si contrappone; l’altra (b) ne definisce la struttura interna: in che rapporto si pongono i tratti che definiscono il verso come tale.

Curiosamente, lo svolgimento cronologico delle due linee di ricerca è sfasato rispetto al loro rapporto logico. La linea (b) inizia già nel 1910, in ambito simbolista, ad opera del poeta e filosofo della cultura Andrej Belyj: molto interessato – in omaggio a un dionisiaco “spirito della musica” come unico generatore di percezione estetica – a documentare la preminenza del ritmo sul metro, a ridurre quest’ultimo a modello statistico di infiniti e reali atti ritmici, Belyj considera l’intero campo dell’espressività verbale colonizzabile da parte del ritmo, e non si pone il problema di cosa distingua il verso dal non-verso.

Ben diversamente staranno le cose, di lì a poco, per i linguisti e teorici letterari fiancheggiatori del futurismo russo: convinti – almeno inizialmente – che la percezione estetica sia generata da un complesso facilmente inventariabile di “procedimenti” che deformano il materiale linguistico, annullando l’automatismo con cui lo si percepisce abitualmente, Roman Jakobson e altri troveranno del tutto naturale considerare il verso una forma organizzata di violenza sulla lingua. Il che pone il problema da cui si dipana la linea (a): il verso è contrapposto al linguaggio, oppure ne è un elemento? E se ne è un elemento, a quali altri elementi del linguaggio si contrappone?

2. Scremati dagli elementi soggettivi e dalle speculazioni misticheggianti, gli articoli di metrica raccolti da Belyj nel volume *Simbolismo* contenevano un’intuizione fondamentale: il metro [in que-

sto caso la tetrapodia giambica russa $u-|u-|u-|u-|(∩)$. Vedi \rightarrow *Sillabismo*, *Sillabotonismo* e \rightarrow *Šengeli* in *Personalia*] non è uno schema bell'e pronto, immutabile e al massimo passibile di sporadiche "irregolarità", ma è l'insieme di varianti ritmiche definite dalla presenza di uno o più pirrichi (UU) in luogo del piede previsto¹⁰. Il susseguirsi di tali varianti lungo il componimento dà luogo a un particolare e irripetibile disegno ritmico (che Belyj si affretta, un po' surrettiziamente, a caricare di implicazioni semantiche), e la differente frequenza delle diverse varianti da epoca a epoca, da autore ad autore, permette l'elaborazione di modelli statistici di evoluzione diacronica del verso.

Su questa base sono stati possibili, in epoche diverse, gli studi di Taranovskij e Gasparov sull'evoluzione ritmica dei versi russi: la scoperta delle due leggi che presiedono a tale evoluzione (vedi *Taranovskij* in *Personalia*) e la definizione nel dettaglio delle sue fasi (v. *infra*, pp. 59, 111-116 nota xxxiv, xxxv). Eppure, il dilemma originario – i ritmi sono varianti di un metro primario, oppure il metro è un modello astratto che definisce una classe di ritmi originari – è rimasto aperto, con implicazioni di un certo rilievo, dato che nel frattempo stavano prendendo piede le ricerche sulla "semantizzazione" di determinati metri e/o ritmi.

In *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* (1990), Šapir rompe il dilemma differenziando il concetto di "ritmo" in due accezioni: «la generale tendenza a regolare la costruzione fonica del discorso poetico» (1), oppure «la reale costruzione fonica» (= «forma ritmica») «di una concre-

¹⁰ Nota di I. A. Pil'ščikov: «Ci possono essere non solo i pirrichi, ma anche gli spondei! (– –). Infatti anche nel giambo classico è possibile lo slittamento accentuativo o "transaccentazione" del piede giambico, perfino nella prima sillaba. Già Nedobrovo nel 1912 scrive che nella riga versale giambica di Tjutčev *Mysl' izrečennaja est' lóž'* ("Il pensiero espresso è menzogna") ci sono tutti e 4 i tipi di piede: $-u|u-|uu| -|$, ossia trocheo-giambo-pirrichio-spondeo. Solo dal punto di vista della ritmica degli *ictus* i pirrichi sono importanti e gli spondei no (a proposito, Brjusov chiamava la variante ritmica del piede "ipostasi"); ma la ritmica degli *ictus*, per quanto d'importanza fondamentale, non è ancora tutta la ritmica del verso: c'è anche la ritmica degli accenti ridondanti (eccoti gli spondei), e la ritmica dei \rightarrow dieremi, che si svolge su un altro piano, complementare alla ritmica degli *ictus* e alla ritmica degli accenti ridondanti».

ta riga versale» (2). Il metro e il ritmo (2) sono indeducibili l'uno dall'altro perché sono paritetici, ossia sono derivati – con funzioni diverse – dall'unica fonte del Ritmo (1): il metro lo realizza come legge generale, il ritmo (2) – come singolo fatto. Così impostata, la dialettica universale–generale–particolare permette di descrivere adeguatamente tanto i tre livelli quanto la natura dei loro mutui rapporti: il ritmo – sia (1) che (2) – ha una serie di caratteristiche che lo contrappongono al metro (è asemiotico, irripetibile, imprevedibile, etc.); al contempo, il ritmo (2) non ha il carattere necessario del Ritmo (1), e la sua origine comune col metro fa sì che l'uno e l'altro abbiano spesso veicoli comuni e che il passaggio dal metro al ritmo (2) e viceversa abbia un carattere di continuità che rende impossibile tracciare confini netti fra i due fenomeni; vi sono dunque gradazioni infinite di ritmizzazione del metro e di metrizzazione del ritmo: è la variatività imprevedibile del ritmo che “disautomatizza” il metro, rendendolo percepibile, e qualsiasi variante ritmica che acquisti una frequenza elevata inizia ad “automatizzarsi”, ad assumere lo *status* di metro [vedi ad esempio, in epoca puškiniana, la canonizzazione della tetrapodia giambica nella forma a due pirrici $UU|U-|UU|U-|(∩)$, che così si “metricizza” come “dipodia peonica” stabile (vedi \rightarrow *Peone*) e marginalizza le altre forme]. Ciò, è ovvio, non riguarda solo la forma: «vasi comunicanti per l'espressione e la trasmissione del senso» (p. 64), la semiotica del metro e la semantica del ritmo interagiscono e si contaminano nei modi più diversi, originando una gamma pressoché infinita di associazioni secondarie che rendono il testo poetico assai più “denso” di quello prosastico, e assai più stretto il legame tra forma e contenuto¹¹.

¹¹ Durante la Conferenza internazionale “Lingua. Verso. Testo” [*Jazyk. Stich. Tekst*] dedicata al cinquantesimo compleanno di Šapir (non alla sua memoria!) e svoltasi a Mosca l'8-10/XI/2012 presso l'Istituto di Linguistica dell'Accademia Russa delle Scienze (*infra*: *Šapirovska*), in merito alla classificazione dei metri russi si sono per la prima volta confrontate due strategie tassonomiche tanto divergenti quanto entrambe fondate sulla dialettica šapiriana fra metro e ritmo. Sulla discussione – che condiziona l'ulteriore sviluppo della scienza metrica russa, anche perché direttamente collegata all'elaborazione degli algoritmi per l'analisi computazionale del verso – vedi Nota, pp. 84-89: *Matrěška o tavola di Mendel'ëv? Il dibattito sulla tassonomia dei metri russi* (*Šapirovska*, 9.11.2012).

Sui concetti di “metro” e “ritmo” nella tradizione metricologica russa, vedi anche: Pilshchikov 2012 (in inglese).

Metro e ritmo sono così i due canali – uno passivo, basato sull’aspettativa rispetto al “dopo”, l’altro attivo, basato sull’alterità rispetto al “prima” – che conferiscono al testo una “capacità di risoluzione” superiore: attraverso i due canali si manifesta il Ritmosenso, inafferrabile in sé, ma proprio per questo capace di attuare una comunicazione non semiotica. Ma è vano tentare una definizione dello *specificum versale* – la sostanza del Ritmosenso – “dal di dentro”, ossia muovendo dall’analisi dei suoi epifenomeni (metro e ritmo): in tal modo si ottiene solo una cerchia di definizioni apofatiche (*invisibile, inudibile, infinito, inconscio, etc.*) da cui non si può uscire, pena la rinuncia alla scientificità del metodo. «Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere», conclude Šapir con Wittgenstein: lo *specificum versale* si potrà definire solo guardando all’esterno del verso, al suo contesto. A ciò è dedicato il successivo intervento – «*Versus*» vs «*prosa*»: *spazio-tempo del testo poetico* (1995).

3. Il verso nuota nel *mare magnum* del linguaggio, che ne costituisce allo stesso tempo il materiale, la forma e il contenuto: «per quanto il linguaggio possa essere trasformato e trasfigurato, altro che linguaggio non è possibile ricavarne» (p. 133). Qui, come già accennato, l’aporia originaria riguardava la natura del rapporto fra verso e linguaggio: da una loro totale identificazione (il sistema versificatorio come prodotto naturale di una determinata lingua, del suo sistema fonologico, etc.) a un’opposizione altrettanto netta [verso come “violenza” sul linguaggio, «concezione del verso come risultante fra i dati linguistici di partenza e le tendenze trasformatrici (“deformanti”) dell’arte» (Gasparov su Jakobson, vedi p. 184, nota ii)].

Constatato il carattere nominalistico della contesa (non è affatto chiaro cosa si intende per “lingua”), Šapir ammette che nel verso gli elementi del linguaggio sono sottoposti a violenza (vedi ad esempio la tmesi di un lessema fra una riga e l’altra, che gli conferisce due *ictus* invece di uno, p. 138), ma nota come sia le strutture deformanti quanto quelle deformate non cessino di appartenere al linguaggio stesso: le strutture sono deformate perché inserite in una modalità particolare di linguaggio. Si tratta di passare dal problema “verso e linguaggio” al problema “verso come linguaggio”, e dunque al rapporto fra verso e

prosa. Dato che tutti gli elementi del materiale (metro, rima, etc.) e del contenuto possono essere presenti – o assenti – in entrambi i campi, il confine fra verso e prosa va cercato nel campo della forma: ricordiamo come siano specifici del verso «solo gli aspetti della semantica direttamente correlati a quella “capacità di risoluzione” della forma che permette di esprimere in versi ciò che – e soprattutto in un modo che – non è esprimibile coi mezzi della prosa» (p. 141).

L'analisi dello *specificum* versale come modalità particolare del linguaggio, come forma di esso, è ispirata a Šapir dall'ala “fenomenologica” del Circolo linguistico di Mosca (primi anni Venti), in particolare da Kenigsberg che, applicando al verso le categorie estetiche del proprio maestro, lo husserliano →Špet, lo definisce «forma speciale, autonoma» della lingua, indipendente dalle forme grammaticali di questa, «forma estetica» della lingua, che «conferisce una figurazione compositiva» al contenuto logico. Ne consegue che la «forma interna» del verso – ossia la peculiare logica della sua organizzazione – va analizzata per contrasto con la struttura sintattica del verso: lo *specificum* versale sta nel rapporto di opposizione\coincidenza fra la scansione versale e la scansione sintattica.

Condizione necessaria perché si crei tale rapporto di opposizione\coincidenza, è la scomposizione del verso in righe grafiche: questo presupposto – già riconosciuto da Kenigsberg e Tynjanov verso l'inizio degli anni Venti – è sviluppato da Tomaševskij e poi da Gasparov nella definizione del verso come testo scomponibile in «segmenti correlabili e commensurabili». Šapir verifica però l'assenza di commensurabilità fra i segmenti versali in una serie di casi e dunque rigetta la definizione di Gasparov, per poi osservare come nel verso le righe siano sottoposte «non tanto a paragone» (ossia non siano “commensurate”), «quanto a equiparazione»¹²: vale a dire – quale che sia il grado di eterogeneità fra esse secondo i parametri della grammatica, della sintassi, della prosodia e di altri livelli linguistici – le porzioni di testo incluse in ogni riga sono percepite come uguali secondo «una nuova, supplementare dimensione» introdotta proprio dal verso.

¹² Spaziatura espansa mia. – G. C.

Ogni testo, considerato in termini “spaziali”, è dotato di tre dimensioni: discorsiva (data dall’estensione effettiva del testo) linguistica (data dalla gerarchia dei livelli morfologico-sintattici) semiotica (derivante dal posto occupato da ogni segno sull’asse oggetto – concetto); la nuova dimensione, propriamente versale, si aggiunge alle altre tre senza annullarle, ma deformandole in ogni riga secondo la propria prospettiva, ed equiparando le righe le une alle altre. Sorta di «pseudo-tempo» poetico che annulla e sostituisce il tempo “reale”, esso è scandito dalle proprie unità ritmiche, che lo rendono percepibile come “durata” aperta verso il passato ed il futuro.

Il verso, precisa Šapir, non è un ulteriore livello linguistico, ma un’unità compositiva che può resecare qualsiasi fenomeno linguistico, fino al lessema: l’*enjambement* è l’indicatore esclusivo del discorso in versi, ma anche in sua assenza il contrasto fra grammatica e verso si realizza quasi sempre¹³. Ciò che differenzia il verso dalla prosa, dunque, sono le «segmentazioni paradigmatiche che attraversano tutto il testo, cioè pervasive e coercitive»: segmentazioni che nella nostra cultura si esprimono in righe versali, mentre in altre possono venir marcate diversamente, ma in assenza delle quali il testo si dà come prosa. Con Tynjanov e Kenigsberg (e a differenza di Tomaševskij e Jarcho), Šapir non ammette alcuna forma di continuità fra verso e prosa: nel caso che l’unica marcatura delle segmentazioni versali sia la scomposizione in righe (verso libero), se si eliminano queste ultime lo stesso testo diventa prosa.

Dal carattere paradigmatico (selezione fra varianti di un’invariante) che secondo la definizione šapiriana ha la segmentazione versale, scaturisce anche il meccanismo che regola i rapporti fra i vari livelli del discorso in versi (piede, riga, strofoide e/o strofa, componimento,

¹³ Io direi che tale contrasto si verifica sempre, almeno sulla base degli esempi portati da Šapir. Nell’unico componimento dove scansione linguistica e scansione versale parrebbero coincidere («*Vsë moë*», — *skazálo zláto...* — «*Tutto è mio*», disse *l’oro...*, Puškin. Vedi p. 167), la diversa collocazione dei due sostantivi (e delle forme del verbo precedente) rispetto al piede trocaico, crea una difformità ritmica sottolineata proprio dalla corrispondenza ritmo-sintattica del testo restante: i due sostantivi contrapposti ne acquistano così un rilievo semantico che in prosa non avrebbero avuto.

ciclo, etc.): i rapporti sintagmatici a un dato livello della scansione versale diventano paradigmatici al livello superiore; ad esempio, nel sillabotonomismo russo l'ultimo piede dev'essere per forza tonico, a differenza di quelli precedenti, il che configura un rapporto sintagmatico (combinazione fra le parti di un tutto) fra elementi all'interno della singola riga versale; ma gli stessi elementi (i piedi) sul piano dell'intero componimento si presentano come varianti di un paradigma metrico unico: ad esempio la tetrapodia giambica, etc. Il discorso in versi funziona dunque secondo un «universale meccanismo di trasformazione della sintagmatica in paradigmatica»¹⁴.

4. In *Sulla soglia di una teoria generale del verso (metodi e concetti basilari)* (basato su una prolusione del 1998), Šapir torna sull'«universale meccanismo» che regola il sistema di «segmentazioni paradigmatiche» del discorso in versi, come unico possibile punto di partenza per giungere a una definizione dei singoli aspetti della versificazione (metro, ritmo, rima, strofa, iperstrofa, etc.) e a una ricostruzione della loro tassonomia. Tali definizioni, sottolinea Šapir, sono ottenute per via deduttiva a partire da una definizione più generale – quella del verso in sé, a noi già nota – che invece non può essere dedotta da quelle, né può essere ottenuta per via induttiva: i versi, infatti, sono una classe aperta di fenomeni, e prenderli in considerazione tutti è manifestamente impossibile.

La definizione dello *specificum* versale è piuttosto frutto di una «riduzione fenomenologica» di derivazione husserliana. Nell'accezione šapiriana, ciò significa selezionare una cerchia di casi limite che la nostra intuizione riconosca come “discorso in versi”, che delimitino il campo dell'oggetto da definire, per poi cercare il quid comune che unisce tutti i casi selezionati: le «segmentazioni paradigmatiche», appunto. I fenomeni che storicamente si manifestano all'interno del

¹⁴ L'unica deroga a tale meccanismo si dà quando il brano in versi rappresenta lo svolgimento completo di un microparadigma ritmico (ad esempio, ogni verso esemplifici una singola forma della tetrapodia giambica): in questo caso, ovviamente, la paradigmatica si trasforma in sintagmatica.

campo definito per via teoretica, sottostanno all'analisi filologica, spesso armata di strumenti matematico-statistici: «<...> solo alla luce della filologia il fatto statistico può diventare scientifico o, al contrario, rivelare il proprio carattere fantomatico», nota Šapir nel suo ultimo fondamentale intervento teorico – «*Non hai né cifra né misura*» (2006, postfazione alla raccolta di studi di B. I. Jarcho).

Inverificabile in linea di principio (sempre in virtù del numero potenzialmente infinito del materiale che vi dovrebbe sottostare), il modello šapiriano di verso si limita a individuare lo specifico campo della cultura empiricamente descritto dal verso, e a selezionare i parametri per la specifica analisi morfologica a cui sottoporre i fenomeni che in tale campo si manifestano. Risulta perciò chiaro il ruolo che Maksim Il'ič riserva ai metodi esatti nello studio del verso (e in generale nelle branche delle scienze umane che riguardano il campo della «cultura spirituale»): essi sono inapplicabili nella teoria, inutili, cioè, a motivare asserzioni di carattere universale del tipo *Non esiste una S che non sia P*, e addirittura controproducenti perché capaci, a suon di statistica, di invalidare qualsiasi definizione universale della struttura di un determinato fenomeno (vedi a pp. 244-251, la disamina della tetrapodia giambica e del relativismo quasi completo in cui si cade matematizzando integralmente l'occorrenza dei suoi *ictus*). I metodi esatti sono invece quanto mai fruttuosi nelle indagini di carattere storico: l'analisi quantitativa dei tratti che compongono la struttura, dell'evoluzione di essi e dei rapporti di correlazione che fra essi intercorrono, è una delle principali armi dell'ermeneutica filologica. Dunque, il compito dello studioso riguarda la poetica storica: risalire ai probabili fini che l'autore – o la corrente – si poneva, analizzando i mutamenti imposti al canone tradizionale e utilizzando (dove opportuno) anche strumenti matematico-statistici¹⁵.

¹⁵ Per una futura possibile antologia, fra i capolavori ermeneutici offerti da tale impostazione metodologica (non necessariamente identici nel metodo), si possono citare: Belyj 1910b; 1922 (elementi paesaggistici nella lirica russa classica; Lopatto 1918 (indagine statistica sulla prosa puškiniana) 1934: 123 *et infra* (evoluzione del cromatismo in Gogol'; cf. Carpi 2010: 404); Jarcho 1935 (legame fra tematica e struttura sintattica nelle filastrocche popolari russe, o *častuški*; ed. russa: Jarcho 1984); 1997; 1999/2000 (Evoluzione della poetica di Corneille); Vinokur 1941 (Poetica e pro-

Compito ermeneutico a cui lo Šapir “pratico” si dedica con versatilità impressionante in una cascata di studi ormai classici (vedi la bibliografia completa in: Pil’ščikov, Šapir 2010): grazie a Maksim Il’ič sappiamo come e perché – già ai tempi di Lomonosov – il verso sillabotonicò passò velocemente da un’iniziale accentazione piena all’ammisione dei pirrichi, e quali effetti tale evoluzione provocò sulla struttura ritmico-sintattica del verso russo; abbiamo un sensibilissimo strumento che ci permette di misurare l’attrito fra scansione metrica e scansione sintattica in una sequenza di versi (su questo fondamentale contributo metodologico, vedi *infra*: *In luogo di una postfazione*), e che ha permesso allo stesso Šapir di individuare e analizzare le tre cardinali riforme della sintassi poetica russa, attuate da Lomonosov, Puškin e Brodskij; conosciamo il ruolo determinante svolto dalla poesia burlesca e oscena settecentesca nell’evoluzione degli stili poetici in Russia, da Deržavin a Puškin; lo stesso Puškin, grazie agli studi di Šapir e Igor’ Pil’ščikov, ci appare oggi ben diverso dall’icona un po’ polverosa a cui eravamo abituati (sui contributi di Maksim Il’ič alla puškinistica, vedi *Summary*, in inglese, in: Šapir 2009: 392-397). E poi: la situazione linguistica nella *Rus’* prepetrina (con la confutazione della teoria di B. A. Uspenskij sulla “diglossia” russo\slavo-ecclesiastica); Sumarokov, Griboedov, Katenin, Chlebnikov, Charms, Tvardovskij, Pasternak, Prigov, fino alla rivalutazione di poeti “minori” come Škapskaja, Nel’dichen, Bobrov: dalla nota fugace al saggio più approfondito, ogni intervento di Šapir in materia di poesia aggiunge spunti ermeneutici nuovi, che non sarebbero potuti emergere senza lo sfondo teorico generale e senza la peculiare metodologia di questo studioso.

sodia nell’*Evgenij Onegin*); Taranovski 1953/Taranovskij 2010 (soprattutto: §§ 1-4 e 6; Tomaševskij 1958 (Strofica puškiniana); Gasparov 1984 (Storia globale dell’evoluzione del verso russo e delle sue implicazioni in materia di poetica); Šapir 1996 (2000: 131-160. Genesi ed evoluzione del ritmo nella tetrapodia giambica. Sociolinguistica dell’ode lomonosoviana. Cf. Carpi 2010: 98-99); 1999 (Conseguenze ritmo-sintattiche dei fenomeni analizzati in 1996. Abbozzo di una grammatica storica del verso russo); 2003 (Le tre riforme – Lomonosov, Puškin, Brodskij – del rapporto fra ritmo e sintassi e le loro implicazioni in materia di poetica); Pil’ščikov, Šapir 2006 (Evoluzione degli stili nella poesia russa da Lomonosov a Puškin. Cf. Carpi 2010: 107, 166, 177, 217, 269, 270, 278, 279, 300, 307). La maggior parte delle opere qui elencate è ampiamente citata nelle note del presente volume.

Fra i tanti lavori šapiriani dedicati alla storia del verso (come vettore di storia della cultura), il più caratteristico per capire lo specifico atteggiamento scientifico di Maksim Il'ič mi è sempre sembrato *Il fenomeno di Baten'kov e il problema della mistificazione (l'aspetto inerente allo studio della lingua e del verso)* (1997-1998. Poi in 2000; cf. *infra*, pp. 300, 301), una sorta di torneo di virtuosismo analitico mirato a dimostrare che buona parte delle opere comunemente attribuite al poeta decabrista Gavriil Baten'kov sono in realtà abili stilizzazioni del metricologo, traduttore e poligrafo Aleksandr Iljušin. Esauriti tutti gli strumenti di analisi lessicologica, morfologica, microstilistica, metrica, ritmica e ritmo-sintattica, Šapir è costretto ad ammettere che – per quanti indizi rilevanti siano stati accumulati – a un verdetto definitivo non si è in grado di pervenire; e ne trae conclusioni generali:

Grazie a lunghe ricerche possiamo dire con sicurezza in cosa si differenziano la lingua e la poetica di testi diversi, ma purtroppo non siamo ancora in grado, partendo dalla lingua e dalla poetica, di trarre conclusioni scientificamente accettabili riguardo al loro autore: in qualità di oggetto reale di studio, egli per la filologia non esiste (e ciò nonostante che il contenuto di un'opera cambi a seconda di chi ci immaginiamo come suo autore: l'autore entra di necessità nel contesto ampio che definisce la semantica del testo). Nonostante la scienza del XX secolo abbia molto subito il fascino del problema dell'autore, il soggetto che crea, come in precedenza, rimane una finzione scientifica. Noi, in sostanza, non sappiamo di cosa stiamo parlando quando spacciamo le differenze fra i testi come differenze fra i loro creatori, quando questi ultimi non sono per noi altro che “etichette” sui testi. Se perdiamo questa “etichetta”, rischiamo di non poter venire più a sapere a chi appartiene veramente il testo dato (2000: 420).

I mezzi della filologia testuale e dell'analisi versale non sono ancora in grado di garantire un solido “ponte” fra il testo e l'autore e, in generale, fra il testo e le differenti sfere di realtà che nel testo sono sottoposte a selezione e ricodificazione; già nel suo classico studio sul giambo lomonosoviano, Šapir aveva dovuto a malincuore riconoscere che i processi di nomogenesi interna spesso non bastano a spiegare l'e-

voluzione delle forme letterarie: «Per temperamento intellettuale, con licenza parlando, appartengo al novero di coloro a cui la sostanza importa più degli accidenti: per me la nomogenesi della forma poetica è uno dei problemi più intriganti della scienza filologica. Ho sempre cercato di sfiorare quelle leggi “intrinseche” del linguaggio poetico che, dispiegandosi nel tempo, determinano lo sviluppo immanente della letteratura» (2000: 151). Eppure, così come nel caso di Lomonosov Maksim Il’ič aveva saputo “sospendere” il proprio rigido separatismo strutturalista per spiegare l’evoluzione del ritmo giambico con l’ausilio della sociolinguistica e di uno storicismo anche piuttosto diretto (la necessità di introdurre i pirricchi nel giambo odico per “fare posto” al nome dell’imperatrice Elisabetta, salita al trono con un colpo di stato nel 1741), così, nel caso del dilemma Baten’kov, i limiti pratici dell’indagine filologica lo inducono a chiedere con forza un ulteriore perfezionamento degli strumenti metodologici e analitici della disciplina, per rendere quest’ultima in grado di dissipare «il maledetto ignoto» (2000: 421). Una professione di fede nella scienza che salda il circolo ermeneutico: dalla teoria al metodo, dal metodo all’analisi, dai limiti dell’analisi a nuove ricerche teoriche e metodologiche. Delle tante lezioni lasciateci da Šapir, la più rara e la più preziosa¹⁶. (G.C.)

¹⁶ Sulle concezioni filologiche e di teoria del verso di Šapir, vedi, in lingue occidentali, anche: Dobritsyn 2007; Akimova, Pil’ščikov 2008 (abstract).

Nota dei curatori

Gli scritti šapiriani abbondano di esempi poetici, nella stragrande maggioranza dei casi – in lingua russa: “confezionare” tali esempi per il lettore italiano è stato uno dei compiti più delicati. Quando i brani poetici esemplificano fenomeni inerenti alla metrica, alla prosodia e in generale ai rapporti fra queste e il materiale linguistico, oppure il rapporto fra scansione ritmica e scansione sintattica, viene fornito *in primis* l’originale traslitterato e accentato (con accenti acuti, poiché non grafici), e, a seguire, una traduzione “in linea”. Quando gli esempi riguardano il contenuto del brano (senza un’importanza primaria dei piani prosodico e fonetico) viene fornita *in primis* la traduzione, e a seguire l’originale.

Le note in numeri romani sono dei curatori. Esse riportano più distesamente testi a cui Šapir – rivolgendosi a un pubblico che avrebbe potuto reperire senza difficoltà i passi citati – fa un mero riferimento bibliografico nell’originale russo (contrassegnate da asterisco sono le eventuali traduzioni italiane già esistenti). Dato che Šapir considerava la propria teoria del verso come *summa* e coronamento di ricerche e di polemiche condotte nel corso di cent’anni da un’intera falange di filologi, abbiamo curato le note in modo da trasformare il presente volume anche in un’antologia *sui generis* del pensiero metricologico (storico-letterario, ermeneutico, estetico) russo novecentesco. Molti studiosi russi citati da Šapir, infatti, non sono tradotti in italiano o lo sono molto parzialmente (oppure molto male, come il Tynjanov di *Avanguardia e tradizione* e *Il problema del linguaggio poetico*), e vengono qui proposti al lettore italiano per la prima volta nel quadro dei dibattiti in cui i loro testi erano nati.

Le note in numeri arabi a fondo pagina sono dell’autore. Anche in questo caso, abbiamo ritenuto a volte opportuno aggiungere alle citazioni riportate in nota da Šapir integrazioni fra parentesi angolate. Tutti gli interventi fra parentesi angolate sono nostri, tranne quelli contrassegnati dalle iniziali «M. Š.».

BIBLIOGRAFIA

- Akimova, M. V., Pil'sčikov, I. A. (2008), *Maksim Il'ich Shapir: In memoriam*, "Russian Literature", vol. LXII, no. 2/4, pp. 221–230.
- Bailey, J. (1979), *The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article* in "The Slavic and East European Journal", Vol. 23, No. 2 (Summer), 251-261.
- Belousova, A. S. (2009), *Kantemirovskoe Pis'mo Charitona Makentina i ital'janskij stich* in *Russkaja literatura v evropejskom kontekste II: Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, Warszawa, 43-49.
- Belousova, A. S. (2011), *Stichotvorenje Mandel'stama "Esli b vragi menja vzjali": metr i podtekst* in *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata*, Moskva, 52-60.
- Belousova (Polilova), V. S. (2008a), "Ja predan ispanskoj zvezde...": *Bal'mont i Ispanija*, in: *Studia Slavica VIII: Sbornik naučnych trudov molodych filologov*, Tallinn, 68-79.
- Belousova (Polilova), V. S. (2008b), *Meždu vol'nost'ju i bukvalizm: Kal'deron i Šelli v perevode Bal'monta*, in: *Russkaja filologija*. 19. *Sbornik naučnych trudov molodych filologov*, Tartu, 77-83.
- Belousova (Polilova), V. S. (2010), *Konstantin Bal'mont i Ruben Dario: k opredeleniju modernizma*, in: *Studia Slavica IX: Sbornik naučnych trudov molodych filologov*, Tallinn, 81-94.
- Belyj, A. (1910), *Simvolizm: Kniga stat'ej*, Moskva.
- Belyj, A. (1922), *Puškin, Tjutčev, Baratynskij v zritel'nom vosprijatii prirody*, in: Id., *Poëzija slova*, Peterburg, 7-19.
- Belyj, A. (1934), *Masterstvo Gogolja*, Moskva (rist. anast. München 1969).
- Bottiroli, G. (2006), *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino.
- Brik, O. (1917), *Zvukovye povtory* in: *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*. II, Petrograd, 24-62.
- Brik, O. M. (1927), *Ritm i sintaksis*, "Novyj Lef", n. 3, 15-20; n. 4, 23-29; n. 5, 32-37; n. 6, 33-39. *(1968), *Ritmo e sintassi*, in: T. Todorov (a cura), *I formalisti russi*, Torino, 151-187.
- Carpì, G. (2010), *Storia della letteratura russa: Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'Ottobre*, Roma.
- Di Salvo, M. (1971), *Nota a: Ju. Tynjanov, L'ode come genere oratorio*, in "Strumenti critici", XV, 215-216.

- Di Salvo, M. (1973), *Introduzione* in: Jurij N. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Torino, V-XXI.
- Di Salvo, M. (2006), *Note sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia* in Toronto Slavic Quarterly, n. 17 (<http://www.utoronto.ca/tsq/17/disalvo17.shtml>)
- Dobritsyn, A. (2007), *Les travaux sur la poésie russe de Maksim Shapir*, “Revue des études slaves”, t. LXXVIII, n. 4, 495–506.
- Erlich, V. (1966), *Il formalismo russo*, trad. it. di Marcella Bassi, Milano [ed. orig. (1955), *Russian Formalism: History, Doctrine, Gravenhage*].
- Eco, U. (1969), *Lezioni e contraddizioni della semiotica sovietica*, in Faccani, Eco 1969: 13-31.
- Faccani, R. (1969), *Gli autori di questo libro*, in Faccani R., Eco U. (a cura di) (1969), *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, 7-11.
- Faccani R., Eco, U. (a cura di) (1969), *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano.
- Faccani, R., Eco, U. (a cura di) (1974), *Semiotica della letteratura in URSS*, Milano.
- Garzonio, S. (1977), *Ritmo e genere alla luce dell'evoluzione della tetrapodia trocaica nel corso del XVIII secolo in Russia*, “Strumenti critici”, 34, ottobre, 444–488.
- Garzonio, S. (1980), *Il verso russo prima dell'introduzione del sistema tonico-sillabico*, in S. Leone, G. Sitran (a cura di), *Letteratura russa del XVIII secolo. Teorie versificatorie e tendenze della prosa narrativa*, Venezia, 5–27.
- Garzonio, S. (1977–79) [1980], *Tendenze nello studio del verso russo*, “Ricerche slavistiche”, voll. XXIV–XXVI, 207–218.
- Garzonio, S. (1980–81) [1981], *Per una storia della versificazione russa (Note in margine al volume Russkoe stichoslozenie XIX v., M., Nauka, 1979, 453)*, “Ricerche slavistiche”, voll. XXVII–XXVIII, 380–389.
- Garzonio, 1982–1984 [1985], *Nuovi studi di versificazione russa: 1980–83*, “Ricerche Slavistiche”, voll. XXIX–XXXI, 339–353.
- Garzonio, S. (1985 [1986]), *Nuovi studi sul verso russo*, “Europa Orientalis” IV, 297–307.
- Garzonio, S. (1989 [1990]), *A lezione di metrica russa*, “Ricerche slavistiche”, vol. XXXVI, 335–342.
- Garzonio, S. (1990), *Nuovi manuali di versificazione russa*, “Ricerche

- slavistiche”, vol. XXXVII, 507–513.
- Garzonio S. (1993), *Introduzione*, in: Gasparov 1993: 11-35.
- Garzonio, S. (1995), *Alcune considerazioni sulle versificazioni slave e sugli elementi di provenienza italiana in esse presenti*, in *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata*, a cura di F. Stella, Firenze, 103–116.
- Garzonio S. (1997), *La metrica russa*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, vol. II, 617–634.
- Gasparov, M. L. (1984), *Očerki istorii russkogo sticha: Metrika; Ritmika; Rifma; Strofika*, Moskva (2002²).
- Gasparov, M. L. (1993), *Storia del verso europeo*, Bologna.
- Gasparov, M. L. (2001), *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, Moskva.
- Gasparov, M. L. (2008), *Vaš M. G.: Iz pisem Michaila Leonoviča Gasparova*, Moskva.
- Golovastikov, K. A. (2011), *O russkom 4-stopnom jambe XVIII veka: teksty-”predteči”*, in: *Alexandro Il’ušino septuagenario oblata*, Moskva.
- Jarcho, B. J. (1935), *Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): (Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel)*, “Germanoslavica”, H. 1/2, Jg. III, 31-64.
- Jarcho, B. I. (1984), *Sootnošenie form v russkoj častuške* [Predisl. i publ. M. L. Gasparova], in: *Problemy teorii sticha*, Otv. red. V. E. Cholševnikov, Leningrad, 137-167
- Jarcho, B. I. (1997), *Raspredelenie reči v pjatiaktnoj tragedii: (K voprosu o klassicizme i romantizme)*, “Philologica“, t. 4, n. 8/10, 201-284 (2006: 550-607).
- Jarcho, B. I. (1999/2000), *Komedii i tragedii Kornelja: (Ėtjud po teorii žanra)*, “Philologica“, t. 6, n. 14/16, 143-319 (2006: 403-549).
- Jarcho, B. I. (2006), *Metodologija točnogo literaturovedenija: Izbrannye trudy po teorii literatury*, Moskva (Philologica russica et speculativa; t. V).
- Kolmogorov, A. N., Kondratov, A. M. (1969), *Ritmica dei poemetti di Majakovskij*, in: Faccani, Eco 1969: 167-195 (2° ed. in *Semiotica della letteratura in URSS*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Milano 1969, 139-167).
- Lopatto, M. (1918), *Opyt vvedenija v teoriju prozy (“Povesti”*

- Puškina*), izd. 2-e, Petrograd-Odessa.
- Lotman, M. Ju. (1995), *Russkij stich: Osnovnye razmery, vchodjaščie v evropejskij metričeskij fond* in: *Słowiańska metryka porównawcza VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich, praca zbiorowa pod redakcją M. Červenki, L. Pszczołowskiej i D. Urbańskiej*, Warszawa, 259-349.
- Lotman, Ju. M. (1967), *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica*, “Strumenti critici”, fasc. II, anno I, 107-127.
- Lotman, Ju. M., Uspenskij, B. A. (a cura di) (1973), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze dello studio delle scienze umane nell'URSS*, Torino.
- Lotman, Ju. M., Uspenskij, B.A. (a cura di) (1973a), *Introduzione*, in: *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze dello studio delle scienze umane nell'URSS*, Torino, XI-XXVII.
- Ljapin, S. E. (1996), *O raspredelenii slov v stichotvornoj stroke*, in *Slavjanskij stich: Stichovedenie, lingvistika i poëtika*, Moskva, 24-33.
- Ljapin, S. E. (2001), *Ritmiko-sintaksičeskaja struktura strofy (k probleme izučenija vertikal'nogo ritma russkogo 4-stopnogo jamba)* in: *Slavjanskij stich: Lingvističeskaja i prikladnaja poëtika*, Moskva, 138-150.
- Pagnini, M. (1967), *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze.
- Peškovskij, A. M. (1924), *Stichi i proza <s lingvističeskoj točki zrenija>*, in: *Svitok: Al'manach Literaturnogo obščestva “Nikitinskie subbotniki”*, Moskva – Leningrad, 197-223.
- Peškovskij, A. M. (1927), *Principy i priëmy stilističeskogo analiza i ocenki chudožestvennoj prozy*, in: “Ars poetica: Sbornik statej”, Moskva, [sb.] I, 29-68 (Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennyh Nauk. Literaturnaja sekcija; Vyp. I).
- Peškovskij, A. M. (1928), *Ritmika Stichotvorenij v proze Turgeneva*, in: *Russkaja reč'. Novaja serija*, Leningrad, [sb.] II, 69-83.
- Pilshchikov, I. A. (2012), *The Concepts of “Verse”, “Meter” and “Rhythm” in Russian Versification Studies: The “Russian Method” from Formalism to Structuralism and Contemporary Approaches*, in: X. Galmiche (éd.), *Les enfants de Herbart: Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages*. Available online at formesth.com

- (Formalisme esthétique en Europe centrale au XIXe et XXe siècles). URL: <http://formesth.com/fichier.php?idf=127>. Direct download link: <http://formesth.com/download.php?idf=127>.
- Pil'ščikov, I. A., Šapir, M. I. (2006), *Ėvoljucija stilej v rusškoj poezii ot Lomonosova do Puškina: (Nabrosok koncepcii)*, in: *Stich, jazyk, poezija: Pamjati Michaila Leonoviča Gasparova*, Moskva, 510-546 (Šapir 2009: 218-246).
- Pil'ščikov, I. A., Šapir, M. I. (2010), *Spisok publikacij M. I. Šapira (1986–2009)*. Sostavlena M. I. Šapirom. Dopolnena I. A. Pil'ščikovym in: *Antropologija kul'tury*. Vyp. 4. Institut mirovoj kul'tury MGU, Moskva, 80-100.
- Šapir, M. I. (1990), *Ot sostavitelja*, in: Vinokur, G. O., *Filologičeskie issledovanija: Lingvistika i poëtika*, Moskva.
- Šapir, M. I. (1996), *U istokov russkogo četyrechstopnogo jamba: genesis i evoljucija ritma: (K sociolingvističeskoj karakteristike rannego Lomonosova)*, "Philologica", t. 3, n. 5/7, 67-101 (2000: 131-160).
- Šapir, M. I. (1999), *Ritm i sintaksis lomonosovskoj ody: (K voprosu ob istoričeskoj grammatike russkogo sticha)*, in: *Poëtika; Istorija literatury; Lingvistika: Sbornik k 70-letiju Vjačeslava Vsevolodoviča Ivanova*, Moskva, 55-75 (2000: 161-186).
- Šapir, M. I. (1997), *Fenomen Baten'kova i problema mistifikacii: (Lingvostichovedčeskij aspekt. 1-2)*, "Philologica", t. 4, n. 8/10, 85-139; t. 5, n. 11/13, 49-132 (Šapir 2000: 335-458).
- Šapir, M. I. (2000), *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v rusškoj poezii XVIII – XX vekov*, Moskva (Philologica russica et speculativa; t. I).
- Šapir, M. I. (2003), *Tri reformy russkogo stichotvornogo sintaksisa: (Lomonosov – Puškin – Iosif Brodskij)*, "Voprosy jazykoznanija", n. 3, 31-78 (2009: 11-70).
- Šapir, M. I. (2009), *Stat'i o Puškine*, Moskva.
- Segre, C. (2008), *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino.
- Sini, S. (2007), *Di nuovo sul formalismo russo*, "Letteratura e letteratura", n. 1, 49-75.
- Šklovskij, V. (1928), *Material' i stil' v romane L.V. Tolstogo "Vojna i mir"*, Moskva.
- Strada, V. (1964), *Formalismo e neoformalismo* in "Questo e altro", n. 6-7, 51-56.

- Taranovski, K. (1953), *Ruski dvodelni ritmovi*, I-II, Beograd. [repr. in lingua russa: Taranovskij, K. (2010), *Russkie dvusložnye razmery: Stat'i o stiche*, Moskva].
- Tichanov, G. (2001), *Zametki o dispute formalistov i marksistov 1927 goda*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", n. 50, 279-286.
- Tomaševskij, B. (1929), *O stiche*, Leningrad.
- Trubeckoj, N. S. (1937), *K voprosu o stiche* Pesen zapadnych slavjan *Puškina*, in: *Belgradskij Puškinskij sbornik*, Belgrad, 31-44.
- Tynjanov, Ju. N. (1924), *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad (Voprosy poëtiki, vyp. 5). *(1968), *Il problema del linguaggio poetico*, Milano.
- Tynjanov, Ju. N. (1973), *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Introduzione e traduzione di M. Di Salvo, Torino.
- Vinokur, G. O. (1941), *Slovo i stich v Evgenii Onegine*, in: *Puškin: Sbornik statej*, Moskva, 155-213. (Vinokur 1990: 146-195).
- Vinokur, G. O. (1990), *Filologičeskie issledovanija: Lingvistika i poëtika*, Moskva.
- Žirmunskij, V. M. (1921), *Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, Peterburg ("Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka"; Vyp. IV) (poi: 1975: 433-536)
- Žirmunskij, V. M. (1923), *Rifma, eë istorija i teorija*, Peterburg ("Voprosy poëtiki", vyp. III) (poi: 1975: 235-430).
- Žirmunskij, V. M. (1925), *Vvedenie v metriku: Teorija sticha*, Leningrad ("Voprosy poëtiki", vyp. VI) (poi: 1975: 5-232).
- Žirmunskij, V. M. (1929), *Po povodu knigi Ritm kak dialektika: Otvet Andreju Belomu*, "Zvezda", n. 8, 203-208.

MAKSIM IL'IČ ŠAPIR CENNI BIOGRAFICI

Maksim Il'ič Šapir nasce a Mosca il 25 agosto 1962. Nel 1979 si iscrive all'Università Statale della capitale, dove si laurea con lode nel 1994 in Lingua e Letteratura Russa. Presso la stessa università sale di grado accademico con la tesi *Il retaggio poetico di Bat'enkov: problemi di testologia e poetica* (1999) e, un anno dopo, *Lingua – verso – senso nella poesia russa tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo*, con cui diventa Dottore di ricerca. I saggi tratti da entrambe le tesi confluiranno nella raccolta *Universum versus* (2000). Tra il 1992 e il 1993 svolge attività di ricerca presso l'Università di Harvard e il Massachusetts Institute of Technology, dove studia i materiali dell'archivio personale di Roman Jakobson. Dal 1994 al 2001 (con una breve interruzione tra il '98 e il 2000) tiene lezioni di teoria del verso all'Università Statale di Mosca.

Teorico del verso, filologo e linguista, Šapir ha tentato una sintesi dei risultati conseguiti dal formalismo russo nelle sue due diverse direzioni: il pietrogradese OPOJAZ e il Circolo linguistico di Mosca (MLK), le cui metodologie si differenziavano alquanto (teoria della letteratura nel primo caso, linguistica nel secondo). Šapir coniuga l'approccio fenomenologico di Maksim Kenigsberg al rigoroso filologismo di Grigorij Vinokur e al metodo teorico-probabilistico di Boris Jarcho. Di questi studiosi, tutti legati al Circolo moscovita, Šapir ha pubblicato diversi lavori, corredandoli sempre di un prezioso apparato critico che, per la ricchezza delle informazioni e la sua coerenza logica, può essere spesso considerato come un testo autonomo.

Šapir inizia a pubblicare i suoi studi fin dagli anni universitari (1986) sulle pagine del “Vestnik Moskovskogo Universiteta”, la rivista dell'Università di Mosca. Dal 1987 comincia inoltre a collaborare con il Bollettino (“Izvestija”) dell'Accademia delle Scienze dell'Urss

(poi russa). Col tempo la sua collaborazione si estende anche alle riviste “Russian Linguistics”, “Voprosy jazykoznanija” e “Voprosy literatury”. Dal 1996 al 2006 i suoi studi sul verso vengono raccolti nelle serie *Il verso slavo (Slavjanskij stich)* e *L’analisi logica della lingua (Logičeskij analiz jazyka)*.

Particolare risonanza destano alcuni interventi pubblicati su “Novyj mir” e “Daugava”. È ad esempio il caso dell’articolo *Quale Onegin leggiamo? (Kakogo Onegina my čitaem?)*, “Novyj mir”, 2002, n. 6), in cui Šapir critica Boris Tomaševskij – peraltro uno dei suoi modelli – per la scelta di adottare, nell’edizione accademica dell’opera di Puškin del 1937, la prima edizione integrale dell’*Onegin* (1833) come fonte del testo, per poi contaminarla coi manoscritti e con altre varianti pubblicate. Šapir considerava depositaria dell’ultima volontà dell’autore l’edizione del 1837 (l’ultima in vita del poeta), destando così una violenta reazione da parte dei colleghi del Puškinskij Dom (l’archivio e centro di studi puškiniano per eccellenza).

Su Puškin lo studioso tornerà varie volte (i suoi lavori saranno raccolti nel 2009 in *Stat’i o Puškine*), ribadendo sempre che lo scopo principale della ricostruzione scientifica del testo non è quello di avvicinare il testo al lettore, quanto piuttosto il processo inverso; l’edizione accademica dell’opera letteraria non deve attenersi alle norme editoriali contemporanee, ma guardare all’insieme di regole ortografiche e versificatorie in vigore nel periodo storico preso in esame. Da ciò deriva il rifiuto della modernizzazione e dell’unificazione arbitraria dell’ortografia e della punteggiatura del testo in questione, che porta inevitabilmente a gravi distorsioni del senso, data la radicale riforma ortografica attuata in Russia nel 1918.

Degno di nota anche l’articolo *Che cos’è l’avanguardia? (Čto takoe avangard?)*, uscito per la prima volta nel 1990 (“Daugava” n. 10), in cui Šapir afferma che il tratto specifico dell’avanguardia deve essere ricercato nel rapporto del segno con il soggetto, ovvero nel cambiamento di atteggiamento dell’autore verso il segno. Nell’arte d’avanguardia, la pragmatica avanzerebbe dunque in primo piano a discapito degli altri due settori della semiotica, ossia la semantica e la sintassi: «L’incomprensione, totale o parziale, rientra organicamente nell’intenzione dell’avanguardista e trasforma lo spettatore da soggetto della percezione in oggetto e cosa estetica contemplata dal suo arti-

sta creatore. L'avanguardia non ha creato una nuova poetica, ma in compenso ha creato una propria nuova retorica: un sistema di strumenti».

Nel 1994, insieme a Igor' Pil'sčikov, Šapir fonda "Philologica"; rivista bilingue russo/inglese dedicata a questioni di teoria letteraria e filologia russa. Nella postfazione al primo numero Šapir scrive: «Il carattere specifico dell'edizione consiste nel rappresentare l'unica rivista che nel campo della russistica esamina le questioni della cultura come *sub specie philologiae*. [...] A noi interessa quel tipo di linguistica che nella lingua vede innanzitutto l'espressione di un senso e la manifestazione di una cultura e al contrario non accettiamo alcune costruzioni teorico-letterarie che non si basano saldamente sui dati della lingua nell'accezione più ampia del termine».

Ponendo per primo la questione di una grammatica storica del verso russo, lo studioso ha esteso poi il problema anche in ambito stilistico. Nel fondamentale lavoro *Barkov e Deržavin (Barkov i Deržavin, 2002)* Šapir avanza la tesi secondo cui la poetica burlesca avrebbe giocato un ruolo di primo piano nella tradizione nazionale russa. Su questa base egli elabora, insieme a Pil'sčikov, un nuovo modello generale dell'evoluzione degli stili poetici russi, costruito sulla contrapposizione di due tipi di organizzazione stilistica: omogenea (regolare, costruita sull'accostamento di elementi appartenenti allo stesso registro) ed eterogenea (costruita sulla disuguaglianza, sulla "molteplicità", sui contrasti stilistici). Lo stile omogeneo è stato fondato da Lomonosov, che privilegia lo stile alto dell'ode, mentre Aleksandr Sumarokov privilegia lo stile medio. Il burlesco di Ivan Barkov segna il passaggio a un primo stile eterogeneo (lessico "alto" più lessico osceno), cui seguirebbe a sua volta il burlesco ufficiale di Gavrila R. Deržavin, dove – eliminato il lessico e gli argomenti osceni – gli stili si mescolano liberamente. La stilistica di Nikolaj Karamzin e dei karamzinisti prosegue la linea intrapresa da Sumarokov, mentre la polemica sul burlesco tra Kostantin Batjuškov e Puškin da un lato e gli arcaisti dall'altro, dà un nuovo impulso agli esperimenti inaugurati da Barkov. Del tutto particolare il caso di Puškin, i cui generi minori si andrebbero a inserire nella tradizione karamziniana, mentre i grandi poemi desumono il proprio stile eterogeneo dalla poetica burlesca (frequentata dal giovane Aleksandr Sergeevič col poemetto erotico *L'ombra di Barkov – Ten' Barkova*).

Per la novità della sua metodologia e per l'intransigenza nell'avversare qualsiasi atteggiamento gli paresse antiscientifico – quale che fosse lo status accademico o il prestigio del suo interlocutore –, Maksim Il'ič non ebbe vita facile: gli venne inibita la docenza presso l'Università Statale di Mosca, due sue candidature all'Accademia delle scienze vennero respinte per uno o due voti contrari, e negli anni Duemila la sua attività di conferenziere si svolse all'estero (fra l'altro, in Italia) con maggior fortuna che in patria.

Maksim Šapir perde la vita a soli 44 anni, il 3 agosto 2006, nelle acque del Lago di Bohinj, in Slovenia. Chi ha avuto occasione di seguire le sue asperre lezioni sulla nascita del verso russo sillabotnico, sull'evoluzione degli stili e sul sostrato burlesco nei poemi di Puškin, o di prender parte al seminario di stilistica da lui tenuto nel 2004 alla Sapienza di Roma, sente oggi ancor più il dovere di tenerne vivo il ricordo e di diffonderne le idee. (C.C.)

I. METRUM ET RHYTHMUS SUB SPECIE SEMIOTICAE

Omne metrum etiam rhythmus, non omnis rhythmus metrum est.

Aurelius Augustinus

0. Negli ultimi tempi la semiotica si pone sempre più di frequente il problema di quali siano i confini del suo oggetto: è proprio vero che la divisione fra *segnico* e *non-segnico* corrisponde sempre alla divisione fra *cultura* e *natura* (= *artificiale* e *naturale*)? Da una parte, si levano voci a memento di come in culture di un certo tipo qualsiasi oggetto naturale possa essere letto come testo («...Gli era chiaro il libro stellare, / E l'onda del mare parlava con lui» – *...Bylá emu zvězdnaja kníga jasná, / I s ním govorila morskája volná* <E. A. Baratynskij, *In morte di Goethe – Na smert' Gëte*, 1833>). D'altra parte sorgono dubbi sulla liceità di considerare *segnico* un simile testo («Se numeri e figure più non sono / La chiave di tutte le creature...» <*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen...* Novalis (F. Von Hardenberg), in *Heinrich von Ofterdingen*, 1799>). Tutto ciò ci induce a pensare che il testo sia *eterogeneo*: esso si esaurisce nel suo livello *segnico* oppure, come assicurano alcuni, alla *discretezza* del *segno* contrappone la *continuità* del *senso* (Nalimov 1979: 213–256)? Secondo L. S. Vygotskij, «ciò che il pensiero contiene simultaneamente, nel linguaggio si sviluppa in *successione*» (1934: 313). Sulla scia di E. Benveniste (cf. 1967: 35–40; 1969: 132–135), chiamerò *semantica* (= *relativa al senso*) e *semiotica* (= *relativa al segno*) queste ipostasi qualitativamente opposte del testo¹.

¹ Cf.: «<...> il poeta cerca nella parola il suo senso, non il suo significato. “Senso” e “significato”, nella nostra lingua così come le parole affini nelle altre lingue, non sono distinti con sufficiente chiarezza; ciononostante si può intendere per senso ciò che si rivela direttamente nella parola inserita in un discorso vivo, a prescindere dalla sua relazione [*otnesennost'*] con oggetti e fatti (pensabili a prescindere dalla loro percezione o esperienza), mentre per significato si può intendere proprio questa relazione» (Vejdle 1973: 176–177).

L'eterogeneità del testo semiotico sembra un dato di fatto quasi evidente. In primo luogo, la sua ipostasi discreta e quella continua sono una soggetta, l'altra non soggetta alla percezione sensoriale: il senso, a differenza dal segno, è invisibile e inudibile. In secondo luogo, il livello del senso e quello del segno possono essere contrapposti l'uno all'altro come concreto e astratto: alla stessa descrizione simbolica corrispondono tante interpretazioni concrete quante sono le percezioni individuali. Ciò rende possibile parlare di «oggettualità» [*predmetnost'*] del senso come contrappeso alla concettualità [*ponjatijnost'*] del segno (cfr. Žinkin 1964: 36; 1982: 81). In terzo luogo, una manifestazione dell'eterogeneità del testo va vista nell'ininterrotta variabilità [*izmenčivost'*] del senso (sia nel tempo che nello spazio), per quanto la sua espressione discreta rimanga immutata. In quarto luogo, l'ipostasi continua del testo e quella discreta formano l'opposizione fra infinito e finito: «<...> il pensiero trasmesso <...> coi mezzi della lingua è infinito, mentre i mezzi linguistici sono finiti, sia da un punto di vista qualitativo che quantitativo» (Žinkin 1982: 73; 1964: 27; cfr. Humboldt 1836: 106). In quinto luogo, il testo è l'unità dialettica fra riproducibile e irriproducibile: «Ogni elemento del discorso è percepito su due piani: sul piano della ripetibilità della lingua e sul piano dell'enunciazione non ripetibile» [Bachtin 1979: 338 *(2003: 351)]. Un insieme finito e immutabile di unità discrete può essere riprodotto esattamente un numero arbitrario di volte, mentre il *continuum* di senso [*smyslovoj*], mutevole e infinito, è in linea di principio irripetibile, unico. In sesto luogo, il livello del senso e quello del segno si distinguono per essere l'uno innato, l'altro generato. La scansione discreta [*odiskrečivanie*] di un senso originariamente inespresso [*neprojavlennyj*] (implicito) è la sua manifestazione [*projavlenie*] (il suo disvelamento), ma non la sua nascita: i segni non fanno altro che attualizzare la realizzazione del *continuum* semantico, che esiste (ad esempio, in forma di pensiero) anche prima della sua incarnazione segnica².

² La non identità semantica fra un proposito e la sua realizzazione non svolge alcun ruolo in questo caso, poiché (come si è appena detto) anche una realizzazione secondo il proposito si rivela non identica rispetto a se stessa in un altro luogo o in un altro tempo.

E dunque, accanto alla realtà segnica (la Cultura) e a quella extrasegnica (la Natura) esiste una realtà non segnica (il Senso) che interseca le prime due. Ma nella cultura «discorsiva» contemporanea, sollevarsi dal segno al senso non è meno difficile che realizzare il senso nel segno. L'acquisizione metodologica dell'eterogeneità qualitativa del testo pone nuovi compiti alla semiotica. È indispensabile capire come il senso si «oggettualizza» a prescindere dai segni, il che permette al testo di trasmettere un contenuto senza confronti più duttile di quello che si può incarnare con l'aiuto dei significati linguistici atomizzati, e infine se sia possibile (e in quali forme) un'immediata percezione sensibile del senso. Tutti questi problemi riguardano le forme di comunicazione non segniche, i mezzi espressivi asemiotici che esistono all'interno di linguaggi a prima vista totalmente semiotici¹.

1. I mezzi non segnici per materializzare lo spirito vanno cercati a tutti i livelli del testo, a cominciare dal più "superficiale": quello fonico. In riferimento al testo poetico, il problema riguarda lo studio dei due canali globali per la realizzazione del senso: il metro e il ritmo, quest'ultimo inteso non solo come sistema di deviazioni dal metro (A. Belyj) oppure come il modo in cui il compito metrico si realizza concretamente (B. V. Tomaševskij, V. M. Žirmunskij), ma come secondo principio sostanziale del verso, completamento dialettico della sostanzialità del metro.

Il 27 maggio 1916 B. V. Tomaševskij scriveva a S. P. Bobrov: «L'errore di Belyj e di tutti coloro che ripetono le sue parole (e mi sembra di averlo detto anch'io da qualche parte) sta nel suo vedere il *ritmo* solo nelle deviazioni dal *metro*»³. Già lo stesso Belyj supererà poi questa concezione del ritmo: fu lui, sotto l'influsso dell'antroposofia di R. Steiner, a porre il problema dell'unità di ritmo e senso, il che lo portò a elaborare la concezione del ritmo come «sostanza della creazione poetica» (Grečiškin, Lavrov 1981: 106–107; cf. Elsworth 1980). Il passo successivo venne compiuto da Tomaševskij, convinto che si dovessero

³ *Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva* (RGALI, Mosca), f. 2554 (S. P. Bobrov), op. 1, ed. chr. 66, l. 5 ob.; cf. Čudovskij 1917: 59.

studiare «le forme ritmiche del discorso poetico reale, indipendentemente dalle <...> sue basi metriche» (1923c: 44) e propose di considerare il metro come principio canonizzato del verso e il ritmo come suo principio non canonizzatoⁱⁱ. Questa posizione trovò i suoi seguaci: così, secondo Vjač. Vs. Ivanov, «nel *Poema della fine* [*Poëma konca* <di M. Cvetaeva, 1924>], nonostante la molteplicità di metri, si delinea una sola tendenza ritmica che si realizza in modo differente secondo le concrete circostanze metriche ma che di per sé non dipende dal metro. Questa concezione <...> si distingue dalla tradizionale contrapposizione di metro e ritmo (dove il ritmo svolge un mero ruolo subalterno rispetto al metro, di cui rappresenta una trasformazione), ma si accorda con la convinzione, sempre più presente nella nuova scienza del verso, che “il ritmo del verso sia sempre attivo <...>” (1968: 200)ⁱⁱⁱ.

Nella scienza contemporanea del verso, la parola «ritmo» si usa in due accezioni opposte: una di estrema astrattezza e una di estrema concretezza^{iv}. Come hanno spiegato P. A. Rudnev^v e M. L. Gasparov (1979a), in genere per ritmo si intende o «la generale tendenza a regolare [*uporjadočennost'*] la costruzione fonica del discorso poetico» (1), oppure «la reale costruzione fonica» (= «forma ritmica») «di una concreta riga versale» (2). Secondo tale approccio, il Ritmo «con la maiuscola» (1), il metro e il ritmo «con la minuscola» (2) si differenziano soprattutto nel grado di astrazione dal materiale linguistico: si suppone che per mettere in risalto l'uno o l'altro ci vogliano porzioni differenti di testo poetico. Muovendoci «dal basso verso l'alto», il fenomeno del ritmo (2) si manifesta entro i limiti di una singola riga di verso, il fenomeno del metro – nel contesto dell'intero componimento o frammento, mentre il fenomeno del Ritmo (1) è contrassegno del discorso poetico in genere. Se invece ci muoviamo «dall'alto verso il basso» possiamo dire che il Ritmo (1) è il principio generale di ogni discorso poetico, il metro è la legge di tale discorso (una delle possibili), in cui si realizza il principio, mentre il ritmo (2) è un singolo fatto che cade sotto questa o quella legge^{vi}.

Questo modello gerarchico ha un notevole difetto: la delimitazione parcellizzata [*porcionnoe*] del metro e del ritmo. In primo luogo, non solo la struttura metrica di una singola riga di verso, ma anche la sua struttura ritmica sono definite da ciò che la circonda^{vii}: il ritmo reale dello stesso verso sarà diverso a seconda del contesto^{viii}. Così,

l'unico verso anomalo nella poesia anapestica di Pasternak *Notte bianca* [*Belaja noč'*, 1953] se isolato si può percepire come una tripodia anfibrachica: u|'|uu'|uu'u (*Dŏm ná Storoné Peterbúrgskoj – La casa nel rione Peterburgskij*), mentre nel testo lo stesso verso suona in modo diverso: '|^uuu'|uu'u (*Dóm ^ nă-storoné Peterbúrgskoj*)^{ix}; come ricordano Vjač. Vs. Ivanov e E. B. Pasternak, proprio così leggeva il poeta.

In secondo luogo, spesso non solo il metro, ma anche il ritmo unifica una strofa, un frammento, un'opera, un ciclo, un libro di poesie, etc. (Bobrov 1965: 82–83; Ivanov 1968; Aucouturier 1979; *et cet.*). Molte peculiarità del ritmo acquistano rilevanza solo nello spazio del testo o anche di un intero gruppo di testi. È il caso, ad esempio, della distribuzione dei →dieremi nella canzone di Mary nel *Festino in tempo di peste* [*Pir vo vremja čumy* <di Puškin, 1830>]: S. M. Bondi ha rilevato che nella parte dove l'autore traccia un epico quadro della terribile epidemia, prevalgono i dieremi piani o sdruccioli, mentre laddove si parla del testamento di Jenny, in misura notevole essi lasciano il posto ai dieremi tronchi (Bobrov 1966: 83–84)⁴. Un altro esempio lo può fornire l'«arci-ritmo *sui generis*» del libro di Pasternak *Mia sorella la vita* [*Sestra moja žizn'* <1922>]: secondo la convincente dimostrazione di A. Aucouturier, «il principale fattore generatore di ritmo [*ritmoobrazujuščij*]», indipendente dalle diverse misure, «è qui la clausola»: il predominio di finali di parola piani e sdruccioli nei giambi, tronchi e bisdruccioli nei trochei assicura il carattere acatalettico, cioè «il carattere privo d'intermittenza del passaggio da una riga versale all'altra», che nel complesso genera «l'impressione di un flusso da una forma all'altra» (Aucouturier 1979: 224, 228–229 *et cet.*).

In terzo luogo, nel determinare il metro non dobbiamo necessariamente uscire dai confini di un singolo verso, e in alcuni casi non abbiamo la possibilità di farlo^x: si pensi anche solo al monoverso di Karamzin (*Pokójsja, mílyj prách, do rádošnogo útra* – «Riposa, caro cenere, fino al gioioso mattino»), qualificato con sicurezza come giam-

⁴ Nelle prime tre strofe del canto di Mary, l'accento cade solo una volta sulla sillaba che precede il →dierema, mentre nelle due ultime strofe vi cade 20 volte (le clausole non rientrano in questa statistica).

bo alessandrino, quando secondo i criteri formali lo si potrebbe considerare un verso sillabico <verso anteriore alla riforma lomonosoviana, privo di regolazione tonica in piedi. – G. C.> di tredici sillabe con la tipica cesura dopo la settima sillaba [cf. il 2° verso della I satira di Kantemir: *Pokójsja éšli chóčeš' prožit' žízn' bez skúki* – “Riposa se vuoi vivere la vita senza ambascia” (Prima redazione)]⁵. In questo contesto assume un interesse particolare la concezione del verso libero come un microcentone polimetrico *sui generis* composto da versi dei metri più differenti che all'interno del complesso conservano non solo la propria struttura, ma spesso anche la propria semantica [cf. le considerazioni di V. Ja. Brjusov sui «versi liberi di struttura francese» (1919, 119–120) Cf. § 3 nota 36]^{xi}.

Infine, l'obiezione certo più seria contro una gerarchia lineare fra metro e ritmo è legata alla loro mutua indeducibilità [*nevyvodimost'*]. E il punto non è che la peculiarità ritmica di ogni verso successivo non può essere pienamente prevista partendo dallo schema metrico: il concetto più ampio è inevitabilmente più povero di contenuto. Il punto è che la forma ritmica spesso entra in contraddizione col compito metrico: ad esempio, la riga versale *Dom na-storone peterburgskoj* non può essere registrata come un «singolo caso» di anapesto, in quanto contiene, oltre al →*lejma* in anacrusi, una parola trisillaba in cui la sillaba tonica cade nella posizione cosiddetta «debole», mentre la sillaba atona cade su quella «forte» (e nondimeno la misura della poesia è e rimane una tripodìa anapestica).

R. O. Jakobson affermava che «per tutte le misure russe è coercitiva la coincidenza del dierema e il termine della riga versale; inoltre, nei modelli classici di sillabotonismo russo <...> fissiamo anche le

⁵ Nell'ipotetico “tridecasillabo” karamziniano non ci dobbiamo preoccupare del fatto che la cesura separa una preposizione da un sostantivo (Iljušin 1986, 53). Cf. nelle satire di Kantemir: *Znáeš', čto faldy dolžny <...> býť <...> Éšli kaftán sogněš', to b | stánom ne pokrýty* (II, 226; prima redazione: “Sai che le falde devono essere, se pieghi il caffettano, | non coperte dalla vita”); <...> *za dėsjat'mi prjáčet / zámkami rúbl' odín, a | za gróš gór'ko pláčet* (V, 75–76; prima redazione: “Nasconde oltre dieci castelli un rublo, e | per un soldo piange amaramente”); *Čést'Seladón chranít, ot | mýslej Klítes vólen* (III, 298; prima redazione: “L'onore Seladon serba, dai | pensieri Clites è libero”) etc.

seguenti costanti <metriche>: (1) il numero di sillabe nella riga versale dall'inizio del verso all'ultimo *ictus* è costante; (2) quest'ultimo *ictus* reca sempre su di sé l'accento lessicale; (3) l'accento non può cadere su un "punto debole" del verso, se il "punto forte" è occupato da una sillaba atona della stessa parola» (Jakobson 1960: 361). Nella realtà, nondimeno, tutte queste regole subiscono infrazioni. Così, la transaccentazione [*pereakcentuacija*] "proibita" salta agli occhi nella tetrapodia trocaica di Radiščev (*Bova*, 1799–1802?): *Věněc mirtovoj spleťalsja* [«S'intrecciava la corona di mirto»], o nella tetrapodia dattilica di Lermontov (*Preghiera – Molitva*, 1837): *Ōkruží sčástiem dūšu dostójniju* [«Circonda di gioia l'anima degna» <vedi: Carpi et al. (2011): 121>]^{xii}, e in alcuni poeti, come Cvetaeva e Sergej Bobrov, i →«coriambi» e forme analoghe costituiscono uno dei tratti più evidenti dello stile versificatorio (cf. Markov 1968: 232 <*1973, 226>; Kembal 1981: 333, 334)⁶.

⁶ Va però detto che la genealogia di questo procedimento in Bobrov è del tutto fantastica: «Non così di frequente, ma i coriambi „c” <ci si riferisce alla classificazione delle forme pausali di A. Belyj (1910b: 278). – M. Š. Ossia: coriambi in parola non monosillabica. – G. C.> si incontrano nella poesia russa; così, per esempio, in Jazykov: *Změi užásnyje šipját* [“Serpenti terribili sibilano”], in Tjutčev: *I bezpómóščneje i grustněje* [“Sempre più indifeso, sempre più triste”]» (Bobrov 1913: 147). È evidente che Bobrov ha equivocato, leggendo *změi* in luogo di *zmei*, *bezpómóščneje* in luogo di *bezpómóščneje*. Cf. L'intervento di G. O. Vinokur nel corso del dibattito sulla conferenza di O. M. Brik «Sul ritmo versale» (Circolo linguistico di Mosca, 1.VI 1919): «*Vinokur* riguardo all'osservazione del conferenziere sull'atteggiamento "criminale" dei simbolisti nei confronti della scuola puškiniana, osserva che il più giovane fra i simbolisti, Sergej Bobrov, nella sua prima raccolta si serve molto spesso proprio degli accenti supplementari che formano i coriambi e che nella poesia precedente non ci sono. Mentre nella poesia tradizionale questo accento supplementare è possibile solo su una parola monosillabica, in Bobrov sono molto frequenti esempi come:

Kogdá otvėrznet s Ėmpirėja
Na nás sletájuščij glagól
Žizn' prostór, – liš' dvá lakėja
Kóžě, šartrėz nesút na stól.

[«Quando ci spalancherà dall'Empireo / Su noi volando il verbo / L'ampiezza della vita, solo due lacchè / Caffè e *chartrouse* porteranno in tavola»]

L'omissione dell'accento sull'ultimo *ictus*, assai evidente nel giambo libero non rimato della tragedia di V. Narežnyj *Una notte sanguinosa* (*Krovavaja noč'*, 1799), è proprio della pentapodia non rimata, soprattutto drammatica^{xiii}, ma è possibile anche nel sillabotonismo rimato⁷: *Gnūli*, <*mát*> *ich* <*etí*>! *Ót 50-tí* <*ná 100*> [«Puntavano, fottuta madre, da 50 <a 100>»]. Puškin 1928, II: 54 (dalla lettera a P. A. Vjazemskij del 1.IX 1828)^{xiv}; <...> *Poklonís' ty emú / Izuvéčennomú* – («Inchinati a lui / Mutilato». P. Vjazemskij, *Missione a Revel' – Poručenie v Revel'*, 1833?) etc.^{xv}. In base a tale principio sono state costruite molte rime eteroaccentate e composte, tipo *širokó* [«ampiamente»] : *jáblokó* [«mela»] nella tetrapodia trocaica di Bagrickij [*La strada di Možajsk – Možajskoe šosse*, 1928] o *člén umóm* [«membro con la mente»] : *plénumóm* [«attraverso il plenum»] o *člén iným* [«membro per un altro»] : *Léniným* [«da Lenin»] nella tetrapodia trocaica di S. Nikolaev (*Primavera – Vesna*, anni 1970)⁸.

Anche l'infrazione dell'isosillabismo (dall'inizio della riga versale fino all'ultimo *ictus*) è ammissibile nel sillabotonismo, perfino nei

È interessante che nelle note al proprio libro, Bobrov rivendica l'utilizzo cosciente di questi coriambi <...> e dice che non si tratta di un'innovazione, e si appella a un esempio in Jazykov: *Zméi užásnye šipját*. Ma qui, ovviamente, ha torto <...>. Per Jazykov l'accentazione *zmei* [“serpenti”], ancora più del lermontoviano nominativo plurale *sveči* [“candele”], non solo è possibile, ma del tutto probabile. <...> Bobrov dà anche esempi artificiali di coriambi più complessi: *Rádújsja, milyj, dën' nastál* [“Gioisci, caro, il giorno è giunto”]; e *Sládóštnye tvoí ogní* [“I deliziosi tuoi fuochi”]» [*Institut ruskogo jazyka* (IRJa, Mosca), f. 20 (Circolo linguistico di Mosca), l. 58].

⁷ Cfr.: «<...> la velocizzazione dell'ultimo piede <cioè la soppressione dell'accento metrico. – *M. Š.*> si può trovare solo nei versi non rimati» (Bobrov 1916: 46).

⁸ Katenin consegue lo stesso effetto nei giambi del *Rondeau epigrammatico* [*Épigrammatičeskoe rondeau*] contro il Barone Brambeus (vedi Puškin 1949, XVI: 103): in una riga versale corta (dipodia) è omesso l'accento sull'ultimo *ictus* e si sorvola chiaramente sulle rime eteroaccentate *bytjáj* : *ruč'já*; *galimat'já* : *fantásijáj*; *sem'já* : *svojá* : *fantásijáj* («essere: del ruscello; absurdità: fantasia; famiglia: propria: fantasia». Cf. Scherr 1986: 230). L'accento delle rime eteroaccentate, di regola, cade sulla sillaba ($2n - 1$) dal termine della riga versale (Panov 1965), ma a dispetto dell'impostazione del metro bisillabo e della struttura accentuativa della parte della parola che segue l'accento, già Vjazemskij ammetteva rime del tipo *Kassándra* : *chandrá* oppure *píšetsja* : *pridétsja* («Non ti adirare, o Cassandra», 1817 <vedi *infra*>; vedi Vacuro, Ospovat 1994, II: 407; Iljušin 1988: 76; cf. Markov 1983).

versi isopodici ad anacrusi regolare^{xvi}, come accade nella succitata poesia di Pasternak: di solito la lunghezza di una tripodia anapestica tronca è di 9 sillabe, ma nella seconda riga versale della *Notte bianca* (*Belaja noč'*) ce n'è una di meno (la misura, peraltro, rimane inalterata: su 9 quartine una sola riga versale “sincopata”). Naturalmente l'esempio riportato non è l'unico (cf. Struve 1968: 230 *et infra*): così, dei 24 versi della poesia di Bobrov *Per domani* (*Na zavtra*, 1912), 22 sono classiche tetrapodie giambiche con una citazione da Puškin (*V čas nezabvennyj, v čas pečál'nyj* – «Nell'ora indimenticabile, nell'ora dolorosa»), ma il verso 12, che divide in due il componimento, esula dallo schema generale:

*Prostránstva probegája méno,
Poljá moi, moi lesá,
Ty pozabúdeš', legkovérno
Moi cvetúšči*e* nebesá...*

(Bobrov 1913: 36)⁹

[«Trasvolando con regolarità gli spazi, / I miei campi, i miei boschi, / Dimenticherai, tu credulona / I miei cieli in fiore...»]

Non bisogna pensare che un simile movimento ritmico sia proprio solo di un'epoca in cui il tonismo “puro” entra in concorrenza con altri sistemi di versificazione: la rileviamo anche in Deržavin, anche se solo in cesura^{xvii}.

Il poeta può ignorare anche l'obbligo che i confini della parola e quella della riga versale coincidano. Pare proprio che sia stato M. M. Kenigsberg il primo a intuire il significato teorico di fatti simili (1994: 162, 180, 181 note 40–42; Šapir 1994b: 92). Gli esperimenti con *en-jambement* che spezzano una parola sono ben noti: i versi di Družinin (*Vséch čáše ispivál ja sí-/Valdája* – «Più spesso di tutti mi son scolato il sí-/Valdaj») li ha analizzati Ju. N. Tynjanov^{xviii}; S. P. Bobrov (1965:

⁹ Da un punto di vista compositivo, lessicale e ritmico-sintattico, con questo verso si correla l'ultimo verso della 5° quartina, che contiene un'ulteriore accrescimento: *Mojá edinstvennaja zvezdá* [«La mia unica stella»].

97–98; cf. *infra*, pp. 137–139) ha analizzato i versi di Annenskij (*У́й igráli úž pri mér– / –cán' i útra blédnoj lámpe / Táncy něžnye Chimér* – «Danzavate già al balu– / –ginare del mattino alla pallida lampada / Le dolci danze delle chimere»). Non è escluso che tale procedimento si sia diffuso nella poesia russa sotto l'influenza della tradizione europeo-occidentale: in genere esso è ricondotto a Edgar Allan Poe (Brjusov 1913: 130; *et cet.*), anche se la tmesi di una parola fra due righe c'è anche nel *Don Juan* byroniano (XII, LXXV):

*She cannot step as does an Arab barb,
Or Andalusian girl from mass returning,
Nor wear as gracefully as Gauls her garb,
Nor in her eye Ausonia's glance is burning;
Her voice, though sweet, is not so fit to warb-
le those bravuras <...>*

L'*enjambement* all'interno della parola era noto anche ai greci e ai romani: Kenigsberg, ad esempio, citava versi di Saffo e Orazio: <...> *καί πλάσιον αδυφωνεί- // σας υπ ακούει* <...> (Sappho 31, 3–4); <...> *vagus et sinistra/Labitur ripa Iove non probante, u-/xorius amnis* (Hor. Carm. I, 2). Del'vig utilizzò questo procedimento per imitare i poeti dell'antichità:

<...> *Venók uvjádščij, svirél' semistvól'naja
I pósoch dévu javljáli pastúškoju;
Oná sidéla pred úrnoju, iz-
livájuščej
Istóčnik svétlyj, Driád omovénie <...>*

(Del'vig 1820: 314)¹⁰

¹⁰ Il procedimento di Del'vig scioccava i contemporanei; «*Iz-livajuščej!* Non è forse vero che questa spezzatura sa di antico? Che regalo alla nostra versificazione! Adesso le parole lunghe e ostinate non creeranno difficoltà al poeta: egli la potrà tagliare subito in qualsiasi punto. Conservo questo moncherino in una scatola speciale con l'etichetta: *trucioli letterari*. Lo ho chiamato così perché proprio come l'orrido pezzo di legno, o truciolo che fu posto a fondamento della *Kunstkamera* di San Pietroburgo, questo moncherino mi ha ispirato il desiderio di raccogliere rarità letterarie» (Certelev 1820: 18; cf. Tomaševskij 1934: 477–478).

[«Ghirlanda appassita, siringa a sette canne / E il bastone rive-
lavano che la fanciulla era una pastorella; / Essa sedeva di fron-
te a un'urna da cui flu-/isce / Una fonte chiara, lavacro delle
Driadi»]

Un'altra coloritura semantica dell'*enjambement* all'interno della parola è quella comica (cfr. Hollander 1959: 288). In questa sua qualità esso appare, fra l'altro, nell'epigramma di Lermontov del 1841 (cf. Markov 1983: 250 nota 14): *Naš knjaz' Vasil' - / Čikov po bätjuške, / Šef prostofil', / Glupcöv – po djädjuške* [«Il nostro principe Vasil' - / -čikov in linea paterna, capo dei minchioni, / Dei fessi, in linea di zio»]. Ma gli *enjambement* in cui il confine fra le righe versali cade all'interno di una parola, e a volte addirittura all'interno di un morfema o di una sillaba, non si limitano al campo della lirica scherzosa, ma irrompono anche nella sfera della poesia elevata, come in Cvetaeva: *Vsmätřivajutsja – i v skřý- / tnějšem lepestké – ne tý! – Vpytyvajutsja – i stí- / snútym kulakóm v peskı!* (“Fingon lo sguardo – e nel più chiu- / so bocciolo – non ci sei tu! – Si impregnan di domande e – col serra- / to pugno nelle sabbie!” *Ad alcuni non è legge – Nekotorym ne zakon, 1922*)^{xix}; *Kák iz mórja iz Káspij- / skógo sínego mórja* (“Come dal mare, dal Caspi-/co azzurro mare”. *Scitiche. 2 – Skifskie. 2, 1923*) e molte altre. Cf., nel poema di A. Iljušin *La memoria di lui su di Lei (Pamjat' ego o Nej, 1985): Borót'sja s p'jánstvom i alkogolíz- / mom my dolžný ne na slovách, na déle <...>* («Batterci contro l'ubriachezza e l'alcolis- / mo dobbiamo noi non a parole, a fatti»). Pubblicazione difettosa, vedi: Iljušin 1995: 76)¹¹.

¹¹ Per me rimane un mistero perché Jakobson ritenesse coercitiva per tutti i tipi di verso russo l'interdizione a dividere una parola fra due righe versali: infatti tale inibizione veniva regolarmente calpestata nella poesia che si trovava al centro dei suoi interessi di ricerca. Cf. i classici: *legkó operlis' nógi. / No gi- / bel' fonarěj* («leggieri calcarono i piedi. / Ma l'ago- / nia dei lampioni». *Mattino – Utro, 1912*); *U- / lica. / Lica / u / dogov / godov / rez- / če. / Če- / rez* («Stra- / da. / Visi / si hanno / i can- / i degli an- / ni più niti- / di. / Di tra- / verso»). *Di strada in strada – Iz ulicy v ulicu, 1913*; vedi: Chardžiev 1958: 410–411). Nelle redazioni anteriori, di questi *enjambement* in Majakovskij ce n'erano assai di più: *Pěstr kak fo- / Rel-sy- / N* («Screziato come una tro- / Ta-fi- / Glio». *Di strada in strada*); <...> *perekřestkom / raspjáty / górodo- / výe*

Le leggi metriche del verso russo possono venire infrante non solo separatamente, ma anche in coppia o tutte insieme. Da tale punto di vista è estremamente curiosa l'epistola arzamasiana di Asmodeo a Cassandra che si trova in una lettera di P. A. Vjazemskij a D. N. Bludov del 22 gennaio 1817:

*Ne gnévajsja, o Kassándra,
Takája na menjá Chandrá,
Nav'júčilas' čtó ej éj
Besédy ja glupěj vsěj.
Pisát' ničtó ne píšetsja,
Bojús' ja čto mné pridětsja
Bezmólvnyj býť kak Kikin,
I k Glínke závist'ju tresnút',
Čto slávoj tak umél blesnút'
Parnássa kórennyj krin.
O Múž Nevskój! čérv' Nikítskij
S trudóm tebé v gostíneč
Sítichí pustil na konéc
Tak skazát' by jaželbicki!¹²*

[«Non ti adirare, oh Cassandra, / Una tale depressione, / Mi ha colpito, che quasi quasi / Son più stupido dell'intero Simposio. / Non riesco a scrivere nulla, / Ho paura che mi toccherà /

(«dal crocevia / sono crocefissi / i città- / demoni»). *Io – Ja*, 1913); *Lis- / Tóčki / Pósle / Tóčki / Stróček / Lis- / Tóčki* («Fo- / Gliuzze <o: “Di volpi- / punti”> / Dopo / Il punto / Delle linee / Fo- / Gli uzze <o: “Di volpi- / punti”>»). *Quadro esauriente della primavera – Isčerpyvajuščaja kartina vesny*, 1913); *Le- / Zem- / Zem- / Le* («Stri- / Sciamo al / La ter- / Ra»). *Noi – My*, 1913). Ci sono figure analoghe anche nel Majakovskij più tardo [cf. le rime nel poema *Di questo (Pro éto*, 1922–1923): *vraz : d'jačkom : s praz- : ničkom* («insieme : col diacono: buone fes- : tività»)]. Si noti come la tmesi di una parola da una riga versale all'altra si possa trovare in tutti i sistemi versificatori, anche nel verso libero: *Ja vyčchal. Létoťm večerom do- / vodilos kém-to óseni. Osta- / nóvki čeredováliš' skvóz' / indifferéntyje triviál' - / nosti gazétnyč sobýtij* («Uscivo. D'estate la sera era mu- / tata da qualcuno in autunno. Le fer- / mate si susseguivano attraverso / le indifferenti triviali- / tà degli eventi di giornale») G. Obolduev, *Cronaca politica – Političeskoe obozrenie*, 1931; cf. Skulačěva 1998: 108–109).

¹² RGALI, f. 72 (D. N. e A. D. Bludov), op. 1, ed. chr. 3, l. 3; cf. Vacuro, *Ospovat* 1994, II: 407.

Starmene silente come Kikin, / E scoppiare di invidia per
Glinka / Che è riuscito a brillar di tale gloria, / Natía violetta del
Parnaso. / Oh Uomo della Neva! Il verme della via Nikitskaja /
Con difficoltà a te in dono / ha inviato infine versi / Per così dire
alla Jaželbick!»)xx

In questa parodia dei versi *jaželbickie* di V. L. Puškin non è osservata alcuna delle regole della metrica russa sillabotonica <vedi →*Sillabismo, Sillabotonismo*>: il numero delle sillabe **daL1** inizio della riga versale all'ultimo accento metrico oscilla da 6 a 8, dall'*ictus* finale non sempre coincide con l'accentazione del lessema, e transaccentazioni su parole bi- e trisillabiche si incontrano quasi in ogni verso (tranne l'11 e il 14). E nondimeno, malgrado la peculiarità del ritmo, la base metrica di questa epistola scherzosa non dà adito a dubbi. Non solo vi si rileva chiaramente un piede bisillabico, ma si indovina anche la misura: se si scandisce (*Né gnevájsja, ó Kassándra, / Takájá na ménja Chándra, / Nav'jučilas' čtó ej éj / Besedý ja glúpej vséj, etc.*) ognuna delle 14 righe versali si dispone nello schema metrico di una tetrapodia trocaica che oltre tutto rispetta l'alternanza¹³.

A consentire un'accentazione tanto esotica (del tipo *né gnevájsja, takájá, Chándra, etc.*) è il modello ritmico al quale si orientava Vjazemskij. Cinque anni prima, in una lettera del 5 maggio 1812 indirizzata a lui, Batjuškov dipingeva la propria condizione psichica e fisica in una tripodia giambica siffatta:

Chvor vsé, na sílu dýšu<,>
Iznúren i bledén,
Viršéj užé ne píšu:
Mysljámi ja bedén.

[«Malato, respiro appena, / Sposato e pallido, / Versi già non
ne scrivo: / Son povero di pensieri»]

¹³ Questa descrizione del verso si differenzia leggermente da quella a cui mi ero attenuto nella versione originale del mio studio (Šapir 1990d: 68): in precedenza mi basavo sull'edizione di M. I. Gillel'son (1969: 368), che però deformava l'aspetto ritmico dello scherzo in versi di Vjazemskij.

Seguivano ancora due righe versali di metro imprecisato (→*taktovik?*), dalle quali si rendeva manifesto che Batjuškov aveva privilegiato la regolarità metrica, non quella linguistica: *Na sílu na písál* <sic!> *četyre stišká / Prótiv udarénij svoegó jazyká* [«A forza ho scritto quattro versi / contro gli accenti della mia lingua»]¹⁴. Ciò costituisce una prova indiretta del fatto che nel caso di Vjazemskij non ci imbattiamo in un verso tonico né in un verso sillabico, bensì proprio in un verso sillabotonico deformato a bella posta: i suoi deliberati difetti, come l'autore indica, esasperano i difetti delle improvvisazioni *jažeblickie* del decano di «Arzamas».

Vediamo che il metro e il ritmo, pur comprendendo spesso porzioni uguali del testo versale, cionondimeno caratterizzano aspetti diversi della sua melodia e restano in una certa misura indipendenti l'uno dall'altro: parlare di un ritmo che “scaturisce” dal metro è tanto poco lecito quanto di un metro che “scaturisce” dal ritmo. Perciò non si può interpretare la loro opposizione secondo le categorie di *langue* vs *parole* o di *code* vs *message*^{xxi}: il ritmo è una sostanza del linguaggio poetico tanto quanto il metro. I loro rapporti sono predeterminati da quella neutralizzazione delle differenze fra «linguaggio» e «discorso» che perviene all'arte poetica in generale: «La *parole* della lingua comune si trasforma tendenzialmente nella *langue* del linguaggio poetico»^{xxii}.

Da ciò non deriva peraltro che il modello “parcellizzato” e gerarchico dei rapporti fra metro e ritmo debba essere riconosciuto come del tutto inservibile. Esso è allettante per il proprio carattere *monistico*: un principio unico di Ritmo si realizza nel metro del componimento poetico e nel ritmo della singola riga versale. (Questo modello si contrappone al quadro dualistico di una lotta fra metro e ritmo come due principi paritetici e polarizzati, qualcosa come «materia» e «spirito»

¹⁴ RGALI, f. 195 (I. A., A. I., P. A. e P. P. Vjazemskij), op. 1, ed. chr. 1416, l. 33. Cf. il *post scriptum* di Vjazemskij ai versi indirizzati a Bludov: «Uff! Mi è venuto il fiatone. Me la sono cavata a fatica» (ivi, f. 72, op. 1, ed. chr. 3, l. 3; cf. Vacuro, *Ospovat* 1994, II: 407). Cf. anche le connotazioni oscene generate dalle transaccentazioni proibite: *bledén* <paronimo di *bljadún*, «puttaniere». – G. C.> al posto di *bléden* («pallido»), in Batjuškov, *písat'* <paronimo di *píssat'*, «pisciare». – G. C.> al posto di *písát'* («scrivere») in Vjazemskij.

del verso) E però, al posto di un monismo *a priori* – il fatto come epifenomeno di una legge ideale, il ritmo come derivato del metro^{xxiii} – o di un monismo *a posteriori* – la legge come induzione da un materiale fattuale che è l'unica cosa ad esistere realmente, il metro come derivato del ritmo^{xxiv} – deve subentrare un monismo assoluto: metro e ritmo hanno un'unica fonte, il Ritmo con l'iniziale maiuscola. Da un punto di vista gerarchico, i due principi sono paritetici: sono aspetti diversi di un medesimo principio, osservato dal punto di vista del singolo fatto (il ritmo) o da quello della legge generale (il metro).

Per quanto il metro e il ritmo siano per molti versi in opposizione e nelle loro manifestazioni estreme possano distruggersi a vicenda, entrambi incarnano senza contraddizioni il principio del Ritmo come «generale regolamentazione della struttura fonica del linguaggio poetico» [*obščaja uporjadočennost' zvukovogo stroenija stichotvornoj reči*] (Gasparov 1979a: 1139):

In sostanza, chiamiamo ritmici <si tratta del Ritmo nella nostra concezione del termine. – *M. Š.*> quei movimenti che suscitano in noi una particolare esperienza psichica [*pereživanie*], la quale spesso si esprime nella pulsione a riprodurre quei movimenti <...>. Per suscitare tale riproduzione o esperienza psichica condivisa [*sopereživanie*], il movimento da una parte dev'essere regolato, avere una determinata struttura che faciliti la sua percezione e che possa venir riprodotta <questa funzione è espletata dal metro. – *M. Š.*>; d'altra parte, questa regolamentazione non deve trasformarsi in ripetizione meccanica: si può condividere la reviviscenza solo di un movimento vivo <questa funzione è espletata dal ritmo. – *M. Š.*> (Charlap 1985: 15).

Vi possono essere fatti che confermano una legge (nel nostro caso si tratta dei versi di forma metrica regolare), e fatti che svelano il carattere limitato e convenzionale della legge (nel nostro caso si tratta dei versi che rompono lo schema metrico); ma non esistono in natura fatti che contraddicano un principio: ogni fatto ritmico è dettato dal principio del Ritmo, ogni verso realizza l'idea della generale regolamentazione della struttura fonica del linguaggio poetico. Un fatto non è in grado di mettere in dubbio un vero principio, il quale (a differenza di una legge) è indipendente dai fenomeni (cambiare i principi in confor-

mità con fatti “nuovi” è una manifestazione di mancanza di principi come visione del mondo, elevata a principio metodologico). È così che concepisco l’unità di fatto e principio, è in questo senso che parlo della contrapposizione fra legge e fenomeno: il metro e il ritmo si contrappongono come differenti modi di realizzazione del medesimo – unico – Ritmo.

2. Il Ritmo come principio (1) e il ritmo come fatto (2) hanno un’intera serie di proprietà rilevanti che li legano vicendevolmente e li contrappongono al metro. Il metro è la sostanza semiotica del verso: esso è razionale, dato *a priori*, normativo, generalizzato (un giambo è sempre un giambo: esso è identico a sé tanto nel poema quanto nell’epigramma). Il ritmo è una sostanza asemiotica; è «individuale» (Tomaševskij 1923c: 65), non si presta a un’interpretazione razionale, «non lo si può spiegare» (Majakovskij)^{xxv}: come “spiegare”, ad esempio, l’accrescimento della cesura, o il dierema, dopo la terza sillaba (cf. Bobrov 1915: 28)?¹⁵ Il ritmo non è algoritmizzabile (in caso contrario si trasforma in metro) e dunque non è normativo (Kolmogorov, Prochorov 1963: 84)¹⁶.

Il carattere ripetibile del metro in poesia è integrato dall’irripetibilità del ritmo: addirittura il medesimo verso in contesti diversi suona diversamente (cf. § 1). Certo, la ripetizione è «il principio fonetico generale di ogni tecnica poetica» (Polivanov 1963), e non solo della

¹⁵ La rappresentazione del ritmo come di una «forma <...> “individuale”» che in un dato momento assume su di sé «un qualcosa di mobile, di mutevole, di fluido», avvicina il significato moderno del termine all’antico ῥυθμός degli autori greci dei secc. VII–V a. C. (Benveniste 1951: 405, 407 *et cet.*).

¹⁶ La semioticità del metro è facilmente rilevabile nel fenomeno chiamato «equivalente del testo» [si intendono tutti i sostituti grafici delle parole, ad esempio i trattini o i puntini (Tynjanov 1924: 22 *et infra*)]. Tynjanov nota con perspicacia che, in quanto equivalente del testo, «il metro è dato come segno» (1924: 24): in luogo del frammento «mancante», il lettore pone facilmente la struttura data dall’algoritmo del verso. Ma se il segno del metro è possibile, il segno del ritmo non lo è: «l’equivalente non ha espressione acustica» (Tynjanov 1924: 24–25 <*1968: 29–30>; cf. Henry-Safier 1983: 427). Ne deriva che il ritmo è asemiotico, che non lo si può simbolizzare [oboznačit’] (sostituire).

tecnica (Jakobson 1960: 358 et infra). Ma, pur riproducibile nei suoi componenti, il ritmo come totalità è comunque unico^{17xxvi}. La causa di ciò sta nel carattere differente delle ripetizioni metriche e ritmiche: le prime sono programmate, le seconde no. Qualsiasi ripetizione ritmica – se è davvero tale – è facoltativa e dunque inaspettata; prevedere con precisione dove si verificherà è molto difficile. Con tanta più frequenza essa occorre, tanto maggiore è la probabilità che a momenti l'inerzia del ritmo verrà infranta. L'inerzia del metro, al contrario, si dipana costante e indeflessibile^{xxvii}.

Se distinguiamo gli elementi ricorrenti del verso fra «progressivi» e «regressivi» (ossia dotati di un contenuto prevedibile o «retrovedibile»), agli elementi del ritmo vanno ascritti solo quelli che rinviano il ricettore ai luoghi precedenti della serie versale, e agli elementi del metro – quelli che espletano contemporaneamente una funzione di previsione e di «retrovisione»^{xxviii}. Qui si manifesta l'unità intrinseca, il legame indissolubile tra fatto e principio rilevabile «scavalcando» la legge metrica. All'originaria imprevedibilità del RITMO (non importa «con quale iniziale») si contrappone l'originaria prevedibilità del METRO¹⁸.

E tuttavia, fra gli attributi del Ritmo ce ne sono alcuni che lo differenziano da tutte le sue manifestazioni materiali, indipendentemente dal fatto che esse si realizzino in forma di metro o in forma di ritmo. Il più importante di questi tratti del Ritmo è il carattere necessario

¹⁷ Cf. la dottrina di Eraclito sul ritmo: «Contrariamente a quanto di solito si pensa, proprio il carattere irripetibile (“non ci si può immergere due volte nel medesimo torrente”) è il tratto fondamentale che distingue il ritmo come struttura temporale da quelle spaziali» (Charlap 1985: 14–15).

¹⁸ Sulla base dei tratti costitutivi del metro si può formulare – accanto a quella corrente, ristretta – anche una concezione ampia, generalizzata di Metro con l'iniziale maiuscola, nella quale verranno riuniti tutti gli elementi costanti del verso, indipendentemente dal livello a cui essi si riferiscono: «Il metro è l'ordine in cui si ha nozione dei piedi, delle righe versali e delle strofe, stabilito in base alla meccanica di frammentazione del verso in piccoli elementi (*chronos protos*); il ritmo è la totalità che determina individualmente ognuno degli elementi in base al punto della totalità in cui esso si trova <...> perciò: il metro è il meccanismo, il ritmo è l'organismo del verso» (Belyj 1966a: 547; cf. Rudnev P., Rudnev V. 1982; Rudnev V. 1985).

con cui esso si manifesta in ogni testo poetico, ma di cui sono prive le concrete forme della sua realizzazione. Infatti non c'è alcuna legge metrica che non conosca eccezioni (vedi § 1), e insieme nessun fatto ritmico esiste di per sé, ma ognuno entra in un qualche sistema (correlato al metro, là dove esso c'è)¹⁹. Di conseguenza, sia il metro che il ritmo agiscono prevalentemente come tendenze che si differenziano l'una dall'altra per la propria probabilità, ma che detengono necessariamente una proprietà comune: la Ritmicità.

Tale modello teorico aiuta a comprendere le condizioni necessarie affinché i ritmi fluiscono nei metri e i metri nei ritmi. Se si rafforza la tendenza ritmica fino a farle oltrepassare una certa soglia, essa si trasforma nel proprio opposto, ossia in tendenza metrica. Se si indebolisce quest'ultima fino a farla scendere sotto quella soglia, subito la legge metrica si trasforma in norma [*zakonomernost'*] ritmica. La continuità nel passaggio dai ritmi ai metri e viceversa è, da un lato, conseguenza del fatto che entrambi hanno una fonte comune (il Ritmo), e, d'altra parte, è il motivo per cui nel testo essi sono spesso indistinguibili l'uno dall'altro: ad ogni pie' sospinto essi hanno veicoli comuni (cf. Hollander 1959: 294 *et cet.*). Così, se nella lunghezza dell'anacrusi si verificano variazioni lungo tutto un componimento, si tratta di un fattore del suo metro (della misura), ma, non essendo programmate, esse sono anche un fattore del ritmo (cf. Bobrov 1967: 44–45). Vale a dire che, accanto al metro e al ritmo ideali e “puri”, abbiamo anche con due tendenze convergenti: con la ritmizzazione del metro e la metrizzazione del ritmo. Ognuna di esse presuppone e addirittura genera l'altra: più sistematica è la metrizzazione dell'anomalia ritmica, più forte sarà la ritmizzazione del metro originario, e viceversa. A volte le due tendenze si equilibrano al punto che diventa difficile distinguere quale di essa si riferisca al metro e quale al ritmo. Un'illustrazione lampante di ciò è *L'ultimo amore* [*Poslednjaja ljubov'*] di Tjutčev^{xxix}, in cui sette righe versali sono variazioni regolari della tetrapodia giambica,

¹⁹ Cf.: «Intendiamo come ritmo di un componimento la simmetria nella deviazione dal metro, ossia una certa complessa uniformità delle deviazioni» (Belyj 1910b: 396, cf. 286; Tomaševskij 1923a: 134–135; 1923c: 65–66, 83–85).

mentre le altre cinque contengono accrescimenti di 1–2 sillabe: N. V. Nedobrovo (1912: 21) riteneva che il componimento di Tjutčev sia scritto in giambi, V. M. Žirmunskij^{xxx} – in *dol'nik*, mentre Ju. M. Lotman si è astenuto dal definire la misura^{20xxx}.

Dato che perché appaia un metro astratto è necessario il ripetersi regolare di figure ritmiche, tipologicamente i ritmi precedono i metri: «tutti i metri sono stati un tempo ritmi^{xxxii}. A. Belyj insegna che il metro si configura come «una forma artificiale di espressione ritmica, cristallizzata in modo perfettamente esatto»^{xxxiii}. Per dirla in modo figurato, il metro è un ritmo defunto, pietrificato [*omertvešij, zastyvšij*], e per renderlo percepibile alla coscienza è necessario ritmicizzarlo, o, come avrebbero detto i «formalisti», disautomatizzarlo, fra l'altro proprio grazie alle deviazioni dal metro (cfr. Laferrière 1980: 423–434). Eppure «basta che i distruttori di un metro si radichino perché anche loro divengano regole metriche» (Jakobson 1960: 364): la ritmizzazione del metro si rovescia in metrizzazione del ritmo.

²⁰ Non si è rivelato più semplice decidere in che metro sia scritta la canzone di Sumarokov “Prosperi sono i giorni...” [«Blagopolučny dni...»], priva di datazione plausibile:

*<Blagopolučny dni
Nášimi vremenámi;
Vésely my odni,
Chót net i ženščín s námi:
Čéstnosti zdés' ustávy,
Zlóbe, vraždé konéc,
Iščem edínoj slávy
Ót čistoty serdec.*

[«Prosperi sono i giorni / Ai tempi nostri; / Noi soli siamo gai, / Anche se non ci sono donne con noi: / Qui vige l'onore, / Terminano odio e conflitto, / Cerchiamo la gloria solo / Con la purezza dei cuori»]. Schema: –UU–U–(U).>

V. M. Žirmunskij (1925: 242) e V. E. Cholševnikov (1971: 433–434) vi hanno ravvisato un →logaedo, P. N. Berkov (1957: 554–555) il sillabismo, e R. Kembal (1981: 329–334) una tripodìa giambica con inizio coriambico. Come poeta, egli era un innovatore, e la sua era un'epoca di rottura nella storia del verso russo, perciò appellarci allo «stile versificatorio dell'epoca» non ci salva dall'ambiguità metrica (cfr. Iljušin 1986: 54).

È chiaro che la questione del fluire dei ritmi nei metri *et vice versa* dev'essere considerata non tanto in sincronia quanto in diacronia. Secondo la ricostruzione di D. Nagy (1979 *et cet.*), le forme metriche della poesia greca antica si configurarono come risultato di una «stilizzazione» e «regolamentazione» dei ritmi naturali della fraseologia poetica. Analogamente, il verso epico antico-germanico in tutta probabilità non si distingueva dalla lingua comune e metro e ritmo non vi si contrapponevano (Smirnicksaja 1984: 18–20; 1988: 12–14, 25, 28; 1994, I: 4, 46, 174; cf. Frejdenberg 1948: 317–319; Braginskij 1969; Gasparov 1973; Kalygin 1986: 66; Frolov 1988: 244 *et cet.*; 1991: 32 *et cet.*; etc.)²¹. Ma se il metro e il ritmo non erano distinti, vuol dire che essi coincidevano nel membro debole, non marcato dell'opposizione: nel ritmo. La delimitazione del metro dal ritmo è avvenuta tramite la metrizzazione di quest'ultimo: «la „licenza” ritmica» venne assunta «a rango di singolo schema metrico», e «il ramificarsi del canone» avvenne «tramite la disintegrazione delle tendenze ritmiche in regole generali e alternative» (Smirnicksaja 1988: 28; 1994, I: 177, 178, 219; II: 340–342, 417; cf. Nagy 1979: 618 *et cet.*). Žirmuskij descriveva in guisa analoga la nascita della rima: «il momento decisivo» del suo «sviluppo <...> si ha quando l'attenzione si orienta sulla ripetizione fonica e quando quest'ultima viene isolata

²¹ In relazione a ciò va anche ricordata l'ipotesi di Žirmuskij «sull'origine del ritmo accentuativo-sillabico da un più antico parallelismo ritmico-sintattico» (1974: 30; 1964b: 23–24; cf. Frolov 1991: 21–30 *et cetera*). Si ipotizza che la tappa iniziale dell'evoluzione della poesia (su cui, per la verità, sono pochi i dati plausibili) fosse un *continuum* ritmico le cui unità non erano segmentate nel testo in modo coercitivo: «Nell'ambito dello stadio evolutivo iniziale <...> esistono realmente e si distinguono con nettezza solo le segmentazioni della serie parallelistica, mentre il verso è spesso praticamente indistinguibile dall'emistichio. Non ci sono criteri oggettivi che permettano di dire sempre dove ci sono due versi e dove due emistichi di un unico verso, dato che le righe versali non devono essere necessariamente di uguale lunghezza e la loro varianza è uno dei principi della struttura parallelistica. Il parallelismo può connettere tanto righe versali diverse quanto emistichi di un verso solo, la rima è facoltativa, un metro rigido non c'è, il numero di righe versali di tutta la tirata è indefinito» (Frolov 1991: 32). L'assenza di segmentazioni paradigmatiche coercitive non consente di tracciare un limite fra il verso e la prosa, o, che è lo stesso, non consente di definire l'uno e l'altra (cf. *infra*: pp. 171, 221 *et passim*).

come fattore costante della segmentazione compositiva del verso: con ciò, da fenomeno casuale e libero della strumentazione, la ripetizione diviene un procedimento costante e coercitivo [*postojannyj i objazatel'nyj*] della costruzione metrica» (1923: 223–224; cfr. Tomaševskij 1923a: 133). Ma in seguito alla canonizzazione (=metrizzazione) delle concordanze terminali, le rime sporadiche nel *blank verse* possono svolgere il ruolo di formante ritmica, non metrica (cfr. Korš 1899: 26–32; Timofeev 1958: 166–168).

Quanto sia labile il confine tra i fenomeni di ritmizzazione e quelli di metrizzazione, lo dimostra la storia di una delle misure russe più usati: la tetrapodia giambica. Com'è noto, sulle prime Lomonosov voleva raggiungere la piena accentazione di tutti e quattro gli *ictus* e considerava i versi con pirrici «scorretti e arbitrari» (Lomonosov 1952, VII: 14). Eppure, già alla fine del 1741 egli riconsiderò queste rigide posizioni e dovette sottomettersi alla pressione della lingua e delle circostanze: in cinque anni, la percentuale di righe versali dall'accentazione non piena crebbe dal 3% all'80% <Più nel dettaglio vedi Šapir 1996c (2000b: 131-160)>. Si direbbe che ciò avrebbe dovuto aprire un ampio margine per le soluzioni ritmiche individuali. Ma è difficile aspettarsi originalità ritmica laddove essa può essere conseguita spalmando un complesso di norme (versali) su un altro (linguistico). Dato che in pratica l'ultimo piede è accentato al cento per cento (cfr. § 1), il piede in cui l'accento metrico si omette più spesso è il penultimo: nella tetrapodia giambica dei secoli XVIII–XX, circa nel 50% delle occorrenze. Perciò non è affatto chiaro se abbiamo a che fare col ritmo o col metro: già Tomaševskij intuiva che «la riga versale con pirrichio sul 3° piede nella tetrapodia g<iambica> è anche più grigia della strofa metrica <ossia ad accentazione piena. – *M. Š.*>»²². Dei due piedi restanti, «la legge dell'incipit ascendente» rafforza il primo, mentre la «legge della dissimilazione regressiva» rafforza il secondo^{xxxiv}. Il XVIII secolo (in forza della prima legge) è caratterizzato dall'accentazione quasi costante del primo piede, per il XIX secolo (in forza della seconda legge) è caratteristica l'accentazione quasi

²² Da una lettera a S. P. Bobrov del 27.V.1916 (RGALI, f. 2554, op. 1, ed. chr. 66, l. 5 ob.).

costante del secondo piede: nei contemporanei più giovani di Puškin, la tetrapodia giambica è pronta ad assumere l'aspetto di una dipodia di peoni di forma IV <UUU'UUU'(u). – G. C.>. La metrizzazione dei due *clichés* “ritmici” è rafforzata dal fatto che anche gli accenti ridondanti rispetto allo schema su qualsiasi piede tranne il primo, e tanto più il loro accumulo, sono propri più del XVIII secolo che del XIX. In questo modo, un unico metro (misura) – la tetrapodia giambica – si scinde in due sottotipi metrici (metrizzati), uno dei quali ha gradualmente spodestato l'altro negli anni 10–20 del XIX sec. Nella poesia del secolo successivo erano rappresentate entrambe le tendenze, ma qui esse vengono ormai percepite come “citazioni” *sui generis* di un verso più “arcaico” oppure più usuale, “classico”^{xxxv}.

I sottotipi ritmici metrizzati della tetrapodia giambica russa perdono una delle proprietà costitutive del ritmo come tale: sono privi di un'individualità irripetibile. La loro riproducibilità e la sincronizzazione stilistica creano i presupposti necessari per la loro semiotizzazione razionale. Un tentativo in questo senso, degno di particolare attenzione ma finora mai analizzato nella letteratura specialistica (cf. Smith 1980; Hughes 1995: 470 *et cet.*), appartiene alla penna del più grande poeta dell'emigrazione russa. Nel 1938, celebrando il bicentenario del sillabotonomismo nazionale, Chodasevič in tetrapodie giambiche cantava la tetrapodia giambica:

*Ne jámbom li četyrechstópnym,
Zavétnym jámbom, dopotópnyim?
O čém, kak ne o ném samóm –
O blagodátnom jámbe tóm?*²³

[«Non forse del giambo tetrapodico, / Del giambo illustre, anti-diluviano? / Di cosa se non proprio di lui – / Di quel giambo provvidenziale?»]

La prima strofa di questo componimento si distingue sullo sfondo delle altre non solo per la rima baciata (nelle altre sette strofe le rime sono alternate), ma anche per l'accentuatività smorzata, specifica degli

²³ Cito dalla fotocopia dell'autografo in bella copia (Chodasevič 1983: 219–220).

esperimenti ritmici dell'epoca di *Simbolismo* (l'accentuatività media nella prima strofa è del 68,8%). Le rimanenti quartine, al contrario, si caratterizzano per un'accentuatività rafforzata (in media, dell'83,9%), addirittura un po' superiore al livello del XVIII secolo. L'ode di Chodasevič si approssima al ritmo arcaico della tetrapodia giambica anche nel profilo accentuativo: sul primo piede i pirricchi occorrono più di rado che sul secondo (90,6% – 71,9% – 62,5% – 100,0%). Il poeta evita accuratamente il ritmo alternante: nel componimento non c'è neanche un verso della VI forma (con pirricchi sul 1° e 3° piede <0 dipodia di peoni di forma IV. – G. C.>²⁴).

Rivolgendo il pensiero alle origini del sillabotonismo russo, ricordando Lomonosov e Deržavin e facendone la parafrasi, Chodasevič si sforza di riprodurre non solo il metro, ma anche il ritmo di quell'epoca. In più, la strofa dedicata all'*Ode ... alla presa di Chotin* [*Oda ... na vzjatje Chotina*, 1739] calca il ritmo dei primi quattro versi di questa, disponendo le forme ritmiche in ordine inverso. Lomonosov inizia la quartina con un verso tronco e la conclude con uno piano; la sequenza delle forme è: I, I, I, III <ossia tre forme U'U'U'U'(U) e una U'UUU'U'(U). – G. C.>:

Vostórg vnezápnyj úm plenil<,>
Vedět na vérch gorý vysókoj<,>
Gde vétr v lesách šumét' zabýl<,>
V doline tišíná glubókoj.

²⁴ I brogliacci di questa poesia di Chodasevič (1983: 390–393) ridondano di parafrasi delle opere puškiniane: dalla *Casetta a Kolomna* [*Domik v Kolomne*], dal *Cavaliere di bronzo* [*Mednyj vsadnik*], etc. (Kukin 1993: 162–164). È sintomatico che là dove «il pensiero di Chodasevič <...> entra nello strato “puškiniano”» (Kukin 1993: 163), capitano versi a ritmo secondario alternato <UUU'UUU'(U), o tetrapodia giambica di forma VI>: *Ostervenélaja kvadríga* (“Quadriga infuriata”; cfr. il 10° capitolo dell'*Onegin: Ostervenénie naróda* – “La furia del popolo”); *I nad svobódoju – zakón* (“E al di sopra della libertà – la legge”; Chodasevič 1983: 390, 393). Nel testo definitivo dell'ode in gloria della tetrapodia giambica, del tema puškiniano accennato nei brogliacci non è rimasto quasi niente, e insieme ad esso sono sparite anche le righe versali di forma VI.

[«Un entusiasmo improvviso conquistò la mente, / Conduce in cima a un'alta montagna, / Dove il vento nei boschi si è messo a soffiare; / Silenzio nella valle profonda»]

Chodasevič inizia la quartina con un verso piano e la conclude con uno tronco; la sequenza delle forme è: III, I, I, I:

*Iz pámjati izgrýzli gódy,
Za čtó i któ v Chotíne pál,
No pėrvyj zvúk Chotínskoj ódy
Nam pėrvym krikom žizni stál²⁵.*

[«Gli anni han rosicchiato via dalla memoria / Chi sia caduto a Chotin e perché, / Ma il primo suono dell'ode di Chotin / Fu il nostro primo vagito di vita»]

È chiaro che la definitiva trasformazione del ritmo secondario in oggetto di citazione, la sua irreversibile razionalizzazione, metrizza-zione e semiotizzazione sono divenute possibili solo dopo che A. Belyj ha scoperto le leggi evolutive della tetrapodia giambica russa^{xxxvi}. Ma non dobbiamo trascurare il fatto che le scoperte fatte da A. Belyj nel 1909 non erano un mistero per Puškin quasi un secolo prima. Nella parodica *Ode al Chiarissimo Conte Dm. Iv. Chvostov* [*Oda Ego Sijat. Gr. Dm. Iv. Chvostovu*, 1825], Puškin offre una perfetta imitazione del profilo accentuativo e della struttura ritmica della strofa odica (cf. Taranovskij 1966a: 115; cf. Kajumova 1984: 79–80; Šapir 1997b: 108–109).

²⁵ In Chodasevič ci sono non solo echi ritmici di Lomonosov, ma anche echi testuali: *S vysót nadzvėzďdnoj Muzikii <...> V tot dėn' na chólmy snegovýe / Kamėna rússkaja vzošlá / I dıvnyj gólos svóy v pervýe / Dalėkim sėstram podalá* [«Dalle altezze della Musicèa ultrastellare <...> In quel giorno sulle colline innevate / Scese la Camèna russa / E per la prima volta la sua mirabile voce / Mandò alle sorelle lontane»] (“Non forse del giambo tetrapodico...” – “Ne jambom li četyrechstopnym...”): *I s šumom v níz s cholmóv stremítsja; Ja slýšu Čistyč Sėstr Muzýku* [«E con fragore si abbatte dalle vette al fimo; Ascolto la Musica delle Caste Sorelle». *L'Ode per la presa di Chotin* (*Oda <...> na vzjatie Chotina*) è citata dalla fotocopia dell'autografo in bella copia (Lomonosov 1959, VIII: 17; cf. Kukin 1993: 159)].

Non è solo il ritmo accentuativo che può essere riprodotto in serie, ossia metrizzato e semiotizzato. Processi tipologicamente paralleli si possono rilevare a tutti i livelli della struttura versale, ad esempio nell'evoluzione della grafica poetica (cfr. Kosteckij 1975: 14). A iniziare esperimenti sistematici in questo campo è stato A. Belyj, la cui insolita scansione grafica [*manera načertania*] permetteva, in primo luogo, di «raffigurare» il ritmo (l'intonazione): «<...> in ogni verso dev'essere visibile <...> il suo accento ritmico; esso va rappresentato nella disposizione [*rasstavom*]» (1966b: 565)^{xxxvii}. Ma assai presto l'elaborazione grafica del verso si è trasformata in un mezzo per sottolinearne in prevalenza il metro. Gasparov ha dimostrato che nella “scaletta” [*lesenka*] di Majakovskij «gli spazi a gradino fra le parole <...> servono <...> a delimitare non gli aspetti individuali, ma quelli generali nella struttura del verso. Essi non evidenziano nuovi fenomeni di intonazione, ma solo sottolineano quelli vecchi, consueti» (1981: 160-161)^{xxxviii}. In Majakovskij si era venuto formando uno «schema generale» (2+2 battute, o 1+1+2), in conformità al quale il poeta operava la suddivisione in gradini (a volte a scapito della sintassi e del senso logico, il che evidenzia il carattere prettamente metrico della segmentazione). In confronto alla scrittura per righe versali, «la scaletta comune appare come un modo per scandire» (Gasparov 1981: 163, 161)^{xxxix}, ma è proprio lo scandire che viene riconosciuto come mezzo per diagnosticare il metro. Sembra dunque che la “scaletta” di Belyj abbia lo scopo di creare un'immagine fonica individuale, mentre nella “scaletta” di Majakovskij l'immagine è normativa e visuale. Questo fenomeno è in una certa misura correlato con l'orientamento della poetica simbolista verso la realizzazione sonora [*zvučanie*], verso la musica, mentre la poetica del futurismo è orientata verso la raffigurazione, la pittura e la grafica (Lotman 1972: 73 nota 1); è inoltre probabile che si tratti di una delle conseguenze del carattere relativamente meno normativo del segno fonico, cangiante e transitorio, rispetto alla maggiore normatività del segno visivo, consolidato e immutabile (cf. Jakobson 1964)²⁶.

²⁶ È interessante integrare i risultati dello studio di Gasparov (1981) con le osservazioni di N. L. Stepanov sulla metrizzazione dei ritmi di Chlebnikov da parte di Majakovskij: «Il “metro libero” di Chlebnikov è organizzato secondo principi com-

Tutta la storia del verso russo (e di quello europeo) può essere descritta come unità e antitesi di due processi: la ritmizzazione del metro e la metrizzazione del ritmo. L'incarnazione estrema del primo processo sono i versi liberi, l'incarnazione estrema del secondo sono i logaedi rimati^{xl}. Ma per quanto la maggior parte dei poeti tenda soggettivamente alla massima multiformità ritmica, oggettivamente l'evoluzione della poesia va in direzione di «una sempre maggiore nitidezza del ritmo, e dunque di una delimitazione sempre maggiore della cerchia di variazioni ritmiche» (Gasparov 1984a: 133). Tutti i metri acquisiti (le misure, le loro varianti) restano per sempre nella memoria dell'umanità, tutti i ritmi acquisiti muoiono irreversibilmente: il ritmo va cercato e scoperto ogni volta di nuovo.

3. Il metro e il ritmo sono due vasi comunicanti per l'espressione e la trasmissione del senso, ma i destini del loro studio filologico si sono configurati in modo diverso (Šapir 1987: 227–228; 1990c: 291; 1991b): se la saturazione semantica del ritmo non suscitava dubbi già all'autore di *Simbolismo*^{xli}, il problema della semiotica del metro è divenuto oggetto di ampia trattazione solo sul confine degli anni 1950–1960^{27xlii}. Gli studi di K. F. Taranovskij, P. A. Rudnev, L. M.

pletamente diversi rispetto <...> al “verso accentuativo” di Majakovskij <...> Il “metro libero” <...> si fonda sull'utilizzo del ritmo e dell'intonazione discorsivi. L'impulso ritmico è il risultato della segmentazione e sequenza grafica [*grafičeskoe členenie i čeredovanie*] delle parole accentate, non si contrappone all'intonazione, ma si unisce ad essa in una certa unità melodica». Non così in Majakovskij, che basa il proprio verso «sulla violenza esercitata dall'impulso ritmico <leggi: metrico. – M. Š.> sull'intonazione». Esso «sfrutta il risultato delle conquiste di Chlebnikov <...> senza utilizzare i suoi principi. “Monopolizza” solo uno dei procedimenti ritmici (e rimici) di Chlebnikov e lo innalza a proprio principio fondamentale e uniforme. Chlebnikov è invece tutto nella molteplicità di tendenze e nella complessa differenziazione dei procedimenti» (Stepanov 1928: 52–53).

²⁷ La questione, peraltro, era già stata posta in tempi precedenti. È sufficiente citare il paragrafo inedito *Le tradizioni nell'utilizzo dei metri* [*Tradicii v primenenii metrov*] dell'ultima variante della monografia di G. A. Šengeli *Tecnica del verso* [*Technika sticha*, ultimata nel 1956, inedita], e soprattutto, ricordare ancora una volta un articolo ingiustamente dimenticato di G. O. Vinokur (1930) che contiene il primo

Maller, M. L. Gasparov, O. I. Fedotov, L. L. Bel'skaja, K. D. Višnevskij, K. D. Zeeman, M. Ju. Lotman, I. Lilli, M. Wachtel ed altri hanno confermato la vecchia tesi di Šengeli sulla «polifunzionalità dei

tentativo di descrizione monografica della semantica di alcuni metri puškiniani (Šapir 1996a: 304 nota 26; cf. Gasparov 1999: 12–13; Wachtel 1998: 17). La conclusione di Vinokur: «Il metro non ha un mero suono, ma anche un significato [*Metr ne tol'ko zvučit, no i značit*]» [1930: 36 (1990: 55)] – ha percorso i tempi di vari decenni (Šapir 1987; 1990c: 291; 1991: 39 nota. 18).

<A conclusione del proprio articolo sui giambi liberi di Puškin, Vinokur notava che «lo studio del verso puškiniano come forma poetica <...> non è ancora iniziato. A parte alcune eccezioni fortunate ma insignificanti, tutto ciò che abbiamo in tale campo consta, nel caso migliore, di descrizioni imprecise, e per il resto di un atteggiamento meccanico ed esteriore al verso puškiniano, come a un astratto repertorio di suoni fisici. Ma nessun computo, misurazione, tabella, nessuna teoria su “ipostasi”, “*lejma*” o “accelerazioni” ci riveleranno nella forma metrica ciò di cui essa è forma, ossia la poesia. Il metro non ha un mero suono, ma anche un significato, e solo allorché impareremo a osservarlo come una forma non solo esterna ma anche interna, verremo a conoscenza di come si può udire la voce della poesia in questo susseguirsi – apparentemente del tutto esteriore – di sillabe toniche e atone. È chiaro che qui si parla di un significato di ordine non concettuale, ma espressivo-stilistico, e con il proprio “significato”, il metro testimonia non del contenuto della poesia, ma solo del suo tipo e carattere. Ad ogni passo, metri diversi “significano” la stessa cosa, e le più diverse forme poetiche a volte si sistemano nelle medesime varianti metriche. E nondimeno, in ogni singolo caso, in ogni concreto componimento, il metro significa proprio ciò che significa. Non si può dire cosa significa il giambo libero in generale, ma si può e si deve dire quali peculiarità intrinseche della parola poetica incarna questo metro in una data redazione di una data poesia di un dato autore. È da tempo arrivato il momento di passare dall'utilizzo del materiale puškiniano per ragionamenti e teorie generali nel campo della metrica, alla concreta interpretazione delle forme versificatorie puškiniane e al loro studio storico» [1930: 36 (1990: 55)].

In nota, Šapir – curatore del volume vinokuriano – illustra come nell'articolo citato «Vinokur negava che i metri possano avere una funzione referente: si dava per scontato che la semantica del metro abbia un carattere solo *emozionale*, ma in nessun caso *razionale*. Si tratta “di un significato di ordine non concettuale, ma espressivo-stilistico”; si riteneva che “con il proprio ‘significato’, il metro testimonia non del contenuto della poesia, ma solo del suo tipo e carattere” <...>. Oggi sappiamo (in primo luogo grazie ai lavori di Gasparov) che la semantica del ritmo e la semantica del metro sono di diversa natura <...>. Ma 60 anni fa – come è normale – Vinokur non distingueva ancora appieno la semantica del metro come principio generale, astratto, ripetitivo, dalla semantica del ritmo come singolare, concreto, irripetibile: “Non si può dire cosa significa il giambo libero in generale, ma si può e si deve dire quali peculiarità intrinseche della parola poetica incarna questo metro in una data redazione di una data poesia di un dato autore”» (1990: 291).>

metri e la loro consuetudine storica»²⁸. Hanno aiutato a stabilire il carattere del legame fra il contenuto poetico e la misura versale (il metro). Si è chiarito che questo legame «non è assoluto, ma condizionato, non è organico, ma storico» (Gasparov 1976: 358; 1984a: 3–4; 1984b: 105; 1999: 10 *et cet.*; Wachtel 1998: 4–6); in altre parole, essa reca un carattere convenzionale, semiotico. Quasi ogni misura (e le sue varianti) riceve il proprio «alone semantico», ossia un intero complesso di significati astratti tendenti alla normatività («di sfumature semantiche») che hanno aderito a questa o quella forma in una tradizione poetica nazionale.

Gli «aloni semantici» si sedimentano come risultato della ripetibilità dei metri, la quale fa sì che col tempo le misure acquisiscano significati usuali e rendano prevedibile «la cerchia di immagini, di motivi, di emozioni e di pensieri del componimento poetico»^{xliii}, il che, si capisce, non impedisce a poeti come Nekrasov e Pasternak di scrivere di tanto in tanto ignorando in modo provocatorio gli «aloni» consolidati (Gasparov 1988b)²⁹. La semiotica del metro ha un limite superiore e uno inferiore. Da un lato, i significati metrici «sono tanto più nitidi quanto meno è usuale la misura: la tetrapodia giambica è praticamente neutrale ed è applicabile a qualsiasi tematica, mentre l'esametro è quasi univoco, la semantica antica vi schiaccia tutte le altre» (Gasparov 1984b: 106; cf. Rudnev 1971: 79; Levin 1982: 152)³⁰. Allo

²⁸ Dalla nota enciclopedica di G. A. Šengeli su N. N. Šul'govskij [1929? (RGALI, f. 2861, op. 1, ed. chr. 82, l. 44; cf. Postoutenko 1993)].

²⁹ Lo capiva perfettamente già Šengeli: «A fondamento dell'utilizzo dei metri tradizionali per un determinato tema o genere, in genere sta la volontà di ricordare al lettore le immagini e le emozioni che sono legate alla precedente lettura di opere di tipo analogo, per rafforzare così l'impressione provocata dall'oggetto in questione» (*Le tradizioni nell'utilizzo dei metri*, cit.; cf. Wachtel 1998: 4 *et cet.*).

³⁰ Nemmeno questa regola era sfuggita a Šengeli: «l'esametro <...> si è talmente "innestato" alle immagini e alla tematica dei poemi greco-latini, che è difficile utilizzarlo per una tematica moderna, e ciò non perché esso di per sé „non vada bene”, ma perché le associazioni ad esso collegate frenano la penetrazione del lettore nel corso dei pensieri e delle emozioni del poeta contemporaneo» (*Le tradizioni nell'utilizzo dei metri*, cit.; cf. Šapir 1994a: 61–62). Ancora nel 1825 nel “Syn Otečestva” [“Figlio della Patria”] così si confutava l'opinione del “Moskovskij Telegraf”

stesso tempo, l'usualità è embrionale nelle misure «esotiche» come le infracorte o le ultralunghe, ad esempio la monopodia giambica o l'esapodia trocaica senza cesura^{xliv}; il significato della misura vi esiste *in potentia* ed è normato prima di tutto dal suo «vocabolario ritmico» (cf. Lotman 1988: 126–128). L'occorrenza particolarmente rara di un metro favorisce il definirsi della sua invariante semiotica tanto poco quanto un'occorrenza particolarmente frequente: alla periferia della semantica metrica si trovano forme che significano «tutto» o che non significano «nulla» (il che in un certo senso è lo stesso)³¹. E pure, secondo me figurarsi la nascita degli «aloni» come una «semantizzazione di forme precedentemente vuote» (Levin 1982: 153)^{xlv} è errato: non esistono forme poetiche del tutto «vuote», e anche i primissimi esperimenti di una misura, compresi quelli creati *ad hoc*, vengono condotti nel segno della ricerca della loro semantica metrica [rimando all'istruttiva storia del galliambo russo (Dobricyn 1993; Gasparov 1994b) o del pentametro libero (Šapir 1994a)].

[“Telegrafo moscovita”]: «Esso afferma che i versi alessandrini non vanno bene per la tragedia solo perché alcuni nostri rimatori scrivono in miseri giambi. E poi afferma che *ogni* metro è buono, che si possono scrivere tragedie anche in tetrapodie giambiche, sempre che i versi siano di buona foggia. Strane opinioni! E dunque, in buoni esametri si può scrivere una canzonetta e in buone dipodie un poema eroico?» [Ž. K., *Terza lettera al Caucaso (Tret'e pis'mo na Kavkaz)*, “Syn Otečestva” 1825, parte C, № 5, pp. 57–67 (66)]. Cinque anni prima di tale polemica, A. Izmajlov, nel pubblicare sulla propria rivista l'apologo *La rana e il bue [Ljaguška i vol]*, scritto in esapodie dattiliche non rimate a clausola piana (vedi Avov̄μoç 1820), l'aveva accompagnata con una nota dell'editore: «Signor autore, non scrivete apologhi in questo metro, / Oppure scriveteli, ma solo, vi prego, al mio giornale non li inviate» (*Pritčej razměrom takim, Gospodín Anoním, ne pišite – / Ili pišite, da tól'ko v žurnál moj, prošú vas<, > ne šlite*. Izmajlov 1820: 198).

³¹ La “neutralità” della tetrapodia giambica, si capisce, in primo luogo è relativa, e in secondo luogo è significativa: nella lirica questo metro è abituale, ma nel dramma è inaspettato (cf. Gasparov 1984a: 165), nel poema della metà del XIX secolo è la norma, mentre nel poema della metà del XX è una rarità che viene percepita come contrassegno della «tradizione classica puškiniana» (Gasparov 1984a: 262). Inoltre, la neutralità della tetrapodia giambica (come di qualsiasi altro metro) è limitata dal punto di vista della lingua: così, nota Tomaševskij, lo schema classico di questo metro permette l'utilizzo di non più dell'8–10% delle combinazioni lessicali [*slovoščetanie*] teoricamente possibili (1928: 14 *et cet.*). Secondo tali principi, definire il *thesaurus* semantico della tetrapodia giambica è un compito arduo ma non impossibile.

Inoltre, la semantica di un verso può anche non avere carattere storico (cf. Rudnev P. 1982: 83; 1985: 283–284; Rudnev V. 1987: 67–68; Lotman 1988: 105–106 *et cet.*; Shapiro 1989, 332 *et infra*): a differenza del metro, «il ritmo sorge immediato: immediato esso accompagna il concetto» (Belyj 1981b: 139)³². Il ritmo è inconvenzionale: come un tutto irripetibile, esso è collegato al senso in un unico modo possibile (cf. Hollander 1959 *et cet.*; Gasparov 1979b: 283 <vedi nota xliii>; Lotman 1989: 79–80), e perciò non ha un significato astrattamente normativo; se la corrispondenza del metro col significato è usuale, la mutua penetrazione di ritmo e senso può apparire occasionale (Rudnev 1971: 77; Lekomceva 1989: 66; Lotman 1989: 82–83; *et cet.*). Il ritmo esula dalla dimensione definita dall'asse «oggetto – concetto», e in ciò è affine al mito, alla musica e al numero (cf. Belyj 1929: 29–36 *et cet.*; Rudnev 1986): privo di un denotato e di un significato, esso si correla direttamente col *continuum* di senso^{xlvi}. Anche quando il movimento del ritmo è dato non dal succedersi di forme ritmiche, ma dalla successione di metri diversi, come accade spesso nella (micro)polimetria, questa stessa successione rimane non normativa e imprevedibile, poiché è generato dall'individualità del testo e del suo senso (così, nel dramma di Blok *La rosa e la croce (Roza i krest)*, studiato da P. A. Rudněv da questo punto di vista, il passaggio da una misura all'altra dipende dal carattere del personaggio, dalla tonalità della narrazione e dal contenuto dell'episodio)^{xlvii}.

In generale si pensa che il legame organico fra ritmo e senso – non per convenzione (θέσει) ma per natura (φύσει) – fosse proprio delle forme più antiche, “sincretiche” di creazione verbale, che non avevano ancora fatto in tempo a svincolarsi dal *continuum* rituale e a formare campi autonomi e specializzati di attività culturale; al contrario, il

³² La concezione del ritmo come «espressione della naturale tendenza al canto dell'anima del poeta» (Belyj 1910b: 254), come «riflesso del ritmo immediato dei moti interiori» (Nedobrovo 1912: 22) è la ricezione nell'ambito dello studio del verso delle teorie di Potebnja (cf. Belyj 1910a; Bel'kind 1975) e deriva dalle idee di A. G. Gornfel'd, che vedeva nel «ritmo del discorso poetico» un tale «mezzo per l'espressione del contenuto», che «ci avvicina al sentimento che pulsa sotto il sottile involucro del verso» (1906: 40 *et infra*).

significato convenzionale del metro è un prodotto della semiottizzazione della cultura, che viene elaborato in uno stadio relativamente tardo dello sviluppo di quest'ultima. «Il materiale antico mostra che originariamente tutto lo schema ritmico era portatore di significato». Sviluppatisi da «un unico sistema» di musica e parola, «le misure e il ritmo del verso corrispondevano un tempo alla semantica del verso stesso» (Frejdenberg 1948: 299). Tale assetto si è riflesso anche nella dottrina pitagorica sull'origine divina del ritmo e sul suo legame cosmico col numero (*ivi*: 290 *et infra*).

Tale arcaica «inscindibilità» di suono e senso (cf. Nagy 1979) ha posto «un solido fondamento per tutta la successiva semantica del metro e del ritmo» (Frejdenberg 1948: 301). Nondimeno, col tempo essa è stata più volte sottoposta a razionalizzazione, diventando sempre più convenzionale ad ogni nuovo ampliamento della sfera di utilizzo della misura. «Sulla base dell'antica semantica del ritmo e dei suoi nessi di senso con le proprietà psichiche» – nessi che erano considerati «primordiali, creati dalla natura stessa», – i teorici antichi dello stile hanno razionalizzato «il significato dei ritmi e delle misure <...> come procedimenti dati una volta per tutte al fine di caratterizzare il genere» (*ivi*: 303–304). Così l'unità originaria di ritmo e senso è entrata in contraddizione con la contiguità [*smežnost*] storica fra metro e significato: benché sul piano dell'espressione «a ogni punto del discorso prosastico corrisponde una sua misura determinata», sul piano del contenuto «a ogni stato psichico inerisce il suo proprio ritmo determinato», il «carattere semantico convenzionale delle misure» venne «standardizzato a un punto tale che ogni genere poetico» ricevette «un campione metrico ad esso appiccicato per sempre» (*ivi*: 306 *et cet.*). E solo alcuni frammenti del dramma – «i dialoghi melici» – conservarono la memoria dell'antica unità di ritmo e senso (*ivi*: 314–319). Secondo O. M. Frejdenberg, si tratta di frammenti di testo più antichi che risalgono alle sticomitie rituali. Con la propria micropolimetria, essi ricordano «un'intonazione verbale dominante, una linea di recitativo molto arcaica, il cui destino è fuso con la prosa musicale» (*ivi*: 317).

Ma sarebbe erroneo ritenere che l'espansione dei significati metrici normativi non lasci spazio ai sensi ritmici individuali. La “collaborazione” fra questi due principi, che in un modo o nell'altro formano l'aspetto di quasi tutti i componimenti poetici, si vede bene sull'esem-

pio della ballata di S. Bobrov *Il vagabondo* [*Brodjaga*, Bobrov 1913: 64–65]. Essa è scritta in pentapodia trocaica, una misura che ha dato inizio allo studio sistematico degli «aloni semantici»^{xlviii}. Nella storia della pentapodia trocaica «interagiscono le tradizioni del verso epico e del verso lirico»^{xlix}: ne *Il vagabondo* questa interazione è rafforzata dal genere lirico-epico. «Lo stile epico, – continua Gasparov, – predilige le clausole piane» (1999: 264; cf. Gasparov 1996a, :210) e ne *Il vagabondo* troviamo quartine alternate a rima piana continua (ABAB):

*Ón tri góda plával na korsáre,
Ón topil kupcón i brigantíny;
Píl svoj džín i spál na žěstkoj náre
I smotrél kak prýgajut del'fíny.*

[Egli per tre anni navigò da corsaro, / Affondò mercanti e brigantini; / Bevve il suo gin e dormì sulla dura panca / E guardò come saltano i delfini].

Per il tramite della tematica epica, in questo metro «entra l'esotismo», dapprima «turco, e poi tutti gli altri» (Gasparov 1996a: 196; Gasparov 1999: 243). Ne *Il vagabondo*, l'esotismo turco non c'è, ma in compenso c'è abbondanza di tutti gli altri, sia di quello orientale (indiano e cinese): *Trafigarono le perle del Brahmputra; E se ne va alla lontana Formosa*; che di quello occidentale (nord- e sudamericano): *E se ne va dalla città di Santiago; Nel Maryland lo impicchiranno*.

Ne *Il vagabondo*, con la semantica epica s'intreccia quella lirica, in buona parte ispirata dal componimento “Me ne esco solo sulla strada...”, per quanto anche prima di Lermontov questa forma non fosse semanticamente «vuota»^l. Nel componimento di Lermontov «si possono isolare cinque motivi fondamentali, i più in vista: la Strada; la Notte; il Paesaggio; la Vita e la Morte; l'Amore» (Gasparov 1996a: 195; Gasparov 1999: 242). Essi sono in una qualche misura tutti presenti in Bobrov: c'è il paesaggio (*La sera era torbida e nebbiosa*), la notte (*Ed egli di notte tornò di nuovo*), la morte (*Condannarono a morte l'equipaggio*), addirittura qualcosa di simile all'amore (*Lui fuggì, nei porti coccolò le zingare*). Ma il tema principale è il cammino, tanto reale, fisico (spostamento nello spazio), quanto metafisico, esistenziale: entrambi i significati sono riuniti nel titolo del componi-

mento. L'autore del *Vagabondo* racconta di un pirata dedito alle rapine, che, catturato, fugge, si beve tutto quanto, si dà al vagabondaggio e alla fine viene impiccato. Il testo è impregnato di formule ritmico-sintattiche sintomatiche per la pentapodia trocaica, nelle quali il ruolo chiave è svolto dai verbi di moto che si accumulano verso la fine del componimento: “Egli per tre anni **navigò** da corsaro; Una volta l'inglese lo **inseguì**, / Ma il corsaro si liberò, **scomparve** lontano; Solo cinque marinai **fuggirono**; Lui **fuggì**, nei porti coccolò le zingare, / Si bevve tutto, ora è solo un vagabondo; / Ora si è alzato sul presto / **E se ne va** dalla città di Santiago; Ora sul brigantino andrà a fare il cuoco / **E se ne va** alla lontana Formosa; Egli **va, va**, semplice vagabondo”; e anche (in un verso anomalo) “Egli **va** nel Maryland da Santiago” (*Ón idèt v Mèrilénd iz Sant-Jágo*). Tutto questo aspetto del contenuto è tradizionale, dettato da questo o quel modello metrico (non necessariamente da quello originario)³³.

Contrariamente al metro, la composizione ritmica del testo sottolinea il carattere individuale di questo e risponde direttamente al senso. Nel componimento di Bobrov, salta subito agli occhi quanto il ritmo sia saturato di senso, dato che il mezzo con cui si realizza il corsivo ritmico non è la variazione del metro, ma il suo superamento: 8 righe versali su 40 includono deviazioni dallo schema di sillabe toniche e atone previsto dalla pentapodia trocaica. La quantità di anomalie è relativamente piccola (20%), e, cosa più importante, il loro carattere è eterogeneo: in tre casi è una transaccentazione (slittamento dell'accento da una sillaba tonica a una atona) su una parola bi- o trisillaba: *Abordáž! sólnce morskich bezúmij* (*Abbordaggio! sole di follie mari-*

³³ Cf. Il componimento di Gumilëv *Bologna* [*Bolon'ja*], dove il «motivo del cammino» e il «motivo della notte» parimenti si sviluppano sullo sfondo della narrazione epica. Scritto, come *Il vagabondo*, in pentapodia trocaica a clausola piana, esso venne pubblicato nello stesso 1913 nella rivista “L'iperboreo” [«Giperborej»] (N° VI, Marzo, 10–11). Per quanto le due opere siano molto diverse, la coincidenza delle formule ritmiche è evidente. Cf.: *I oni pridút, pridút do svéta* (*Ed essi verranno, verranno prima dell'alba*. – Gumilev) – *On idèt, idèt <, > prostój brodjága* (*Egli va, va, semplice vagabondo*. – Bobrov). In generale, la formularietà, la ritmica o ritmico-sintattica riduzione a cliché, è una delle direzioni in cui il ritmo si metricizza (cf. Gasparov 1996a: 205; Gasparov 1999: 76, 260 *et cet.*).

ne!); *Pláčet žór'ka nad tíchim vostókom* (Piange l'alba sul silenzioso oriente); *On idët v Mèrilénd iz Sant-Jágo* (Egli va nel Maryland da Santiago). In due casi abbiamo versi allungati di un piede: *Pobedili. Zapérli matrósov v trjumé* (Han vinto. Han chiuso i marinai nella stiva); *Oglušili O'Kónnelja kapitána* (Tramortirono il capitano O'Connell). In un caso, il verso è allungato di un piede e include la transaccentazione proibita (*I laskáet rosá polevíju rózu* – E la rugiada carezza la rosa di campo), e in altri due casi il verso è accorciato di un piede: *I sumá egó ^ málo vésit* (E la sua bisaccia poco pesa); *V Mèrilénde ^ egó povésjat* (Nel Maryland lo impiccheranno). Ciò non consente di definire il componimento di Bobrov «una forma metrica di passaggio»: non si riesce a isolare in essa una determinata tendenza metrica concorrente³⁴.

I versi anomali, pur non formando un secondo metro “sotterraneo”, nondimeno compongono un bizzarro disegno ritmico: la loro collocazione non è casuale. Essi dividono il componimento in due metà uguali (di 5 quartine ognuna), concentrandosi sulle due ultime strofe di ognuna di queste parti. Nel soggetto della ballata, questo corsivo ritmico segna la culminazione e l'epilogo. Le prime tre strofe, libere dai contraccolpi del metro, creano un'inerzia che s'infrange proprio all'inizio della strofa 4: *Abbordaggio! Sole di follie mari-*

³⁴ Da un punto di vista formale, tutte le righe versali dove il metro fondamentale è infranto rientrano nel metro dei *Canti degli slavi occidentali* [*Pesni zapadnych slavjan* <di Puškin>]: un *taktovik* a clausola piana (non rimata), che contiene non meno di tre accenti coercitivi per riga versale (cf. Trubeckoj 1937: 34 et infra): la 5 e 6-podia trocaica, la 3-anapestica e il *dol'nik* possono essere sue varianti ritmiche. Ammetto che l'influenza del verso dei *Canti degli slavi occidentali* a qualcuno può sembrare plausibile: in quegli anni lo studiava lo stesso Bobrov, e Tomaševskij (1916: 28–32) e Šengeli (1921: 83–86) vedevano in quel metro una modificazione della pentapodia trocaica. Nondimeno, tale ipotesi è a mio avviso poco convincente: in primo luogo, alcune righe versali de *Il vagabondo* sono davvero troppo dissimili dal *taktovik* a tre accenti (cf.: *S sorokāvosiľuntóvoj púškoj* – “Con un cannone da quarantotto libbre”); in secondo luogo, Bobrov riteneva che il fondamento metrico dei *Canti degli slavi occidentali* fosse non il trocheo, ma la tripodia anapestica (1915: 9 e infra; cf. 1964a: 126–127; 1964b: 262; 1967: 52–53; Kolmogorov 1966: 98–101), e in effetti, nei suoi propri esperimenti in tale metro, gli anapesti prevalgono sui trochei (cf. Gasparov 1975b: 89–90). In ogni caso, il componimento di Bobrov è estraneo alla semantica delle imitazioni letterarie del verso bylinico russo.

ne!, dove lo spezzarsi del ritmo corrisponde al carattere irruento e inaspettato dell'assalto. Questo e gli altri due versi che travalicano la misura accompagnano la descrizione della battaglia: la tensione ritmica e quella tematica si rafforzano a vicenda. Una posizione simmetrica all'inizio della strofa 9 è occupata dal verso *Piange l'alba sul silenzioso oriente*, che col suo ritmo anapestico rafforza il «tema delle lacrime» versate dalla natura che piange³⁵li. Nel finale ci sono più deviazioni dalla misura di quanto ce ne siano verso la metà, cinque contro tre: la crisi del metro, preparata da tutta la composizione ritmica, esplose nell'ultima strofa, i cui tre ultimi versi – un'apoteosi del ritmo – stravolgono completamente il metro dato. Vita spezzata, misura spezzata – morte.

C'è bisogno di avvertire che la semiotica del metro e la semantica del ritmo non sempre si differenziano con la stessa facilità con cui lo fanno nel componimento di Bobrov, anzi tutt'altro? La questione si fa più complessa laddove ci imbattiamo non in un metro semiotizzato, ma in una graduale semiotizzazione del ritmo: una semiotizzazione che non ci appare come un risultato pronto (έργον), ma come un processo dinamico (επέργεια). È più facile rilevare il suo corso laddove la pulsazione del ritmo è dettata dal susseguirsi delle misure: i significati metrici normativi hanno una costanza tale da conservarsi a volte all'interno di strutture polimetriche, comprese quelle come il “verso libero”, sia quello omogeneo come il giambo libero di *Che disgrazia l'ingegno* [*Gore ot uma*], sia quello eterogeneo come i *vers libre* di Blok. Ad esempio, nel giambo libero a formula 6–4–5, utilizzato per la prima volta da Griboedov come metro di una commedia in versi, si possono evidenziare tre coloriture ritmiche che sottolineano l'individualità dei personaggi: Čackij è caratterizzato da una relativa (rispetto agli altri eroi) prevalenza delle esapodie, Famusov – dal prevalere delle pentapodie, mentre Repetilov – delle tetrapodie. Ma la seman-

³⁵ Analizzati i metri trisillabi nella lirica di Annenskij, Achmatova, Gumilëv e Mandel'stam, N. Struve è giunto alla conclusione che essi possiedono un «valore espressivo». Secondo i dati dello studioso, «ai versi anapestici <...> corrisponde una tonalità in minore»; la loro ritmica possiede «un'espressività tragica», essa reca «il marchio della morte e di presentimenti fatali» (Struve 1973: 340).

tizzazione del metro si è in realtà rivelata una semiotizzazione del ritmo: nell'individualizzare il verso dei personaggi della commedia, Griboedov indubbiamente teneva conto del significato dei giambi "puri" (isopodici) nella cultura versificatoria a lui contemporanea: le righe versali a 6 *ictus* di Čackij corrispondevano alla semantica elevata (e addirittura tragica) del verso alessandrino, le righe versali a 4 *ictus* di Repetilov erano percepite come la misura della "poesia leggera" (*poésie fugitive*), e le righe versali a 5 *ictus* di Famosov sono versi lunghi che per la propria funzione nella composizione ritmica del gambo libero erano vicini a quelli a 6 *ictus*, ma che da soli non venivano quasi utilizzati e non possedevano una semantica consolidata (più dettagli sul posto di *Che disgrazia l'ingegno* nell'infinita catena di ritmizzazione e metrizzazione, in: Šapir 1992a: 90–97 <cf. Carpi 2010: 261-262>)³⁶.

Nel caso della commedia di Griboedov si vede chiaramente come la semantizzazione del metro e la semiotizzazione del ritmo sono l'aspetto contenutistico di quei processi globali che dal punto di vista della struttura del verso sono stati da noi caratterizzati come ritmizzazione e metrizzazione (cm. § 2). Perciò non si può non concordare con K. Vossler, secondo il quale – nella sua terminologia – «ogni storia delle misure versali che ambisca ad essere scientifica e a conservare un rapporto vivo con la poesia, dev'essere intesa come un susseguirsi continuo di formalizzazione e psicologizzazione» (Vossler 1919: 25).

4. Tynjanov era convinto che una delle funzioni fondamentali del ritmo fosse la «deformazione», lo «slittamento» del significato letterale (normativo) delle parole, che acquisiscono così sfumature di senso supplementari, secondarie, "fluttuanti". Tynjanov definiva questo fenomeno «metafora ritmica» (1924, 108 *et cet.*), e la sua condizione impre-

³⁶ Allo stesso modo, nei versi liberi di Blok o nelle micropolimetriche di Chlebnikov le varie forme versali possono venir percepite come citazioni *sui generis*, che riproducono la semantica da loro posseduta nelle composizioni monometriche (Rudnev 1984: 73; 1986: 232; 1988: 105–107; Al'tman 1989).

scindibile – la «compattezza della serie versale» [1924: 39 *et infra* *(1968: 46)]³⁷. Soverchiando o neutralizzando la stabilità razionale del significato, il Ritmo attualizza l'irrazionale instabilità del Senso³⁸. Peraltro, in confronto alle altre forme in cui lo spirito si materializza,

³⁷ Questo termine di Tynjanov è a sua volta costruito come complessa «metafora fonica»: la sua prima parte si fonda su una paronomasia interlinguistica, la seconda – su una tautologia interlinguistica [cf. il tedesco *dicht* «compatto, denso» e *dichten* «comporre versi» < lat. *dīctāre* + gr. *στῆχος* «verso; serie» (cf. Šapir 1990c: 348, nota 59; 1996c, 68–69)].

³⁸ Già A. Belyj aveva espresso questo pensiero: «La stessa parola in un sintagma è una cosa; in un altro è un'altra; essa è definita dal ritmo; la sua immagine muta significato nei gesti ritmici, che sono le variabili di un certo qual senso puro» (1981c: 144). In Belyj troviamo per la prima volta il termine «metafora ritmica» (1920: 54) <: «Il RITMO accompagna il contenuto; sulla base di osservazioni formali, noi qui sfioriamo il punto in cui la forma si interseca con quello strato del contenuto di cui il poeta non ha coscienza; propriamente, qui noi studiamo non il ritmo, ma la temperatura e il battito cardiaco dell'organismo della poesia; possiamo trarre giudizi sui moti di una vita organica; secondo il ritmo, possiamo trarre giudizi sull'inconscio ribollire di immagini nell'anima del poeta» (*ivi*: 53). Segue l'esempio: *Znaměn krovávyx kolychán'e / Na blédno-sínich nebesách / Ich slóv serébrjanyx blistán'e / V cholódnyx i kosých lučach* [«L'agitarsi di sanguigni segnacoli / Nei cieli azzurro pallido / Il brillio delle loro argentea parole / Nei raggi freddi ed obliqui»], dove a tre forme IV della tetrapodia giambica [u' u' u u u' (u)] segue una forma III (u' u u u' u'). Commenta Belyj: «Nelle prime righe, tutta l'attenzione del lettore è concentrata sui segnacoli; prima, il poeta li rappresenta nei cieli azzurro pallido, poi rappresenta le parole scritte su essi, mentre la quarta riga descrive i segnacoli in modo nuovo, rappresentandoli nei raggi del sole calante; l'attenzione del lettore passa dai segnacoli alla luce del sole calante; il poeta si distoglie dai segnacoli e volge il proprio sguardo ai raggi, al sole, e al mutare dell'oggetto di attenzione corrisponde un contraccolpo ritmico nella riga <...>. Abbiamo l'unione fra l'immagine ritmica e l'immagine metrica del contenuto: ha qui luogo una METAFORA RITMICA analoga a quella sonora; la terza riga introduce l'immagine: INCOMMENSURABILE ALTEZZA CELESTE, dalla folla, lo sguardo del poeta passa veloce alle lontananze celesti, allo spostamento immediato di attenzione corrisponde la MASSIMA ACCELERAZIONE DEL RITMO, e le due DIPODIE giambiche assumono chiaramente la forma del PEONE QUARTO (u u u')» (*ivi*: 53-54)>.

Cf.: «Interiormente, nella sua essenza più intrinseca, il ritmo <...> consiste forse nel diluire il senso delle parole, nel fonderle in un flusso di immagini ininterrotto, intrinsecamente inscindibile, continuo <...> Il testo è qui organizzato in modo tale da non permettere che le parole si limitino l'una con l'altra, ma affinché al contrario esse amplino il proprio contenuto fluidificandosi, fondendosi in un unico flusso» (Drogalina, Nalimov 1978: 293–294).

esso ha bisogno di un'elaborazione razionale in misura notevolmente minore, dato che influisce sulle sensazioni e richiede una reazione emozionale di risposta (cf. Tynjanov [1924: 46 *(1968: 53-54)]).

Il concetto di «compattezza della serie versale» si è più volte attardato addosso l'accusa di «metaforicità» (Gasparov 1981: 166): «<...> quando Ju. Tynjanov afferma che la posizione metrica di una parola conferisce ad essa un nuovo contenuto, Jarcho chiede con scetticismo di precisare: e quale?»^{lii}. Ma gli smottamenti ritmici del significato, l'attualizzazione delle aree periferiche dei campi semantici, le connotazioni variabili e i fenomeni affini della semantica poetica a volte non possono essere nemmeno percepiti, altro che formulati in modo rigido e preciso: se non altro a causa del proprio carattere mutevole e inesauribile^{liii}. La baluginante semantica del RITMO sottostà a una parafrasi razionale esattamente per quel tanto che essa è semiotizzata (= metrizzata); il senso è computabile solo nella misura in cui esso ha potuto sedimentarsi in significato (cf. § 3). Per il resto, il compito di un'interpretazione semantica del RITMO – come ogni altro tentativo di quantificare un *continuum* – dev'essere considerata non scientifica^{39liv}.

E però, non è difficile dimostrare che la “metafora ritmica” è reale: basta tradurre la poesia in prosa, e ciò si rifletterà subito sul suo contenuto (così, la storia dell'Evgenij puškiniano diventerebbe ancora più simile al destino di Akakij Akakievič, e la scena del «galoppo dal pesante risuonare» del monumento per i marciapiedi di Pietroburgo, da filosofico-simbolica si trasforma in comico-grottesca). La riduzione in prosa elimina o rende inopportune tutte le caratteristiche specifiche del linguaggio poetico. Risulta chiaro, ad esempio, che proprio la “metaforicità” del Ritmo permette di saturare il testo di tropi e figure, legalizza la loro promiscua “convivenza” e li anima con l'unità di senso: «Da sete spirituale consumato mi trasci-

³⁹ Al carattere continuo (= «ininterrotto») del ritmo poetico accennava M. A. Petrovskij già il 26 marzo 1925 nel corso del dibattito sulla conferenza di V. P. Zubov «*Continuum*», tenutasi a una riunione della Commissione per la stesura di un vocabolario di termini artistici presso la Sezione filosofica dell'Accademia russa delle scienze artistiche. Cf. anche: «Il ritmo nella poesia e nel canto è il tentativo di aggiungere un elemento continuo ai portatori discreti del discorso» (Nalimov 1979: 219).

navo per l'orrido deserto. All'incrocio dei cammini mi apparve un serafino di sei ali cinto» <Parafraresi de *Il profeta* (1826), di Puškin cf. Carpi *et a.* 2011: 111, 112>; «Bruciata tutta la riga, il verso esplode, e una città salta in aria con le strofe» <Parafraresi di *Conversazione con l'ispettore delle imposte intorno alla poesia* (1926), di Majakovskij> – quale città? Etc. (nei confronti dell'originale poetico queste domande non sorgono: «la poesia, il Signore mi perdoni, dev'essere scioccherella» <lettera di Puškin a P. A. Vjazemskij, seconda metà di maggio 1826>). L'assenza di nessi logici, la contraddittorietà, il “senza capo né coda” nel testo poetico sembrano naturali e scusabili, mentre in quello prosastico necessitano di motivazioni supplementari. Non a caso, la traduzione in prosa è uno dei mezzi più ordinari per rendere manifesta la “sordità dell'autore”, praticato nella letteratura russa fin dai tempi della polemica di Sumarokov e Lomonosov (cf. Vejdlle 1973: 165–169)⁴⁰.

⁴⁰ Con ciò non voglio dire che i ritmi ricchi rendono i tropi più multiformi: R. A. Papajan (1972; 1980: 137–179) ha rilevato nelle poesie di Blok una correlazione inversa, secondo cui la povertà dei ritmi è compensata dal carattere intensivo delle figure stilistiche, e viceversa (cf. Belyj 1910b: 417). Comunque è importante il fatto stesso che Ritmo e Senso si condizionino reciprocamente: un fatto che si nota ovunque, dato che il minimo mutamento nel contenuto modifica la forma ritmica, e il minimo mutamento nella forma non può non coinvolgere il contenuto (cf. Vejdlle 1973: 160 e *passim*). Ecco un esempio che più semplice non si può. Nella pentapodia giambica con cesura del Boris Godunov c'è un verso di sei piedi: *Izvěstno tó, čto ón slugóju býl / U Višnevéckogo, čto na odré bolézni / Otkrýlsja ón duchóvnomu otcú* («Si sa che egli fu servo / Di Višneveckij, del che in punto di morte / Confessò al padre spirituale»). Non è possibile correggere questo «errore di versificazione» senza toccare la semantica: la costruzione *U Višnevéckogo* non entra nel metro né prima della cesura poiché occupa tre piedi, né dopo la cesura poiché infrange la legge dell'accentazione obbligatoria dell'ultimo ictus. *Mutatis mutandis* ciò è vero anche nei confronti del «caso più interessante di riga versale non rimata nei poemi di Puškin» (Shaw 1994: 65): *Užé k koljáske dvóe slúg / Nesút privinčivat' sundúk. / K kryl'cú podvézena koljáska, / Pikár vsě skóro uložil, / I gráf učchal. Těm i skázka / Moglá by kónčitsja, druž'já; / No slóva dvá pribávlju já* («Già alla carrozza due servi / portano il baule da avvitare. / La carrozza è condotta all'entrata, / Il valletto sistemò tutto in fretta, / E il conte se ne andò. Qui il racconto / Potrebbe terminare, amici; / Ma un paio di parole voglio aggiungere»). – *Graf Nulin*, versi 345–351). J. T. Shaw interpreta questo caso come metafora versificatoria. Essa simboleggia «la scomparsa dal poema» del suo eroe principale: «nel seguito non veniamo a sapere nulla di ciò che succede a lui» (Shaw 1994: 67).

Riflettendo sui risultati teorici ottenuti da Tynjanov, Tomaševskij si poneva un'intera serie di domande: «Perché nel linguaggio in versi i temi suggeriti dalle parole acquistano un peso del tutto particolare? Perché è intollerabile la traduzione della prosa in versi ed è del tutto insopportabile la parafrasi in prosa di una poesia? Perché un “pensiero” privo di interesse in prosa, riceve in versi una vividezza inaspettata?» (1924: 265–266)⁴¹. Il fatto non è tanto che in poesia alcuni pensieri possano sembrare più profondi e significativi, quanto che essi lo diventano realmente. Riguardo a un monoverso di D. Avaliani:

Čelovék umiráet ot skúki –

[«L'uomo muore di noia →»]

D. V. Kuz'min nota: «<...> un fraseologismo triviale inserito nella cornice del monoverso si rivela più profondo di quanto siamo soliti pensare: nel verso risalta ogni parola. A differenza del linguaggio quotidiano, “l'uomo” nel componimento di Avaliani muore davvero, e la

Esercitandoci in sottigliezza, si può proporre anche un'altra trattazione. La riga versale non rimata del *Conte Nulin* crea un effetto di attesa frustrata, e in ciò esso è isomorfo a ciò che esperisce l'eroe principale, frustrato nelle sue speranze di un rapporto intimo con l'eroina: «Ma per la delusione, / E persa ormai ogni speranza, / Il povero conte insisteva» (versi 340–342). (A favore di tale versione si può mobilitare la terminologia metricologica: il verso anomalo è sia “maschile” <a clausola tronca. – G. C.> che «celibe»). Per quanto allettanti paiano i frutti di una simile ermeneutica, non possiamo essere sicuri neanche di avere un oggetto di esegesi, un «procedimento»: su cosa si basa la certezza che Puškin abbia avuto uno scopo particolare nel lasciare il suo verso senza rima? Il sistema rimico libero nasconde l'assenza di una rima, e la maggior parte dei lettori non se ne accorge nemmeno. Ma sia quel che sia, le difficoltà che stanno in agguato sulla strada dell'interpretazione dell'anomalia ritmica non sono in grado di annullare l'unità organica di Ritmo e Senso: per far rimare il verso in questione ci sarebbe voluto un altro verso, e il suo apparire non sarebbe rimasto senza conseguenze per il contenuto.

⁴¹ Cf. Gornfel'd: «perché questa <poesia. – M. Š.> ci avvolge con un'atmosfera di meditazione che le stesse parole non avrebbero provocato in prosa? Perché qui esse sono assai più ricche di contenuto? Perché il ritmo del componimento ci ha avvicinato all'atmosfera psicologica [*nastroenie*] in cui è stata scritta, cioè ha trasmesso in modo più compiuto ciò che voleva il poeta» (1906: 41; cf. Ovsjaniko-Kulikovskij 1917: 16–17).

noia è il motivo della sua morte» (1996: 77). Ma se è così, dal punto di vista della semantica la «compattezza della serie versale» non è altro che la capacità di esprimere un contenuto maggiore con una quantità minore di parole (cfr. Ètkind 1974: 120)⁴².

Nel discorso poetico, il legame tra forma e contenuto è più stretto che in quello prosastico. Così, la differenza semantica fra i sintagmi *Mednyj vsadnik* [«Bronzeo cavaliere»] “monumento a Pietro I”, e *Vsadnik mednyj* [«Cavaliere bronzeo»] “Anticristo” (cf. Ėpštejn 1986, 194–196 *et cet.*) si fonda sul contesto versificatorio. L’ordine diretto delle parole occorre unicamente nel titolo della «novella pietroburghese» di Puškin; quello inverso – unicamente nei suoi versi. Bisogna convenire che l’inversione *Vsadnik mednyj*, non prevista dalla segmentazione standard, può essere sanzionata solo dal Ritmo (cfr. Kovtunova 1965; 1976a; 1976b: 195–235; Björling 1977; Tarasov 1991). Eppure, proprio l’inversione consente di rovesciare l’idiomatismo e di trasferire tutto il peso sull’epiteto, che è posto alla fine del verso e per questo acquista un valore [*značimost’*] intensificato:

<...> *Za ním nesětsja Vsádnik Médnyj*
Na zvánko-skáčuščem koné <...>

[«Dietro lui corre il Cavaliere Bronzeo / Su un cavallo che galoppa sonante»]

<...> *Za ním povsjúdu Vsádnik Médnyj*
S tjažélým tópotom skakál.

[«Dietro lui ovunque il Cavaliere Bronzeo / Su correva con galoppo grave»]

⁴² Šengeli riporta cifre significative (1960: 7–8). Il «romanzo in versi» <*Evgenij Onegin*> battezzato da Belinskij «enciclopedia <della vita russa>», se fosse stato scritto in prosa occuperebbe un volume nient’affatto enciclopedico: circa tre *folia* autoriali e mezzo <70 cartelle>, ossia quanto *Dubrovskij* (cf. Timofeev 1931: 25–26 nota 1). Si vede che la densità semantica del verso compensa parzialmente le limitazioni che il metro impone al linguaggio della poesia. E però, non ci si deve crucciare più di tanto per queste limitazioni: anche se la poesia non può dire tutto ciò che è accessibile alla prosa, l’importante è che essa possa dire ciò che alla prosa è inaccessibile (cf. Vejdlle 1973: 131–132).

In questa posizione l'epiteto *bronzeo* è correlato coi sostantivi *kumír*, *istukan* [«idolo»], che nel poema occupano sempre una posizione ritmica analoga: *Kumír na brónzovom koné* («L'idolo sul cavallo di bronzo»); *Kumír s prostërtoju rukóju* («L'idolo con mano distesa»); *Krugóm podnóžija kumíra* («Intorno alla base dell'idolo»); *Préd gordelívyim istukánom* («Di fronte all'orgoglioso idolo»). Perciò le tre parole vengono a cadere in un unico campo semantico: *Ne sotvorì sebē kumíra* («Non ti farai idolo». <Esodo 20, 4>); *da ne poklónętsę démō-nōmū, ni idólōmū* <ossia agli *istukan*> *zlatymū î srébręnymū, î mēděnymū î kámennymū î drevęnymū* («<Il resto dell'umanità che non perì a causa di questi flagelli, non rinunziò alle opere delle sue mani;> non cessò di prestar culto ai demoni e agli idoli d'oro, di argento, di bronzo, di pietra e di legno». <Apocalisse. 9, 20. Originale in slavo ecclesiastico>).

«Nel ritmo, la cosa più importante è il legame con il contenuto» (Bobrov 1965: 83; cf. Taranovskij 1966c: 144–145). Se deformiamo o distruggiamo un verso, il significato delle parole non cambia, ma vediamo che sotto i nostri occhi svanisce («si appiattisce», si deforma) la prospettiva profonda del senso: i confini estensivi della semantica possono rimanere immutati, ma si stagliano con nettezza assai maggiore i suoi confini intensivi, che prima erano estremamente diluiti. E poiché un dato Senso è inesprimibile al di fuori di un dato Ritmo anche se non viene cambiata nemmeno una parola (cf. Šervinskij 1961: 6; Vejdl 1973: 165–176), non ci resta che attribuire il Senso al Ritmo stesso⁴³. «Il ritmo è ciò che i diversi filosofi hanno chiamato il princi-

⁴³ Questa tesi è stata sottoposta a critica: «Non ci si può non stupire <...> di fronte ai tentativi di attribuire un senso al ritmo <...> Se il ritmo avesse un senso, il medesimo ritmo <...> dovrebbe operare mutamenti simili in esternazioni verbali diverse. Ma ciò non accade. Righe versali di ritmo simile possono essere estremamente dissimili. Cf.: *Tjátja, tjátja, naši sėti / Pritašili mertvecá* (“Nonno, nonno, le nostre reti / Hanno pescato un morto”) e *Rók zavistlivyj bedóju / Ugrožáet snóva mné* (“Il destino invidioso di rovina / nuovamente mi minaccia”). Mi pare che questo esempio basti a dare la percezione dei rapporti fra ritmo e senso» (Nevzgljadova 1998: 68–69 nota 3; 1999: 59–60 nota 3). A me invece pare che questo esempio basti a far dubitare che E. V. Nevzgljadova comprenda in modo adeguato il significato del termine *ritmo*. Attribuire un senso al ritmo implica solo la constatazione che fra l'uno e l'altro vi è una corrispondenza mutuamente univoca: nel verso sono impossibili trasformazioni

pio della ragione, contrariamente al principio del raziocinio. Sul piano dell'estetica, è gestualità del senso, mentre su quello cognitivo è senso del gesto⁴⁴. Così si cristallizza la concezione del RITMO come unità di «sonorità» e «significato», dove è indifferente che s'intenda il principio di generale identità di forma e contenuto o l'irripetibile semantica di un singolo testo, o addirittura di un frammento. L'unità di «sonorità» e «contenuto» in poesia si fa strada verso la superficie attraverso canali più o meno convenzionali, ossia con l'aiuto del metro e del ritmo. Al metro sono collegati gli slittamenti di significato canonizzati («usuali»), al ritmo – quelli individuali («occasionali»), ma sia gli uni che gli altri sono generati dal Ritmo e partecipano all'espressione del Senso.

Ho cercato di spiegare perché considero il METRO un mezzo espressivo semiotico e il RITMO un mezzo espressivo non semiotico: essi formano tutte le opposizioni che distinguono l'ipostasi discreta e quella continua del testo. Il metro è astratto – il ritmo è concreto, il metro è immutabile, il ritmo è mutevole, il metro è riproducibile – il ritmo è irriproducibile, il metro è finito – le possibilità ritmiche sono infinite anche nei limiti di una sola misura: imprevedibile è la mutua concordanza tra strumentazione fonica, rima, contraccolpi ritmici, i *lejma*, omissione di accenti dello schema e inserimento di accenti ridondanti rispetto a esso, dieremi, cesure, clausole, anacrusi, *enjam-*

pienamente sinonimiche. Ritmo e senso sono inscindibili: qualsiasi mutamento in uno dei due è un inevitabile mutamento dell'altro (cf. nota 40). Versi di contenuto diverso ritmicamente identici sono una *contradictio in adjecto*. In particolare, quelli succitati si distinguono in tutto, tranne che nel metro: nella citazione dall'*Annegato* (*Utoplennik*) la tetrapodia trocaica è rappresentata dalle forme I e VI <'u'u'u'u/uu'uuu'>, mentre nella citazione dal *Presentimento* (*Predčuvstvie*) – dalle forme IV e II <'uuu'/uu'u'u'> (sulla semantica metrica di queste due poesie, vedi Gasparov 1987a: 53–54; 1990b: 8, 10).

⁴⁴ RGALI, f. 941, op. 6, ed. chr. 25, l. 52 *versus*. [dall'intervento di A. Bely] riguardo la conferenza di V. M. Žirmunskij «Ritmo e metro nella versificazione sillabotonica» (Accademia russa di scienze artistiche, 23.I.1925) <Il termine "gesto" [žest]. era usato molto all'Accademia russa di scienze artistiche (RACHN, GACHN): in particolare Špet lo intendeva come qualcosa che, anche all'interno del linguaggio, andava oltre la pura referenza e alludeva alla soggettività del parlante. Era l'aurea espressiva del significato. Nota di M. C. Ghidini>.

bement, intonazioni, costruzioni ritmico-sintattiche, loro riempimento lessicale, etc. «Tutti gli elementi della sonorità <e non solo della sonorità. – M. Š.> possono essere fattori del ritmo» (Tomaševskij 1923a: 129)^{lv}. Le inesauribili potenzialità ritmiche rendono il fluido Ritmo senso [*Ritmosmysl*. Cf. il *Sinn-Rhythmus* di Vossler (1919: 24)] il nucleo di qualsiasi cosa poetica: «Il ritmo, – scriveva Majakovskij, – può essere identico in molte poesie, e persino in tutta l'opera di un poeta; non per questo il prodotto sarà monotono, perché il ritmo può essere a tal punto complicato e così difficile da plasmare, che a volte non si approda allo scopo neppure con lunghi poemi» [1959: 101; *(1972: 156). Cf. nota xxiv].

Infine, il ritmo è l'elemento attivo del verso mentre il metro è l'elemento passivo (Taranovskij 1966b: 185–186): «<...> il primato del ritmo nel verso è del tutto evidente» (Bobrov 1966: 86; cf. Gasparov 1988a: 447). Il ritmo può essere percepito non solo sullo sfondo di una regolabilità totale, come «infrazione dell'ordine», ma anche sullo sfondo di una totale irregolarità, come «infrazione del disordine» (Semencov 1972: 15). Ecco perché «il ritmo senza il metro è possibile; ma il metro senza il movimento del ritmo <...> è la morte, la dissoluzione, la rovina della poesia» (Belyj 1920: 48)^{lvi}. Il verso nasce quando il Ritmo è reso discreto in una misura (metro) semioticamente connotata⁴⁵. Perciò si può dire che il ritmo e il metro formano anche un'opposizione fra innato e generato: il Ritmo che salta fuori «non si sa da dove» si realizza nella forma di un metro semiotico dotato di una storia conoscibile della propria nascita^{lvii}.

Quasi tutte le caratteristiche enumerate – concretezza, mutevolezza, unicità, infinità, attivismo – sono comuni al ritmo-fatto e al Ritmo-

⁴⁵ Lo testimoniano poeti delle tendenze più diverse. Majakovskij: «<...> il ritmo <è> il fondamento di ogni opera poetica, ch'esso percorre tutta come un rimbombo. A poco a poco dal rimbombo si comincia a estrarre le parole <...> Si ignora donde scaturisca l'essenziale ritmo-rimbombo» (1959, 100–101; *(1972: 155-156); cf. Šengeli 1927: 46–47); A. Belyj: «<...> il ritmo è l'intonazione che è dentro di noi e che precede la selezione delle parole e delle righe versali <...> Puškin, Blok, Brjusov, Fet, Majakovskij, Goethe, indipendentemente dalle correnti ritengono che il suono venga prima dell'immagine e della tendenza ermeneutica» (1929: 22–23).

principio. E solo due tratti li contrappongono l'uno all'altro e accomunano il ritmo al metro. In primo luogo, il ritmo, così come il metro, è generato dal Ritmo "con la maiuscola" e, in secondo luogo, proprio come il metro, il ritmo sottostà alla percezione sensoriale e con ciò rende percepibile l'invisibile e inudibile Ritmo-Senso. Il ritmo è direttamente collegato all'inconscio semantico ed è uno dei canali principali attraverso cui esso esercita un'influenza sulla nostra psiche: secondo Tomaševskij, «l'impulso ritmico regola non solo i fenomeni che finiscono nel campo illuminato della coscienza e che sono perciò oggettivizzate nella metrica tradizionale, ma tutto il complesso dei fenomeni del discorso versale di cui abbiamo una percezione vaga ma la cui valenza estetica è indubbia» (1928: 21)^{lviii}.

È difficile sopravvalutare il ruolo del Ritmo: esso rende possibile una comunicazione non semiotica, e non chissà dove nel retrobottega della cultura, ma nel suo stesso cuore. «Il campo del puro senso è nell'ambito di un'altra forma di coscienza, che può imprimersi sul limitare della nostra coscienza col ritmo; e solo con esso» (Belyj 1981c: 145). La dialettica fra metro (universale) e ritmo (singolare) definisce il particolare disegno Ritmico dell'opera poetica che ne riflette l'essenza nell'unico modo possibile. Eppure, quando la natura continuale del Senso arranca lungo le proprie definizioni apofatiche (**in**visibile, **in**udibile, **in**finito, **in**conscio, rivelabile tramite la negazione-distruzione), essa richiede cautela e tatto: «di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» <L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 7>. Ampliando le frontiere della scienza con eccessivo entusiasmo, rischiamo di ritrovarci improvvisamente fuori dai suoi confini.

METRUM ET RHYTHMUS SUB SPECIE SEMIOTICAE

Prima ed. in “Daugava”, 1990, n. 10. Poi in Šapir 2000b.

Nota. *Matrěška o tavola di Mendelèev? Il dibattito sulla tassonomia dei metri russi* (Šapirova, 9.11.2012)

Durante l'affollata e vivacissima *Šapirova* di inizio novembre 2012, si è evidenziato un fenomeno che – a mio parere – condiziona la teoria del verso russo (e non solo) per un intero ciclo di questa disciplina: la biforcazione fra due strategie diverse e forse vicendevolmente escludentisi – pur se entrambe fondate sulle teorie di Šapir riguardo alla dialettica fra metro e ritmo – per la classificazione dei metri russi.

I tentativi (da tempo all'avanguardia in Russia: vedi Pilshchikov, Starostin 2010) di formalizzare i parametri per un'analisi linguistico-prosodica automatica dei testi poetici sulla base di un'analisi morfologico-accentologica computerizzata – estremamente produttivi per quanto riguarda i metri sillabotonicici – si trovano ad affrontare problemi assai vistosi quando si passa a riconoscere i *dol'nik* e i metri accentuativi più “liberi”, fino al verso libero. A ciò ha dedicato un recente intervento l'ormai collaudata coppia Pil'sčikov\Starostin, dove a fondamento teorico per gli algoritmi elaborati dai due è esplicitamente rivendicato *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*:

In esso sono stati sottoposte a revisione le concezioni sulla gerarchia lineare di metro e ritmo: ossia se il ritmo sia un sistema di deviazioni dal metro (come pensava Andrej Belyj) oppure la realizzazione concreta di uno schema metrico (come pensavano altri teorici del verso, da B. V. Tomaševskij e V. M. Žirmunskij a M. L. Gasparov). Šapir parla di due processi indirizzati l'uno contro l'altro e interconnessi: la “metrizzazione” del ritmo e la “ritmizzazione” del metro. Semplificando un po', si può dire che per Belyj, Tomaševskij e Žirmunskij il metro era la legge e il ritmo la tendenza; per Šapir, sia il ritmo che il metro sono tendenze: essi non sono deducibili l'uno dall'altro. Il ritmo è indeducibile dal metro perché non esiste una legge metrica che in linea di principio non possa essere infranta <...>. Ossia, il ritmo non è un caso singolo del metro in quanto, essendo in grado di infrangere quest'ultimo, può essere indipendente, autonomo da esso. A sua volta, il metro è indeducibile dal ritmo perché righe versali ritmicamente identiche si possono interpretare in modi diversi a seconda dell'inerzia del contesto metrico, oppure – che è lo stesso – forme ritmiche di metri diversi possono essere isomere (isomorfe) l'una con l'altra <...>. Nel contesto dell'intero testo, l'ambivalenza metrica della riga versale può o annullarsi, o realizzarsi come tendenza metrica

(nelle “forme metriche transitorie”), o addirittura come regola metrica (nel caso di vera e propria eterometria) (Pil’ščikov, Starostin: 398).

Da tale impostazione consegue che per riconoscere automaticamente un metro è fondamentale “trovare il modo di riconoscere sia le strofe isomere che quelle anomale, che ostacolano la diagnostica del metro pur senza trascinare il testo fuori dai confini di questo” (*ibid.*), tanto più che l’accento mobile (a seconda della flessione sostantivale) moltiplica le righe versali ad accentuazione ambigua. L’analizzatore (umano o automatico) deve essere in grado di stabilire il grado di probabilità con cui la data riga versale appartiene a questo o quel metro: “Dunque, il riconoscimento automatico del metro non deve rifiutare un’ipotesi metrica a favore di un’altra, ma istituendo un *range* probabilistico delle diverse ipotesi metriche” (*ibid.*).

Da quanto detto, deriva logicamente un altro principio su cui si basa il programma informatico elaborato dai due studiosi (programma sui cui dettagli non è opportuno soffermarsi in questa sede. Rimandiamo ancora a: Pilshchikov, Starostin 2010): è impossibile definire con sicurezza il metro di una singola riga versale, dato che i metri più rigidi possono costituire una singola realizzazione di quelli più flessibili (i piedi sillabotonici – del *dol’nik*, quest’ultimo – del *taktovik*, tutti quanti – del verso libero accentuativo, etc.):

Il “metro di una singola riga” non è altro che una costruzione euristica che sorge a una determinata tappa dell’analisi automatica del verso. Per determinare definitivamente il metro di una riga è sempre necessario il contesto metrico. Nell’identificazione di metri quali il *dol’nik* e il *taktovik*, analizzare una strofa isolata senza tener conto del contesto porta a scarsi risultati, dato che tutte le righe versali del sillabotonismo (giambiche, trocaiche, dattiliche, etc.) sono isomorfe al *dol’nik*, tutte le forme ritmiche del *dol’nik* sono isomorfe al *taktovik*, etc. (ivi: 401, 402)

In più, l’ambiguità accentuativa di una singola riga versale – chiaramente sillabotonica nel suo contesto metrico – può far propendere il programma di riconoscimento automatico proprio per il *dol’nik*. È il caso, ad esempio, della tetrapodia giambica <infra: G4> puškiniana *Vysókich dùm i prostoty* (“Di alti pensieri e di semplicità”), che, presa isolatamente, può essere letta: *Vysókich dùm i prostoty* (“Di alti pensieri e le semplicità”), ossia come un *dol’nik*. Ciò impone ai programmatori di costruire una gerarchia preferenziale nel riconoscimento dei metri, basata proprio sulla possibilità che un metro abbia di essere “racchiuso” in un altro più flessibile, come sua singola realizzazione:

In altre parole, i *taktovik* hanno una maggiore libertà metrica dei *dol’nik*, e i *dol’nik* hanno una maggiore libertà metrica rispetto alle classi-

che misure sillabotoniche (di una libertà ancora maggiore gode il verso accentuativo; della libertà massima gode il verso libero). Maggiore è la libertà metrica, tanto più in basso sta il metro nella scala gerarchica: il programma dà la preferenza ai versi rigidi rispetto a quelli non rigidi (405. Spaziatura espansa mia. – G. C.)

Nel suo intervento alla *Šapirovska* di inizio novembre 2012 (“Verso una definizione statistica del metro”), Kirill Golovastikov – sulla base di una specifica definizione di ogni metro russo (vedi *Metri russi* nel *Glossario*) – ha proposto una concezione dei rapporti fra i metri del tutto alternativa a quella di Pil’ščikov\Starostin: la tassonomia dei metri russi, secondo lui, non può essere costruita come “gerarchia” fra forme più o meno libere (dove quelle più rigide rientrano in quelle più libere), ma come sistema di elementi fra loro contrapposti secondo il tratto fondamentale (espresso in percentuali statistiche) del numero delle sillabe negli intervalli fra un accento e l’altro. Ecco una parafrasi riassuntiva dell’intervento.

Golovastikov condivide la base teorica di Pil’ščikov\Starostin: la concezione šapiriana del metro e del ritmo come due tendenze paritarie, indeducibili l’una dall’altra, capaci di infrangersi vicendevolmente e costituenti una sorta di *continuum* (vedi i fenomeni di metrizzazione del ritmo e della ritmizzazione del metro). Per questo, a una definizione statistica del ritmo che conta già una tradizione centenaria, va affiancata una definizione statistica anche del metro.

Finora i metri (vedi *Metri russi* in *Glossario*) sono stati definiti per esclusione, in base alla presenza o meno di tratti fra loro eterogenei: inizialmente *a)* verifichiamo la presenza della transaccentazione, per decidere se si tratta di metri sillabotonici bisillabici; poi *b)* verifichiamo allo stesso modo che non siano trisillabici; poi *c)* contiamo gli accenti per ogni riga versale; se il loro numero è relativamente stabile, *d)* guardiamo quante sillabe atone ci sono fra un accento e l’altro; poi *e)* si può contare il numero di sillabe per riga; infine, se non ha funzionato niente di tutto ciò, *f)* affermiamo che si tratta di verso libero. È necessario trovare un unico parametro in base al quale definire il metro, soprattutto adesso che i tentativi di costruire un programma automatico per tale definizione ci spingono a semplificare i parametri.

Il sistema tradizionale, oltre a essere farraginoso, ha un altro difetto: l’essere basato su una concezione gerarchizzata dei sistemi di versificazione, dal più rigido al più libero e/o all’inverso. Ciò è legato alla storia dello sviluppo dei metri nel verso russo, è vero: alcuni metri sono effettivamente più rigidi di altri. Ma da ciò a volte si trae la conclusione errata che il sistema delle misure russe possa esser descritto come una specie di *matrěška*: come se i versi più rigidi si infilassero in quelli più liberi. In altre parole, a volte si dice: ogni riga versale in giambi può essere anche una riga di *dol’nik*, dato che il

dol'nik è una misura più libera: una G4 si può infilare anche nel *dol'nik* a 4 *ictus* <infra: Dk4>, e se prendiamo una riga dell'*Evgenij Onegin* e lo inseriamo nel contesto del *Tram che ha sbagliato strada* [*Zabludivšijsja tramvaj* <di N. Gumilëv>], essa diventa un Dk4.

Ciò non corrisponde a verità. Analizziamo questo esempio della G4 e del Dk4. Effettivamente, una riga in tetrapodia giambica ad accentazione piena formalmente si infila nel Dk4: in esso ci sono tre intervalli di una sillaba fra gli accenti; però la percentuale di queste righe nel reale Dk4 costituisce – secondo i calcoli di M. L. Gasparov – meno di 1%, ossia, esse sono estremamente rare; nella G4 reale, invece, la percentuale delle forme ad accentazione piena non scende al di sotto del 20%, e spesso supera di molto tale livello.

Guardiamo le rimanenti forme della G4 coll'omissione di accenti. Nelle forme III <u'uuu'u'(∅)>, IV <u'u'uuu'(∅)> e VI <uuu'uu'(∅)>; vedi *Šengeli in Personalia*>, l'omissione di accento forma un intervallo di 3 sillabe fra gli accenti. Di solito, la somma di queste tre forme costituisce circa il 70% delle righe in G4: esse potrebbero corrispondere a forme di Dk4 con l'omissione di accenti, eppure, nel *dol'nik* reale, le forme con un intervallo di 3 sillabe sono talmente rare che M. L. Gasparov le cataloga tranquillamente come errate e le esclude dal calcolo delle percentuali.

Dunque, sarà meglio sostituire la tesi iniziale – “qualsiasi riga giambica può essere anche una riga di *dol'nik*” – con quella opposta: “quasi nessuna riga giambica può essere anche una riga di *dol'nik*”. Se proprio si vogliono infilare le misure bisillabiche in misure toniche più libere, bisognerà infilarle non nel *dol'nik*, ma nel più libero *taktovik*, dribblando il *dol'nik*.

Mutatis mutandis, il tentativo di inserire gli anapesti e gli amfibrachi nel *taktovik* finisce in modo egualmente fallimentare: nel *taktovik* a 4 *ictus* di Robert Roždenstvenskij, le forme che corrispondono a misure trisillabiche costituiscono circa il 2% secondo i calcoli di Gasparov. Nelle reali misure trisillabiche essi sono quasi il 100%.

Gli esempi analizzati mostrano che l'approccio al sistema dei metri come a una gerarchia, a una *matrěška*, non funziona. È invece indispensabile presentare i metri russi come un sistema in cui ognuno degli elementi è contrapposto agli altri: un po' come la tavola di Mendelëev. È indispensabile cercare per ogni metro una selezione di tratti che lo distingua con sicurezza dagli altri.

Allo stesso tempo, l'esempio col *dol'nik* da noi analizzato ci è utile non solo in negativo: esso mostra in quale direzione dobbiamo cercare. Abbiamo visto che nel *dol'nik* l'intervallo a 3 sillabe, formalmente possibile coll'omissione dell'accento su un *ictus*, nella realtà viene evitato con cura, sia in confronto alla probabilità teorica, che alla prosa e, ad esempio, al giambo. Si può presumere che in tal modo il *dol'nik* si premuri di distinguersi dalle altre misure. È come se la misura si accollasse delle limitazioni per conservare la

propria identità e non fondersi con le altre: in effetti, se l'intervallo a 3 sillabe non fosse proibito, come sarebbe possibile distinguere il *dol'nik* libero non rimato dal verso libero? A proposito: tale distinzione non è ancora mai stata definita.

E dunque, mi sembra che le caratteristiche distintive di tutti i metri russi, non solo del *dol'nik*, vadano cercate nella distribuzione degli intervalli fra gli accenti: quali sono ammessi, quali sono evitati, e come la frequenza di alcuni tipi di intervallo si leghi alla frequenza di altri. Per ciascuno dei metri russi che si orientano sull'accento delle parole si può definire quella combinazione di tali tratti, che lo distinguerà da tutti gli altri. In più, in questo sistema entrerà anche il verso libero, che tradizionalmente viene descritto apofaticamente, come verso senza metro.

Ecco lo schema secondo cui Golovastikov propone di definire il metro in base alla statistica degli intervalli fra gli accenti, con la precisazione che, per il *dol'nik* e per il verso libero o accentuativo tale metodo si propone come l'unico adeguato, per quanto riguarda le misure sillabotoniche esso coesiste con le forme di classificazione esistenti (divieto di transaccentazione, *etc.*):

Intervalli fra gli accenti

	Intervalli fra gli accenti					
	0	1	2	3	4	5
Misure bisillabiche	-	+	-	+	-	+
Misure trisillabiche	-	-	+	-	-	+
Dol'nik	-	+	+	-	+	+
Taktovik	-	+	+	+	-	-
V. accentuativo, libero	+	+	+	+	+	+

Nel corso della discussione seguita all'intervento di Golovastikov intervengono Pil'ščikov, "come avvocato del diavolo in difesa della *matrěška*". La critica alla "*matrěška*" – così Pil'ščikov – è stata sviluppata in tre direzioni. Primo, la necessità di un criterio descrittivo unico; ma questo è presente anche nella *matrěška*, che cataloga i metri in base al numero di sillabe fra un *ictus* e l'altro, laddove la teoria della "tavola di Mendeleev" guarda il numero di sillabe fra gli accenti effettivi. L'utilizzo degli intervalli fra gli *ictus* non ostacola affatto le operazioni del computer; per queste ultime, quale che sia il sistema usato, necessitano comunque parametri supplementari: ad esempio introdurre una gerarchia di importanza fra fenomeni quali la transaccentazione e l'omissione di un accento. In ogni caso, non c'è alcuna differenza teorica fra la struttura basata sull'intervallo fra gli *ictus* e quella basata sull'intervallo fra gli accenti.

Il secondo problema – il più importante – riguarda la norma statistica e deter-

ministica. Quando Golovastikov dice, del tutto correttamente, che una riga versale del tipo *Moj djádja sámých čéstnych právil* <“Mio zio dalle più oneste usanze”. Primo verso dell'*Evgenij Onegin*. G4 ad accentazione piena> non è una riga di *dol'nik* perchè nel *dol'nik* di righe così ce ne sono pochissime, si potrebbe chiedere: una riga versale del tipo *Rěčkā, raspúchšaja ot sléz salěnych* <“Torrente gonfio di lacrime salate”. *Nachdingtung* di Mandel'stam dal petrarchesco *Valle che de' lamenti miei se' piena*. Transaccentazione sulla prima sillaba> è una riga versale in pentapodia giambica <*infra*: G5> o no? Si può rispondere in tre modi: a) **non** è una riga versale in G5, b) è una riga versale in G5, c) è una riga versale in G5 in relazione al contesto. Nelle diverse redazioni del sonetto petrarchesco tradotto da Mandel'stam, di righe come questa ce ne sono da una a tre. E dunque, possiamo dire che una riga del tipo di *Rěčka*, ovviamente, non corrisponde alla definizione teorica di giambo, ma nondimeno è possibile in certe proporzioni, a noi per ora ignote. Ecco che sorge la questione delle soglie statistiche: nei giambi inglesi o tedeschi di queste righe ce ne sono più che nel giambo russo; così ci possiamo immaginare un *dol'nik* in cui le righe del tipo di *Moj djádja* siano in proporzione superiore a quella usuale. La norma può essere statistica e può essere deterministica; se definiamo il giambo in modo deterministico, ci rientreranno le righe della forma ad accentazione piena, mentre le altre forme <con accenti omissi> ci rientreranno con una qualche difficoltà, e i casi con transaccentazione non ci rientreranno affatto; ma da un punto di vista statistico, i casi come *Rěčka* rientrano nel giambo. <Qui Golovastikov replica di non avere mai parlato di righe versali, ma solo di intervalli>.

Il terzo punto – conclude Pil'sčikov – consiste nella necessità di dare una definizione teorica dell'oggetto, che tenga conto della discrepanza da noi rilevata fra norma deterministica e norma statistica; e poi bisogna anche rendere costruttive tali norme. In linea di principio, è la norma deterministica che può dare una definizione teorica, mentre la norma statistica può dare una definizione costruttiva.

Alcuni mesi dopo, al convegno in memoria di Miroslav Červenka, Sergej E. Ljapin si è riallacciato a questa discussione, mostrando ad esempio come nella Cvetaeva occorrono molti casi – non conteggiati nelle statistiche di Gasparov – di *dol'nik* che ammette l'intervallo trisillabico fra gli *ictus*, nonché di *dol'nik* che coincidono con la forma I di G4 [*u'u'u'u'(∩)*]. Che fare? Considerare tali forme come non-*dol'nik*? (e cosa sono allora?) Ammettere che i tipi di *dol'nik* sono più di quanti ne ammettesse Gasparov? In ogni caso, è evidente quanto sia necessaria una definizione teorica del *dol'nik*.

ⁱ Gustav → Špet definisce «indici» [*priznak*] i mezzi espressivi asemiotici (secondo la differenza istituita da Husserl tra «segno» e «indice») e li fa rientrare nella sfera dell'espressività, non dell'espressione: cioè nella sfera

dell'espressione della soggettività. Quest'ultima è una sfera arbitraria che accompagna ma non determina il senso propriamente detto: in un certo senso, esula dai suoi interessi (nota di M. C. Ghidini).

ⁱⁱ Sull'esempio delle prime riflessioni di V. Trediakovskij (1735) riguardo alla disposizione degli accenti nell'ambito di un sillabismo riformato, Tomaševskij (1923a: 125-127) nota:

«I. <...> in un determinato stadio di sviluppo del verso russo, accanto ai tratti primari, regolati del verso, venivano proposti altri elementi sonori (gli accenti) che non erano regolati dalla metrica ma erano comunque finiti nel raggio visuale dei poeti che stavano concorrendo a creare una coscienza artistica del verso e a manifestare la tendenza a una sua nuova configurazione [*oformlenie*] estetica. In breve, questi elementi sonori secondari affiorarono alla superficie, vennero canonizzati, cessarono di essere elementi della "cadenza", del ritmo, e divennero elementi del metro. Così dalla dissoluzione del verso sillabico è nato il verso tonico. E nel momento della crisi del verso sillabico nacque nella poetica del tempo il problema della "cadenza", cioè del ritmo. Il processo di dissoluzione del vecchio verso si concluse molto velocemente, e perciò la questione stessa del ritmo fu messa da parte.

II. Essa è risorta nell'epoca del simbolismo russo, nell'epoca in cui il verso classico russo si è andato dissolvendo. Ma se prima di Trediakovskij la poesia russa aveva dato pochi modelli esteticamente validi, se la forza della tradizione era allora irrilevante e l'inerzia del canone fu distrutta con facilità dalla giovane scuola di Lomonosov e Sumarokov, la crisi del verso classico nel XX secolo si è trascinata a lungo. La poesia classica esibiva i nomi di Puškin e Lermontov, ai quali i simbolisti potevano contrapporre solo Belyj e i futuristi – Majakovskij. Peraltro gli stessi Belyj e Majakovskij erano inquinati in misura notevole dalla tradizione classica, erano cresciuti sul verso puškiniano. La crisi si trascinava, il verso classico non cedeva le proprie posizioni, e la questione del ritmo non è stata a tutt'oggi ancora messa da parte.

In questi anni ci siamo abituati ad essa; dai manifesti simbolisti essa è tramigrata nei circoli scientifici ed è divenuta un problema scientifico.

Cos'è il ritmo?

"Il ritmo è la deviazione dal metro", – così formulò a suo tempo il problema Andrej Belyj, o meglio, fra tutte le definizioni date da A. Belyj, è stata questa ad avere attirato di più l'attenzione.

Questa definizione segna solo la genesi del problema, una genesi determinata dalla dissoluzione del verso classico, da una corrente poetica che cercava l'effetto artistico deviando dalle norme classiche, che cercava "formanti" fuori da tali norme.

Ma tale definizione non serve a porre la questione in modo scientifico.

E dunque, qual è l'essenza del problema del "ritmo"?

Ogni articolazione verbale è un sistema coerente e complesso di suoni [svjzajnaja i složnaja sistema zvučanij]. La quantità delle sillabe, gli accenti, etc. non esauriscono tutta la ricchezza sonora della parola umana.

Il discorso poetico è un discorso organizzato nei suoi suoni. Ma dato che il suono è un fenomeno complesso, alla canonizzazione viene sottoposto solo questo o quell'elemento del suono. Così, nella metrica classica l'elemento sonoro canonizzato sono gli accenti, che la metrica classica sottopone a una regolazione normativa secondo le proprie leggi. Ma dato che i diversi elementi del suono sono legati fra loro, secondo la tendenza naturale a mantenere l'equilibrio fra tutti gli elementi sonori, anche le altre "serie" sonore del discorso poetico acquistano una tendenza alla regolazione. Questa oscura, inconscia abitudine a regolare le serie sonore secondarie, non canonizzate, pone la sua impronta sul concreto materiale versale creato dai poeti. Si è sempre notato come, affinché i versi fossero belli, "eufonici", "armoniosi", non bastasse che in essi gli accenti delle parole fossero disposti secondo un determinato sistema metrico prefissato.

Non solo il tratto primario, la serie canonizzata, dev'essere organizzata. A un'organizzazione – ma oscura, inconscia, istintiva – venivano sottoposte anche le altre serie sonore, e le forme di cui esse si sono rivestite giungevano alla percezione come vago spettro di "armonicità" e di "ritmicità". Accanto al tratto primario del verso prendevano forma i suoi tratti secondari, che nel loro insieme costituiscono il ritmo.

Ma finché le tradizionali forme versali non si saranno discreditate nella coscienza dei poeti e del loro uditorio, finché i tratti primari del verso, regolati dalla metrica, continuano a soddisfare le esigenze estetiche del tempo, l'attenzione si indirizzerà alla serie sonora sottoposta a regolazione, al metro, e il ritmo sarà completamente affidato all'inconscia tensione creativa dei poeti; esso è circondato dal "mistero della creazione". Ma basta che l'autorità delle forme tradizionali vacilli appena un poco, perché si manifesti caparbia l'idea che la natura del verso non si esaurisce in questi tratti primari, che il verso vive anche nei tratti sonori secondari, che accanto al metro c'è un ritmo che è possibile conoscere, che si possono scrivere versi rispettando solo questi suoi tratti secondari, che il discorso può suonare come ordinato in versi anche senza il rispetto del metro. In pratica, ciò porta alla canonizzazione dei tratti secondari del verso; in teoria porta a porre in modo assai pressante il problema del ritmo».

Nel cap. III (ivi: 127, 128), Tomaševskij collega la questione del rapporto fra metro e ritmo a quella della dicotomia verso/prosa: vedi *infra*, pp. 187-189, 195, note ix, xvii.

ⁱⁱⁱ Ivanov si riferisce qui alla formulazione di K. Taranovskij (1966b: 185-186): «Il ritmo del verso non si forma automaticamente, quasi che sul materiale linguistico si apponesse la griglia del metro <...>. Il ritmo del verso è sempre attivo <...>. Il ritmo del verso è un complesso sistema di segnali linguistici, alcuni dei quali si realizzano nel 100% dei casi, mentre altri solo con maggiore o minore probabilità. Il concetto di metro, invece, copre solo i tratti invarianti del verso, che definiscono il numero di possibili variazioni di quella data struttura versale».

Vedi anche: Šapir 1989a: 70–76; cf. § 4.

^{iv} Nel paragrafo *Il ritmo come intonazione e come numero*, A. Belyj (1929: 29-30) scrive: «Se il ritmo nell’aspetto di genere melodico [*rodovaja napevnost’*] è un passato che si dà solo come allusione, se il metro è l’esserci, nel presente, di una specie metrica, il ritmo nel metro è disvelarsi di una determinazione al libero manifestarsi di un complesso di melodie entro i limiti di una sola forma di specie; in secondo luogo: sotto il concetto convenzionalmente dialettico di “ritmo” io intendo un fenomeno di confine fra la forma e il contenuto, qualcosa che li amplia entrambi in un nuovo significato e che parimenti manifesta la grettezza del modo solito di intendere i concetti correlati: “contenuto”, “forma”; io posso sfiorare il ritmo come forma se la sua figura è calcolabile tramite una curva che rende intere le frazioni, o i punti delle righe versali; sempre il ritmo si manifesta a me in quanto artista, come quel suono melodico da cui nascono sia l’immagine che il contenuto figurale» (vedi anche nota xxiv).

^v P. A. Rudnev accetta la definizione di metro e ritmo proposta da K. Taranovskij (1966b: 185-186):

«3.2. Propongo di intendere come ritmo nel verso la successione, il ritorno di segmenti verbali intrinsecamente (relativamente) commensurabili a qualsiasi livello della struttura versale (dalla fonologica alla lessicale e intonativo-sintattica). Questa definizione si adatta al verso di qualsiasi sistema (dal sillabotomismo classico al *vers libre*) e corrisponde pienamente al postulato assiomatico da me assunto sul ritmo come costante strutturale di qualsiasi verso.

3.3. Come metro, di conseguenza, propongo di intendere una categoria più ristretta del ritmo. Ossia: il metro è il minimo di condizioni necessarie per la nascita del ritmo in un verso di un dato tipo. Dunque, ciò che A. Belyj considerava ritmo, io lo definisco terminologicamente come la forma ritmica di un dato metro, come l’incarnazione variativa in un concreto contesto versale dei tratti invarianti di un dato metro.

3.4. Se si definisce il metro il minimo di condizioni necessarie per la nascita del ritmo in un verso di un dato tipo, sorge la domanda: c'è un metro nei tipi di verso non metrico (*raešnik* <verso seicentesco semifolklorico. – G. C.>, *vers libre*)? Per esser chiari sotto l'aspetto terminologico, bisogna introdurre una precisazione. Nel verso metrico (in una griglia tipologica che va dal sillabo-tonico al *taktovik* incluso) il principio costruttivo è rappresentato dagli intervalli fra gli *ictus* e dall'anacrusi. Il numero delle loro sillabe è costante nel verso classico, mutevole (ma entro limiti rigidamente tracciati) nel *dol'nik* e nel *taktovik*. A partire dal verso accentuativo, gli intervalli fra gli ictus (qui – fra gli accenti) e l'anacrusi possono essere costituiti da un numero di sillabe qualsiasi, almeno in linea teorica (il limite è posto dalle possibilità della lingua data). Qui è già attivo un equivalente del metro (termine di Ju. Tynjanov) incarnato nell'isoaccentuatività delle righe versali, che tollera una minima variatività entro i confini del singolo testo poetico (o di una sua strofa). Nel *raešnik*, l'equivalente del metro sarà la rima, nel verso libero – la disposizione grafica di tipo versale, la segmentazione del testo in righe versali.

Con ciò sottolineo che il concetto di metro come minimo di condizioni necessarie per la nascita di un verso di un dato tipo, include organicamente in sé sia il metro vero e proprio (nel verso metrico), sia i suoi equivalenti (nel verso non metrico).

4.0. Si può così risolvere – si capisce, in via preliminare – il problema teorico del metro e del ritmo nel suo aspetto strettamente terminologico: ritmo – metro – forma ritmica.

4.1. Del resto, il sistema ternario di corrispondenze da me proposto può essere ridotto a un'opposizione binaria (dicotomica) secondo il principio saussuriano “*langue* ↔ *parole*”. Ossia: 1) ritmo (*langue*) ↔ metro in senso proprio (*parole*); 2) metro in senso proprio (*langue*) ↔ forma ritmica del dato metro (*parole*)» (Rudnev 1970b: 151-154).

^{vi} Cf.: «Nella poesia come arte verbale, la legge ritmica si realizza in una certa sequenza costante di sillabe forti e deboli, unite in serie fonetiche che si ripetono invariabili (righe versali). La legge di tale sequenza viene da noi espressa in un particolare schema metrico. Il ritmo reale del verso devia da tale schema, così come in generale le norme artistiche non diventano mai leggi matematiche regolari. Ma il compito fondamentale formulato nello schema metrico, il movimento fondamentale o “impulso” (secondo la terminologia di Brik) è da noi percepito in una serie di versi presi come un tutto unico, quali che siano le deviazioni nei singoli versi» [Žirmunskij 1921: 8 (1975: 438-439)].

Vedi anche: Timofeev 1931: 10.

vii Žirmunskij (1925: 68-70): «Solo la presenza nella nostra coscienza di una legge metrica a cui noi riferiamo una data sequenza di sillabe, crea il ritmo, ovvero trasforma la naturale successione degli accenti nel movimento regolare di una strofa versale».

Seguono gli esempi di *Nyne čěrnjy korabl' na svjaščennoe more nispustim...* [«Ora una nave nera nel sacro mare caleremo...»] e di *Šel ves' den' <...>* [«Cadde tutto il giorno <...>»], prima nel contesto di una pentapodia anapestica, poi in quello dell'esametro dattilo-trocaico (vedi nota vii).

viii Vedi l'esempio riportato da Tomaševskij (1916) in nota lvii (pp. 131, 132); cf. *infra*, p. 245.

Così Jakobson, polemizzando con Brjusov: «È indubitabile che il verso russo a piede bisillabico possa atonizzarsi. Da un punto di vista quantitativo, è corretto definire tali atonizzazioni come accelerazioni. Ma se Brjusov, sulla scia di Belyj, caratterizza come rallentate le tetrapodie trocaiche e giambiche con atonizzazione sul secondo piede, egli è vittima di un'illusione: anche in questo caso abbiamo un'accelerazione, mentre quello che in questi casi ci sembra un rallentamento non è che l'impennarsi della curva ritmica. Ma possiamo caratterizzare una simile atonizzazione come ipostasi del giambo e del trocheo in forma di pirrichio? Sono ritmicamente equivalenti entrambe le sillabe di questo pirrichio, o la sillaba atonizzata conserva un accento, per quanto debole? Che sia vera la seconda cosa, ci convince il confronto fra questi versi:

Polumudréc, polunevěžda (leggiamo *palú, pŭlú*)
Dlja polugorodskich polěj (leggiamo *pólu, pálu*)
V proróčeskom trevóžat polusné (leggiamo *pílu*)

[1. Mezzo saggio, mezzo ignorante; 2. Per i campi quasi di città; 3. Turbano in un dormiveglia profetico] <Si tratta del fenomeno della "riduzione vocalica", sia quantitativa che qualitativa, che in russo riguarda le vocali in sillaba non accentata>.

Oppure:

Temnozelěnye luga (leggiamo *tímn*)
Na temnogolubóm ěfire (leggiamo *tímn, temn*)
I temnosíni nebesá (leggiamo *tímnna*)

[1. Prati verde scuro; 2. Nell'etere azzurro scuro; 3. E i cieli blu scuro]

Vediamo come le medesime sillabe si pronunciano con diversa forza espiatoria in relazione al ruolo ritmico da esse realizzato. Allo stesso modo il verso: *Kočújuščie karavány* [«Le carovane nomadi»] si pronuncia in modo

diverso a seconda che esso si trovi fra versi giambici o amfibrachici (1. *Kočujuščie kàravàny*. 2. *Kočujuščie karavàny*)» (Jakobson 1922: 229).

Žirmunskij (1925: 68-70): «A una medesima frase è conferito un diverso senso [*osmyslenie*] ritmico nel contesto di una pentapodia anapestica o nell'esapodia di un esametro dattilo-trocaico. Cf.:

Anapesto:

Poburévšie l'dý razošlís', rasstupilis' pred úst'em,
I polúdennyj vétr polycháet vesénnym teplóm, –
Nyne černyj korábl' na svjaščénnoe móre nispústim...

[«I grigi ghiacci si aprirono, si sparpagliarono alla foce, / E il vento di Mezzogiorno spira tepore primaverile, – / Ora un nero vascello nel sacro mare caleremo...»]

Esametro:

Býstro k nemú obratjás, vešál Agamémnon mogúčij:
Šíl'nych izbrávsji grebcóv, na korábl' gekatómbu postáviv.
Nyne černyj korábl' na svjaščénnoe móre nispústim...

[«Veloce a lui rivolgendosi predisse il potente Agamennone: / Scelti rematori vigorosi, compiuta l'ecatombe sulla nave. / Ora un nero vascello nel sacro mare caleremo...»].

Nel primo caso la parola *nyne* (“ora”) forma un comune appesantimento extrametrico <anacrusi. – G. C.> sul primo piede della pentapodia anapestica; nel secondo caso essa realizza il primo piede (“trocaico”) nell'esapodia di un esametro dattilo-trocaico <...>. Ciò dimostra che frasi ambigue dal punto di vista metrico come *Nyne černyj korábl' <...>* al di fuori del verso sono amorfiche dal punto di vista ritmico, ossia non hanno ritmo. Il ritmo si manifesta solo tramite la sottomissione degli accenti naturali del discorso a una determinata legge metrica, cioè esso vive solo nel componimento poetico come totalità, nella correlazione del verso dato con l'analogo movimento ritmico di un intero gruppo di versi».

Belyj (1929: 39): «Sfiorando le righe versali di qualsiasi metro, otteniamo: uno schema metrico, qualsiasi, non è una riga versale, ma un genere di righe; se il metro è la specie, le righe sono in esso le sottospeci.

E il secondo risultato: l'intonazione, o il ritmo, per molti versi non conosce metro, così come il genere non conosce la specie finché questa non si sia stabilizzata a parte; esempi? Ne porto giusto uno; nella tetrapodia giambica ci sono righe versali del tipo: U–UUUUU –U

Kak démony gluchonemyé [«Come demoni sordomuti»]

Dal punto di vista dell'intonazione, tali righe si possono leggere sia come giambo che come amfibraco.

Giambo:

*Kak démony gluchonemýe
Vedút besédu méž sobój.*

[«Come demoni sordomuti / Van conversando fra di loro» <F. Tjutčev>] Carpi
et a. 2011: 139

Amfibraco:

*Kak démony gluchonemýe
Besédu vedút méž sobój.*

Facendo forza sull'intonazione si può leggere qualsiasi giambo come se fosse un amfibraco, indebolendo l'accento su alcune sillabe e rafforzandolo su altre, cosa che succede in continuazione nella musica scritta su versi».

Timofeev (1931: 70) parla del «carattere amorfo della singola riga versale»: «Malgrado si pensi che essa consista in una serie di unità ritmiche fondamentali che dovrebbero darle un determinato movimento, essa in realtà non lo possiede e lo riceve solo nella serie delle altre righe».

Šengeli (1960: 154-155) definisce «reversibili» o «isomere» le linee versali “bifronti”, che «possono essere inserite in metri diversi senza modificare l'ordine delle parole»: «Nella pratica poetica è molto importante tener conto delle forme reversibili, dato che in alcuni casi si consegue una sonorità migliore e più espressiva, mentre in altri esse offrono la possibilità di passare da un metro a un altro <...>».

Prendiamo la riga versale: *I klánjalsja neprinuždenno* [«E s'inchinava con disinvoltura». Puškin]. Che metro è? Può essere la forma 7 della tetrapodia giambica a clausola piana (U-|UU|UU|U-|U); ma può essere anche una tripodia amfibrachica con tribraco sul secondo piede (U-U|UUU|U-U) <...>».

Vedi anche: Korš 1898: 729; Bobrov 1916: 48; 1967: 47 **e infra**; Tomaševskij; 1923a: 130; 1928: 8-9; Pjast 1931: 140-141; Timofeev 1958: 66; Unbegaun 1956: 37; Kolmogorov 1968: 147-148; Iljušin 1986: 52-53.

^{ix} Secondo la terminologia con cui ci impraticchiamo più avanti, il primo piede di una tripodia anapestica, così pronunciato, è sottoposto a →*lejma* e a transaccentazione (slittamento della posizione tonica da una sillaba a un'altra, normalmente atona: qui dalla terza – contando come seconda quella elisa dal *lejma* – alla prima).

^x Žirmunskij (1925: 70) cita il monoverso di Ausonio nella traduzione di Brjusov: *Rim zolotój, obítel' bogóv, mež grádami pėrvyj* («Roma dorata, dimora di dei, prima fra le città») <*Prima urbes inter, divum domus, aurea Roma*>).

Vede anche: Charlap 1966: 130; Iljušin 1986: 53–54; Gasparov 1987c: 15–16; Panov 1989: 340–341.

^{xi} Lotman cita «l'opinione di Vjač. Vs. Ivanov, da lui espressa durante una riunione della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari (Tartu, 1970), secondo cui il *vers libre* andrebbe considerato come unione di inerzie metriche differenti, solitamente incompatibili» [1972: 52, n. 1 (2001: 61)].

Vedi anche: Ovčarenko 1984; Smirnov 1985: 273–274; Panov 1989: 353, *et c.*

^{xii} Žirmunskij [1925: 50-52 (1975: 43-44)]: «La pressione sulle sillabe dispari si incontra in tutti i tipi di giambo, ma soprattutto <...> sul primo piede. Bisogna distinguere lo spostamento [*perestanovka*] dell'accento dalla seconda sillaba alla prima (<transaccentazione> nella terminologia di Belyj, la sostituzione del giambo con un trocheo) e la pressione sulla sillaba non accentata, col che la successiva accentata conserva il proprio accento (sostituzione del giambo con uno spondeo) <...> Nel secondo caso l'accento supplementare di necessità è posto su una parola monosillabica, che dev'essere abbastanza autonoma per conservare il proprio accento <e non diventare proclitica. – G. C.>. Ma anche nel primo caso, in cui a inizio verso potrebbe stare una parola bi- o trisillabica con l'accento sulla prima sillaba, di fatto occorrono solo parole monosillabiche <...>. Nella poesia russa dei secoli XVIII e XIX non si incontra l'utilizzo di parole bisillabiche trocaiche all'inizio di un giambo; nei poeti del XX secolo si possono invece trovare esperimenti isolati di una simile deformazione del movimento giambico <...>». Poco prima, Žirmunskij aveva ricordato tale tendenza nell'ambito della propria critica al sistema di A. Belyj.

Non è del tutto vero che fino agli esperimenti novecenteschi il primo piede di una poesia in giambi non venga *mai* sostituito da una parola bisillabica con l'accento sulla prima sillaba. Taranovskij [1953: 15-16 (2010: 29-30)] riporta esempi di Sumarokov: *Slóvom tebé skazáti / On čėstnyj čelovėk* («Detto in una parola / Egli è un uomo onesto»); di I. M. Dolgorukij: *Rýcar' vloží v nožnýj svoj méč* («Cavaliere, rinfodera la spada»); *Vóin na ródinu javílsja* («Il guerriero apparve in patria»); *Sčást'e isčėzlo v nėj moė* («In lei disparve la mia gioia»); *Sólnce vzojdėt, menjá ne búdet* («Il sole sorgerà e io non ci sarò»); di S. P. Ševyrev (dalla sua traduzione del settimo canto della *Gerusalemme liberata*). Qui, nota Taranovskij, il poeta italomane «imitava l'endecasillabo italiano», a base sillabica e non sillabo-tonica: *Dívnyj propál Tankréd isčėzno-vén'em* («Tancredi scomparve magicamente»); *Tól'ko šlemá emú ne dostavá-*

lo («Solo l'elmo gli mancava»); *Sémja vétra oná vosprinimála* («Essa accolse il seme del vento»).

Sono già 7 esempi, a cui si potrebbe aggiungere il puškiniano: *Ámen. Kto tám? Skazát': my prinimáem* («Amen. Chi è là? Dite che riceviamo»). Ma si tratta di un caso dubbio. Il lessema *Ámen* è straniero, scritto in alfabeto latino, e il falso Demetrio – un novizio ortodosso rinnegato – avrebbe potuto pronunciarlo alla russa: *Amín'* (Cf. Šengeli 1921: 49).

«Un ruolo particolare – continua Žirmunskij – è svolto nei metri trocaici dallo spostamento del primo accento sulla seconda sillaba (sostituzione del primo piede del trocheo con un giambo). Questa variazione ritmica occorre nei versi che imitano lo stile popolare, con la sua maggiore libertà nella ritmicizzazione del materiale verbale» (1975: 45). Seguono esempi dai poeti “popolareggianti” Kol'cov, Nikitin, Nekrasov. Ma Taranovskij [1953: 13-14 (2010: 27)] riporta esempi che nulla hanno a che fare col folklore. Radiščev: *Venéc mirtovoj spletálsja* («Una corona di mirto s'è intrecciata»); *Grechón chítrogo sofízma* («Lo scaltro sofisma dei peccati»). Deržavin: *Chodjá v róščice tenístoj / Videl tám Ėróta já* («Andando in un boschetto ombroso / Viv vidi Eros»). Karamzin: *Emú chócetsja glazá eë* («Lui vorrebbe gli occhi di lei»). Puškin: *Vojská idut dén' i nóč'* («Le truppe vanno giorno e notte»). Polonskij (con due esempi, uno a inizio verso, uno a inizio del secondo emistichio, dopo la cesura): *V sebé zaključaju | éto vyražén'e* («In me comprendo quest'espressione»); *S vétrom iz tumána | k nemú donosilsja* («Col vento dalla nebbia gli giunse»).

Una particolare forma di transaccentazione – studiata, fra gli altri da Šengeli e Taranovskij – è il →coriamb.

Vedi anche: Tomaševskij 1923b: 54–55; 1923c: 37; 1958a: 52 nota; 1971: 541. 20; Božidar 1916: 18–19; Cholševnikov 1969: 180–181; Bailey 1973; Gasparov 1984a: 82; Iljušin 1986: 50; Panov 1989: 348–349; Lotman 1995b: 294–295, 309–310; Šapir 1996a: 284–285, 302 note 17, 19.

^{xiii} Secondo le dettagliatissime tabelle di Taranovskij (1953; 2010, tabb. X-XIII), il pirrichio sulla 5° sillaba della pentapodia giambica (senza cesura) occorre nello 0,02% (su tutto il materiale, dagli anni 1810 agli anni 1890). Le percentuali maggiori occorrono in Lermontov (lirica degli anni 1830: 0,2%), in A. K. Tolstoj (*Don Giovanni – Don Žuan*, 1861: 0,3%) e in Kjučel'beker (*Gli Argivi – Argivjane*, 1822-1825: 0,4%).

Korš (1898: 682) cita un verso dalla 4° scena del puškiniano *Convitato di pietra* [*Kamennyj gost'*] «con finale dattilico in luogo di giambico»: *Kogdá by já tebjá obmányvål* («Se io ti ingannassi»).

Tomaševskij (1923c: 50) nota come «a volte sia ammessa l'assenza di ictus sul 5° piede del *blank verse* giambico drammatico nei versi tronchi», e

esemplifica con Lermontov: *Pomíľujte, ja liš' smirénnyj ráb / Egó i vám slugá pokórnejšij* («Scusate, sono solo un umile servo / Di lui e di voi fedele servitore»).

Secondo Šengeli (1960: 123, 124), la pentapodia giambica non rimata con pirrichio sul 5° piede «è come se si trasformasse in una tetrapodia a clausola dattilica»: *Ne káždýj li iz vášich rátnikŏv / Delil s vožděm opásnost' i trudý?* («Forse che ognuno dei vostri guerrieri / Non ha diviso col duce il pericolo e le fatiche?». Kjučel'beker); *Čtŏby menjá ostávila v pokŏe / Sem'já ubitogo.* | – *Nu tŏ-to žě.* («Che mi lasci in pace / La famiglia del morto | – Ma ecco»). Puškin); *O, skŏro li oná so dná rečnŏgo / Podýmetsja i výjdet ná berěg?* («Oh, presto ella dal fondo del fiume / Si leverà e giungerà alla riva?». Puškin); *Voschŏdiš' na prestŏl – ty dúmal lĩ* («Salirai al trono, forse pensavi». A. Tolstoj).

Continua Šengeli (*ibid.*): «Nella poesia tedesca e in quella inglese tali mosse si incontrano piuttosto spesso, dato che in queste lingue il semiaccento <sull'ultima sillaba> è delineato in modo più forte che nel russo e diventa in sostanza un secondo accento appena indebolito <...>. In generale, solo la pentapodia assume queste mosse. Il motivo è che la pentapodia (a causa della nostra percezione che abbraccia come segmento unico non più di cinque unità) è una riga versale “saturata al limite”. Perciò essa, rispetto agli altri metri, ha meno bisogno della rima, di questo segnale che indica il termine della serie ritmica. Per lo stesso motivo essa, nel proprio scorrere, può venir percepita come un tutto anche senza che (in singoli casi isolati) la sua struttura sia confermata dall'*ictus* fisso, costante sull'ultimo piede».

Vedi anche: Brjusov 1919: 29; Šengeli 1940: 66; Laferrière 1980: 429; Bailey 1973: 130–131 *et cetera*; 1983: 35–37; Lotman 1995b: 277, 294.

^{xiv} Cf. la versione “edulcorata” di questi versi in epigrafe a *La dama di picche*: *Tak v nenástnye dní / Sobirális' oní / Částo. / Gnŭli – Bŏg ich prostí – / Ot pjatidesjati / Ná sto* («Così nei giorni di pioggia / Si riunivano / Spesso. / Puntavano – Dio li perdoni – / Da cinquanta / a cento»). Taranovskij [1953: 8 (2010: 22)] nota come in Puškin «versi con l'ultimo *ictus* non realizzato si possano trovare solo fra i materiali in brutta copia, scartati». Un esempio dalla scena presso le mura del monastero del Boris Godunov: *Dén' prochŏdit, dén' prochŏdit – vidno, slýšno vsě odnŏ: / Tŏl'ko vidiš' čěrny rjásy, tŏl'ko slýšiš' kŏlokŏl* («Passa il giorno, passa il giorno – si vede, si sente sempre lo stesso: / Vedi solo neri saí, odí solo la campana»).

^{xv} Šengeli (1921: 14-15) cita Brjusov: *Vétvi, těmnyj baldachinŏm svěšivajuščiesja / Šŭmy rěčki, s dál'nej pėsni směšivajuščiesja, / Zvězdy, v jasnom nébe slábo vzdrágivajuščie, / Štámpy rŏz, svoi cvetý protjágivajuščie* («Rami,

come scuro baldacchino penzolanti, / Rumori del fiume, con un lontano canto mescolatisi, / Stelle nel cielo chiaro debolmente frementi, / Sigilli di rose, i propri colori porgenti»). *Noće* [Noč', 1915], da: *I sette colori dell'arcobaleno – Sem' cvetov radugi* (vedi: *infra*, p. 209, nota xxxi).

Sempre Šengeli (1960: 124), «in qualità di rarissima eccezione» cita Vološin: *Eščë tomít, ne opuskája, / Skvóz' žárkij bréd i són – tvojá / Mečtá, v stradán'jach izžitája / i neosuščestvlénajá* («Ancora strugge, senza lasciar andare, / Attraverso il torrido delirio e sogno, la tua / fantasia, consumata nei tormenti / e non mai realizzata»). In una pentapodia giambica di Sel'vinskij «troviamo una riga con due pirricchi sui piedi 4° e 5°» (!): *Otčájannyj, no vsě že kák-nikák / Ikonopisec... Slédovätel'nö – / Bogbožázen <...>* («Disperato, ma comunque pur sempre / Pittore di icone... Di conseguenza / Timorato di dio <...>»). Ma, nota Šengeli, «a parlare è un uomo “che si finge ubriaco” (secondo l'annotazione) e pronuncia scandendo: *sle-do-va-tel'-no* (così è stampato); dunque, i pirricchi sono fittizi; una pronuncia simile, a mo' di grido disperato, si dà anche in Vološin».

Taranovskij [1953: 11-12 (2010: 24-26)], considera il fenomeno del tutto sporadico, e pure riporta un interessante esempio da Trediakovskij (tripodia giambica): *Potóm rassmátriváj / Postúpki v néj kakie; / vse sklónnosti poznáj / Iz téch vnutr' vsé l' dragie* («Poi osserva / Quali azioni essa compie; / Conosci le sue inclinazioni interiori / e se siano tutte buone»).

Vedi anche: Gasparov 1984a: 227; 1995, 239; Iljušin 1986: 50; Šapir 1996a: 285, 286, 302 note 18, 19; *infra*, p. 272, nota viii.

^{xvi} Taranovskij [1953: 8 (2010: 20)] riporta un esempio di Baratynskij (tetrapodia dattilica): *Dikoju, gróznoju láskoju pólny, / B'jút v naš korábl' sredizémnye vólny; / Vót nad kormóju ^ stál kapitán* («Piene d'affetto selvaggio e terribile, / Picchiano il nostro vascello le onde mediterranee, / Ecco sul ponte è uscito il capitano»). Sulle sillabe omesse, Šengeli (1960: 188-190) costruisce un'intera teoria: quella dei →*lejma*.

Vedi anche: Unbegaun 1956: 69; Tomaševskij 1958a: 50, 51; Cholševnikov 1969: 180, 181; Bailey 1973: 133.

^{xvii} Cit. in Tomaševskij 1923b: 39: *Vidiš li, Dmitriev: vsegó izobil'e, / Sámoje blágo byt' móžet nam zlóm: / Ščást'e i néga (u) rázuma krýl'ja / Splóš' dávjat jarmóm* («Vedi, Dmitriev: l'abbondanza di tutto, / Il bene stesso può essere male per noi: / La felicità e l'ozio le ali dell'intelletto / Sempre gravano di un fardello»)

^{xviii} Tynjanov 1924: 114–115 *(1968: 145-146): «Un curioso *pendant* alle rime composite è rappresentato dalle rime “spezzate” dove una sola parola (o

un gruppo molto stretto) viene articolata in due rime <...>. Nell'ultima strofa <di Družinin> è come se avvenisse una spezzatura della parola in due parti, ciascuna delle quali viene accolta in un nuovo senso: *si=si* (effetto preparato dai <precedenti> stranieri Dry-, Wein-, Port-, Chateau-), *valdaja=valdaja*».

^{xix} *Vpytyvat'sja*, da me tradotto «impregnarsi di domande», è un *hapax* interpretabile come paronimia di *vpityvat'*, «assorbire», e al contempo antonimo (più suffisso riflessivo *-sja*) di *vpytyvat'*, «interrogare».

Vedi anche: Taranovski 1963: 87; Kondratov 1963: 97; Karlinsky 1966: 166; Charlap 1966: 130; Smith 1976: 23, 24; Kembal 1982: 88, 89; Scherr 1986: 263; Thomson 1990: 513, 518; Levinton 1998: 268, 269.

^{xx} *Simposio*: il «Simposio degli amanti della parola russa» [*Beseda ljubitelej russkogo slova*], fondato dall'ammiraglio A. S. Šiškov per condurre una politica culturale “arcaista” e ultrapatriottica, era la bestia nera dei filo-karamzinisti di Arzamas. Vedi: Carpi 2010: 218-220, 227-229.

Jaželbick: cittadina vicino a Valdaj. Vasilij L'vovič Puškin vi soggiornò e vi scrisse dei versi, detti “jaželbickie”, che tanto poco piacquero ai suoi colleghi di Arzamas da indurli a sollevarlo dalla carica di Decano [*Starosta*] del gruppo.

Ho scritto in neretto le vocali che dovrebbero essere toniche secondo lo schema metrico della tetrapodia trocaica.

^{xxi} Cf. Taranovskij 1966b (2000: 246): «Il ritmo del verso non si forma automaticamente, quasi che sul materiale linguistico si apponesse la griglia del metro, in cui ficcare le parole, come pensavano molti teorici del verso. Il ritmo del verso non è mai passivo, come pure pensava un eccellente teorico come Tomaševskij <...>; al contrario, il ritmo del verso è sempre attivo <...>. Il ritmo del verso è un complesso sistema di segnali linguistici, alcuni dei quali si realizzano nel 100% dei casi, mentre altri solo con maggiore o minore probabilità. Il concetto di metro, invece, copre soltanto i tratti invarianti del verso, che definiscono il numero di possibili variazioni di quella data struttura versale». Nota 11: «Cf. La definizione di metro (*verse design*) di R. O. Jakobson nella raccolta *Style in Language*, p. 365. Durante il dibattito riguardo alla sua relazione, R. O. Jakobson ha definito il rapporto fra metro e ritmo nei termini della teoria dell'informazione come *code* e *message*. Come ogni codice, anche il metro versale sottostà a una formulazione precisa sulla base del concreto materiale linguistico».

^{xxii} Vinokur [1959: 251 (1990: 134-135)] tenta di gettare le basi di una grammatica poetica, la cui stessa liceità si basa sul seguente assunto:

«Bisogna dire che i diversi fatti e rapporti extragrammaticali della lingua comune, tutto ciò che nella lingua comune, dal punto di vista di quel sistema, appare casuale e occasionale, nel linguaggio poetico passa nella sfera di ciò che è essenziale, nella sfera delle contrapposizioni concettuali vere e proprie. La *parole* della lingua comune si trasforma tendenzialmente nella *langue* del linguaggio poetico. L'ordine regolare o inverso delle parole nella lingua comune molto spesso non differisce nei suoi significati grammaticali e perciò costituisce un fatto non dell'“anatomia”, ma della “fisiologia” del discorso. Ma in poesia anche questa differenza, irrilevante per la grammatica, può diventare differenza fra significati poetici, dato che l'inversione dell'ordine delle parole, pur non mutando il rapporto propriamente grammaticale che c'è fra esse, può divenire portatore di un suo particolare significato figurato».

Ciò vale tanto più – è il caso di sottolinearlo – in una lingua flessiva in cui l'ordine dei lessemi è assai più libero che in italiano. Segue l'esempio di *Ščurkie ot dremoty glaza* vs. *Glaza, ščurkie ot dremoty* (Occhi strizzati dalla sonnolenza): si tratta di costruzioni del tutto equivalenti dal punto di vista grammaticale, ma “nel linguaggio artistico, col passaggio dalla seconda costruzione alla prima occorrono uno scambio degli accenti logici, un indebolimento dell'accento sul membro della costruzione argomentale “dalla sonnolenza” (*ot dremoty*), lo spostamento in primo piano dell'aggettivo, una sola unità fraseologica al posto di due: ciò crea una nuova immagine, ossia un nuovo senso poetico».

Prosegue Vinokur: «È noto che fra le combinazioni di parole si distinguono quelle libere da quelle strette, ossia quelle che non formano unità fraseologiche e quelle che le formano, per esempio “vanga ferrata” e “strada ferrata”. Per caratterizzare la parola “ferrato”, nel primo dei casi è indifferente con quale sostantivo essa si combina, poiché di questi sostantivi ce ne possono essere molti, in una misura che dipende da fattori extralinguistici. Nel linguaggio artistico ogni combinazione di parole ha la tendenza a trasformarsi in legame stretto, in un'unità fraseologica, in qualcosa di stabile e non casuale. Anche qui non è affatto indifferente quali siano gli oggetti che il poeta chiama “ferrati”, poiché ciò limita e definisce il significato poetico della parola “ferrato”. Ciò è evidente soprattutto nel caso in cui una qualche combinazione di parole di struttura libera si ripeta più volte in un dato testo poetico. Dal punto di vista della lingua comune, per la struttura espressiva è del tutto irrilevante quanto spesso nei fatti si ripeta una combinazione tipo “giovane fanciulla”, “fuoco dell'amore”, “dolce inganno” etc., ma il fatto che nella lingua di Puškin tali combinazioni si ripetano a ogni passo, dal punto di vista artistico le rende combinazioni strette. Ma vale anche il contrario: combinazioni che occorrono una volta sola, tipo “serto obbligato” [*nasil'stvennaja loza*], “gloria gotica” [*gotičeskaja slava*] etc., a causa del fatto stesso di essere uniche,

ottengono a loro volta il significato di unità fraseologiche. Ogni volta pare che non si possa dire in altro modo».

^{xxiii} Žirmunskij 1925 (1975: 15-16): «La forma sonora reale del verso si sottomette alla composizione metrica solo in alcuni suoi elementi, e il ritmo versale è sempre una forma di compromesso che sorge a risultato della resistenza del materiale alle leggi della composizione artistica.

Di qui per la metrica sorge la necessità di distinguere come concetti fondamentali: 1) le peculiarità fonetiche naturali del dato materiale linguistico (il materiale della ritmizzazione, secondo i teorici antichi – *to rhythimizomenon*); 2) il metro come legge ideale, che dirige la successione di suoni forti e deboli nel verso; 3) il ritmo come reale successione di suoni forti e deboli che si determinano a risultato dell'interazione delle peculiarità naturali del materiale linguistico e della legge metrica.

Dato che abbiamo definito il ritmo del verso come risultato del compromesso fra la legge metrica e le peculiarità fonetiche naturali del materiale linguistico, veniamo a dare un nuovo senso all'antica definizione del ritmo come unità della molteplicità. L'elemento della molteplicità nel verso è costituito dalla difformità dei suoni per qualità e lunghezza, per altezza e forza accentuativa, per il loro raggrupparsi in parole o gruppi fraseologici dai differenti contorni, ma anche dalla viva molteplicità delle connessioni sintattiche, e infine dal movimento del pensiero e delle immagini poetiche. La legge metrica è l'elemento di unità compositiva per questa reale molteplicità del materiale linguistico. La legge artistica sottomette a sé il caos individuale e contraddittorio del libero elemento linguistico, gli conferisce una struttura ritmica. Ma il caos traluce fra i leggeri velarî della creazione, si mostra come molteplicità individuale della reale forma artistica del verso, come infrazione della severa unità e regolarità».

Ne consegue – conclude Žirmunskij – la possibilità di due tipi di poesia e, in generale, di arte: «in uno si sottolinea la struttura compositiva formale, l'unità, la legge; nell'altro – la molteplicità individuale del materiale tematico, che infrange la severa regolarità». È, si capisce, l'antinomia fra arte classica e arte romantica, che spiega anche la preferenza di Belyj e della sua scuola per tutto ciò che è “ritmo” come infrazione del “metro”, la «caccia ai pirrici e ai →peoni, a mosse ritmiche rare e da niente motivate». Secondo Žirmunskij, «il motivo storico di queste preferenze soggettive di Belyj e di molti contemporanei <...> è legata alla tendenza generale della nostra epoca alla deformazione ritmica del verso sillabo-tonico, alla distruzione della ripetitività uniforme degli *ictus* metricamente “corretti”, una sillaba su due o tre, e delle altrettanto ripetitive deviazioni ritmiche del tipo più comune (ad esempio, l'omissione dell'*ictus* sulla terza sillaba). Nelle opere dei poeti contem-

poranei, questa tendenza si manifesta, da una parte nella diffusione dei *dol'-nik*, ossia nella lotta contro il principio sillabico; d'altra parte, essa porta a deformare violentemente la tetrapodia giambica, il che porta, come minimo, a preferire la meno frequente omissione dell'*ictus* contemporaneamente sulla quarta e sesta sillaba (unione del peone II col peone IV), o addirittura a utilizzare, in *incipit* di un verso giambico, una parola trocaica, inammissibile nella metrica russa classica» (transaccentazione).

Seguono l'esempio a noi già noto di *Tájnǎ? Ach vót čto! Kák v románe já <...>* («Segreto? Ah, ecco! Come in un romanzo io <...>». Vedi: →Coriambo), e uno tratto da S. Bobrov: *Vóin, moi prežrévšij grómy* («Il guerriero che i miei tuoni ha in dispregio»).

Per quanto riguarda l'acuito interesse dei simbolisti per quello che Žirmunskij definisce «unione del peone II col peone IV» ossia per la tetrapodia giambica di forma VII [secondo lo schema di Šengeli: U'|UU|UU|U'(U)], basta citare Belyj (1910b: 293, 294), che offre alcuni esempi classici: *Izvolila Elizavét* («Desiderò Elisabetta». Lomonosov), *Ispólnite blagouchánjem* («Riempite di fragranza». Batjuškov), *I klánjalsja neprinuždenno* («E s'inchinava con disinvoltura». Puškin), *Da pómnil čot'ne bez grechá* («Ricorda, pur non senza errori». Puškin), *Kak plámenno krasnorečív* («Con quale ardente eloquenza». Puškin), *V unýnie pogružená* («Immersa nella tristezza». Puškin), *Uménšeny, prodolžený* («Sono accorciati ed allungati». Puškin), *Na pážiti neobozrímoj* («Sui pascoli sterminati». Žukovskij), *Skitájutsja neisčislímo* («Vagano innumerevoli». Žukovskij), *I v rúbišče anachoréta* («Anche negli stracci dell'anacoreta». Baratynskij), *Kak démony gluchonémye* («Come demoni sordomuti». Tjutčev), etc. Le conclusioni di Belyj in merito evidenziano sia l'interesse – tipico dell'epoca – per la forma VII, quanto il soggettivismo nell'attribuire alle forme della tetrapodia giambica un carattere “rallentato” o “accelerato” privo di qualsivoglia base scientifica: «La riga versale di cui sopra può dare la sensazione di un maximum di rallentamento; essa contrasta con la riga versale precedente <pirrichio sul primo e sul terzo piede. Forma VI secondo Šengeli: UU|U'|UU|U'(U)> (maximum di accelerazione)». Infine, ecco una sequenza di versi scritti appositamente da Belyj nella forma VII (si noti come 5 e 6 i versi abbiano un accento ridondante in anacrusi):

*Nad pámjatnikami drožát,
Potrésivajut ogoněčki;
Nad zárosljami iz derév,
Proplákavši kolokolámi
Chrám jásnitsja, ocepénév
V nóč' výrezannymi krestámi.
Serébrjanye topoljá
Kolěbljutsja iz za ogrády.*

[«Sui monumenti fremono, / Crepitano i fuocherelli; / Sulle macchie d'alberi, / Scioltesi in pianto le campane / Il tempio chiareggia come di torpore / Nella notte, di croci scolpite. / Pioppi come d'argento / Ondeggiano da dietro il muro»].

Ma torniamo a Žirmunskij, che dopo aver chiarito l'essenza delle ricerche di Belyj, prosegue: «Di qui, anche sul piano storico, la predilezione soggettiva conferita ai ritmi inusuali di Tjutčev; anche nella lettura dei giambi classici e dei metri trisillabici si possono notare le caratteristiche preferenze di gusto della nostra epoca, ad esempio nella particolare sottolineatura o caricamento [otjagčenie] ritmico delle sillabe atone (*V čas nezabvennyj, v čas pečal'nyj* – “Nell'ora indimenticabile, nell'ora dolorosa” <dove, tonicizzando la prima sillaba, si contravviene all'evidente intenzione del poeta: il parallelismo contrastivo – con *climax* emotivo – fra *čas* («ora») atono e *čas* tonico nella stessa riga. – *G. C.*>) <...>. Ma se le preferenze di Belyj e dei suoi contemporanei sono del tutto legittime come espressione dei gusti della nostra epoca e delle sue tendenze nella sfera del verso, è però del tutto inammissibile, dal punto di vista scientifico, che le preferenze artistiche soggettive del giorno d'oggi vengano elevate a obiettivo principio di valutazione del passato storico, o peggio ancora, a peculiare sistema teorico. Andrej Belyj e i suoi seguaci partono dal presupposto che versi del tipo: *Ty nezamětno prochodila, ty ne sijala i ne žglá* («Sei passata impercettibile, tu non rifulgevi e non bruciavi». <...>) siano migliori di versi di questo tipo: *Oná vošlá stopój nespěšnoj, kak tól'ko žricy vchódjat v chrám* («Ella entrò con passo senza fretta, come solo le sacerdotesse entrano nel tempio»). Due righe versali metricamente corrette, cioè che il ritmo è meglio del metro; lo stadio successivo è la dottrina secondo cui il metro non esiste affatto, ossia che il metro è un'invenzione dei manuali scolastici di versificazione, mentre esiste solo il ritmo, l'unico fattore reale di influsso artistico. In questo senso, la confusione tanto più si aggrava grazie all'ambiguità della parola “ritmo”, che non viene eliminata neanche nel *Simbolismo* di Belyj: da un lato, il ritmo nel significato più ampio e indefinito “è l'espressione di una naturale tendenza alla melodia dell'anima del poeta (lo spirito della musica), il metro è una forma artificiale di espressione ritmica, cristallizzata in modo perfettamente esatto” <Belyj 1910b: 244; vedi *infra*, p. 110 note xxxii, xxxiii>; dall'altro, in un senso più specialistico e tecnico, il ritmo significa la totalità delle deviazioni dal metro <*ivi*: 396: “Intendiamo come ritmo di un componimento la simmetria nella deviazione dal metro, ossia una certa complessa uniformità delle deviazioni”>. Identificando illecitamente i due concetti, ci si convince che il poeta esprima la naturale tendenza alla melodia della propria anima, l'immediata libertà e originalità del proprio dono infrangendo gli schemi uniformi e astratti della cosiddetta metrica scolastica.

L'insolita definizione del ritmo come deviazione, ossia con un tratto puramente negativo, è sorta in modo del tutto naturale dal metodo di lavoro, dallo studio del ritmo come fenomeno individuale e mutevole sullo sfondo di uno schema metrico immobile e generale. Abbiamo mostrato poc'anzi il corrispondente contenuto positivo di questo concetto: il ritmo è la reale successione degli *ictus* nel verso, che si determina a risultato dell'interazione della legge metrica ideale e delle peculiarità fonetiche naturali del dato materiale linguistico. Definire il ritmo come la reale successione degli *ictus* nel verso, in contrapposizione al metro come legge ideale, schema astratto, corrisponde pienamente all'idea fondamentale di Belyj e la libera dall'infelice formulazione che ha suscitato un'intera serie di equivoci e di attacchi ingiusti».

Vedi anche: Timofeev 1931: 10–11; Buchštab 1969: 393

^{xxiv} Ne *Il ritmo come dialettica* (1929: 34, 35), Belyj rincara con una polemica diretta contro i formalisti la sua definizione del ritmo come «genere melodico» primordiale, ricostruibile solo attraverso curve statistiche e sostanzialmente contrapposto al metro (vedi nota iii): «Il ritmo è la traccia del suono primordiale sulla forma, riflesso dalla selezione stilistica delle varietà della strofa metrica, in risultato del quale ogni componimento poetico, pur di metro identico, diviene un'irripetibile composizione stilistica che non è altro che il ritmo originario; esso è una tonalità qualitativo-quantitativa inscindibile in unità metriche, la traccia del processo dinamico sulla conchiglia della forma; il poeta esecutore può seguire o non seguire questo processo; esso è dato: una volta per tutte; il poeta è morto, ma l'intonazione è incisa.

Sulla base della serie sonora [*zvukorjad*] formale, si possono studiare gli abissi dell'oscuro genere ritmico che ha chiamato alla vita la data forma metrica? Questa domanda è analoga alla domanda posta al geologo: si può, negli strati di pietra disposti così e così, leggere i segni della corrente delle masse liquide di fuoco lavico? E il geologo (a dispetto del pio formalista che ha paura di sporcare il nitore – inutile a tutti – dei paramenti della “scienzietina”) risponderà ridendo: “Mi sa che lei è un ignorante: tutta la geologia è costruita su quella lettura”. Il male del trasformismo si è insediato anche qui.

Anche noi rispondiamo: si può studiare il ritmo al di fuori delle normettine dell'abbici metrico e specificamente musicale; e invano qui si pongono limiti alla conoscenza: la scienza non conosce limiti; i “limiti” sono la pochezza e la confusione dei metodi. E poi, oltre alla possibilità empirica di prendere il ritmo e palpeggiarlo, abbiamo anche il diritto formale, da noi mutuato non dai formalisti, ma dalla matematica, al cui formalismo io mi appello “contro i formalisti”, poiché anche Cartesio e Newton, ricorrendo alla matematica, hanno sottratto la fisica ai boriosi “Duns” <Giovanni, detto Scoto. Uno dei padri della scolastica, detto *Doctor subtilis*. – G. C.>.

<...> la soluzione del nostro problema sul ritmo si riduce alla necessità di trovare un sistema esatto per costruire le figure del ritmo.

Ecco l'a priori della matematica superiore.

E l'a posteriori?

L'a posteriori è la costruzione di curve figurative, che è il tema del libro.

Ciò che precedentemente abbiamo designato col termine *intonazioni*, ora lo palpeggiamo nella peculiarità della figura della curva».

Vedi anche: Žirmunskij 1929: 204; Beyer 1978.

^{xxv} Majakovskij 1959: 101 *(1972: 156): «Si ignora donde scaturisca l'essenziale ritmo-rimbombo. Per me è il ripetersi d'un suono, d'un rumore, d'un dondolio o persino, in generale, il ripetersi d'un fenomeno cui attribuisco sonorità. Il ritmo può essere prodotto dal perenne mormorio del mare e dalla domestica che ogni mattina sbatte la porta e, ciabattando, penetra nella mia coscienza, e persino dalla rotazione della terra intorno al sole, che per me, come in un negozio di sussidi visivi, si alterna e connette in modo caricaturali e inevitabile col vento che si leva e fischia.

Lo sforzo di organizzare il movimento, di organizzare i suoni intorno a sé, cogliendone il carattere e le peculiarità è uno degli aspetti principali e costanti del lavoro poetico: le provviste ritmiche. Non so se il ritmo esista fuori o dentro di me. Ma per ridestarlo ci vuole un impulso: così, per effetto di un ignoto cigolio, comincia a risonare il ventre d'un pianoforte; così, minaccia di crollare e vacilla il ponte sotto il peso d'una sola formica.

Il ritmo è la forza essenziale, l'energia essenziale del verso. Non lo si può spiegare, se ne può dire soltanto quel che si dice del magnetismo o dell'elettricità: sono forme di energia. Il ritmo può essere identico in molte poesie, e persino in tutta l'opera di un poeta; non per questo il prodotto sarà monotono, perché il ritmo può essere a tal punto complicato e così difficile da plasmare, che a volte non si approda allo scopo neanche con lunghi poemi.

Il poeta deve educare in sé proprio questo senso del ritmo, non già mandare a memoria i metri di altri: il giambo, il trocheo, lo stesso verso libero canonizzato sono il ritmo che s'addice a un singolo caso concreto e che vale solo per questo caso. Analogamente, l'energia magnetica immessa in un ferro di cavallo attrarrà i pennini d'acciaio, ma non potrà essere applicata in altre operazioni».

^{xxvi} Belyj 1910b: 342-343: «Quando stabiliamo un'affinità o una difformità fra le costruzioni [*stroenie*] ritmiche di due poeti, ciò non significa affatto che questo o quel poeta non sia ritmicamente autonomo. L'esperienza ci mostra innanzitutto un certo carattere unitario nella struttura morfologica dei

ritmi di una stessa epoca <...>. Va precisato che, dissolvendo la struttura di questo o quel poeta in due o tre strutture caratteristiche di due o tre poeti dell'epoca precedente, io non considero la combinazione di queste strutture, nel poeta analizzato, come un qualcosa da lui preso in prestito; l'originalità della costruzione ritmica consiste proprio nella combinazione delle strutture <...>. L'analisi del ritmo somiglia all'analisi chimica; sapendo che il sale da cucina è un composto di cloro e sodio, per via analitica io posso ottenere dal sale sia il cloro che il sodio; ma il sale, in quanto tale, è sale, esso non ha le caratteristiche del cloro e del sodio, ma ha le sue proprie; lo stesso accade coi ritmi».

Vedi anche: Belyj 1910b: 261, 317; 1981b: 133; cf. Giršman 1985: 65–67; Šengeli 1927: 43 et infra. Polemizzando con Majakovskij che dichiara «crepato» il sillabotonismo classico, Šengeli obietta: «La tetrapodia giambica, misura in cui è stato scritto l'*Evgenij Onegin*, può essere costruita – rimanendo tetrapodia giambica e terminando solo in rima tronca o piana – in più di trecento modi in una sola riga versale, e ognuno di questi trecento varianti verrà percepito in guisa diversa da un orecchio sviluppato, dato che si differenzia dalla forma base. Di conseguenza, due righe versali in questa misura possono dare novecentomila combinazioni, e quattro righe – più di otto miliardi di combinazioni. Un'intera poesia di sedici, venti righe apre possibilità esprimibili in cifre astronomiche. È del tutto evidente che solo una parte microscopica di tali possibilità è stata realizzata nella pratica, e dunque ogni poeta, nei limiti della tetrapodia giambica “crepata”, può essere del tutto individuale, può cercare sistemi del tutto nuovi di sonorità ritmiche, e sottolineare col ritmo il rilievo di senso delle proprie espressioni, riprodurre la loro tensione emozionale»

^{xxvii} Cf. Taranovskij 1966b: 185–186 nota 10: «Dalla concezione generale di un carattere passivo del ritmo è sorto il termine “inerzia ritmica” per definire la struttura fattuale del verso. Da 50 anni la nostra scienza si serve di questo termine. Muovendo da una concezione secondo cui il ritmo è attivo bisogna rinunciare al termine “inerzia ritmica”».

^{xxviii} Cf. Šapir 1996a: 286: «Al metro normativo, algoritmizzato, si contrappone nel verso il ritmo non normativo, non algoritmizzato. Il metro rende prevedibile la struttura del verso, il ritmo pone limiti a tale prevedibilità: la sequenza ritmica è sempre più o meno inaspettata ed è percepita come tale solo a posteriori».

Vedi anche: Tynjanov 1924: 30 <*1968: 41-42. Cit. *infra*, p. 151, nota 17>, e *passim*; Kotrelev 1967: 4–5; Henry-Safier 1983: 427; Šapir 1998: 240.

xxix

*O, kák na sklóne nášich lét
Nežnej my ljúbim i suevérnej...
Sijáj, sijáj, proščál'nyj svét
Ljubví poslédnej, zarí večérnej!*

*Polnéba ochvatíla tén',
Liš' tám, na západe, brodit siján'e, –
Pomédlí, pomédlí, večérnyj dén',
Prodlís', prodlís', očarován'e.*

*Puskáj skudéet v žílach króv',
No v sérdce ne skudéet néžnost'...
O tý, poslédnjaja ljubóv'!
Ty i blaženstvo i beznadéžnost'.*

[«Nel declinar dei nostri anni / Tenero e timido è l'amore ... / Risplendi tu, luce d'addio, / d'ultimo amore, del tramonto! // Metà del cielo il buio ha invaso, / vaga un barlume solo all'ovest – / rallenta tu, tempo serale, / prolungati, o incantamento! // Che il sangue scemi nelle vene, / non scema la dolcezza in cuore... / O tu, ultimo amore! / Beato e disperato a un tempo»]. Vedi: Carpi *et a.* 2011: 138.

I gruppi di sillabe in neretto rappresentano un accrescimento rispetto a una “normale” tetrapodia giambica. Nella prima strofa, Tjutčev si accontenta di aggiungere una sillaba atona a quella regolamentare, pur in contesto morfologico differente (nel verso 2 la congiunzione *i*, “e”, è pleonastica ed è quindi univocamente percepita come la sillaba accesciuta, mentre nel verso 3 nessuna delle due sillabe atone è eliminabile). Nella seconda strofa, il verso 2 contiene un accrescimento di ben due sillabe (non isolabili fra le tre coinvolte), subito ripetuta in forma differente nel verso 3, dove le due sillabe accesciute sono al contempo separate e rese identiche dall'anafora. Dopo questo sfoggio di virtuosismo ritmico, la terza strofa torna sui binari della tetrapodia giambica, tranne il verso 4, dove in chiusura la congiunzione accresciuta *i*, “e” che aveva dato inizio alle danze rialza la testa come per un ultimo saluto.

^{xxx} Žirmunskij, 1925: 60 (1975: 193): «Forse la poesia *Ultimo amore* (1854) va considerata un residuo della maniera mutuata sotto l'influsso dei modelli tedeschi. Essa è costruita secondo un metro a quattro ictus prossimo al tipo della tetrapodia giambica, anche se in singoli versi (soprattutto in quelli che si avvicinano allo schema del giambo) gli ictus metrici cadono sulla sillaba foneticamente debole, come è comune nei metri russi bisillabici». B. V. Tomaševskij caratterizza questo componimento come una tetrapodia giambica con clausole variabili sui punti di cesura (1923c: 60-61).

^{xxx}i Lotman 1972: 50–51 (2001: 59-60): «È possibile un conflitto fra diversi principi <di organizzazione del testo> su un solo piano. Il caso più tipico riguarda la trama. Così, Dostoevskij conferisce spesso all'evoluzione della trama l'inerzia del romanzo giallo, che poi entra in conflitto colla costruzione della prosa ideologico-filosofica e psicologica. Nondimeno, questa struttura è possibile anche su piani inferiori. La struttura ritmica <de *L'ultimo amore*> rappresenta una complessa correlazione fra principi normativi [*uporjadočennost'*] e le loro infrazioni. In più, anche tali infrazioni sono principi normativi, ma di un altro tipo». In seguito, Lotman descrive tale doppia struttura come equilibrio dinamico fra la tetrapodia giambica e periodiche immissioni di anapesti.

Già Belyj (1994: 200 <1910>) scriveva: «Mica possiamo spiegare con la metrica il senso ritmico dell'immissione di un piede anapestico <nella seconda riga di *Ultimo amore*>. Se spieghiamo formalmente questa riga come combinazione di piedi giambici con un piede anapestico, una simile spiegazione non ci dirà niente; allora ogni accozzaglia di parole è una complessa lega di metri multiformi». E Šengeli (1960: 216-217) parlava – in relazione alla lirica citata – di «trapasso del giambo in *lejma* trisillabiche».

Vedi anche: Božidar 1916: 21–23, 28, 41; Šengeli 1921: 82; 1940: 94–95; Tomaševskij 1923c: 59–61; Unbegaun 1956: 90–91; Panov 1989: 352.

^{xxxii} Belyj 1929: 21: «La genesi della poesia – in quanto forma – dalla pre-poesia mostra lo stesso quadro dialettico della formazione delle specie nel genere primigenio; la misura, la melodicità, l'intonazione, il ritmo (chiamateli come vi pare) dell'antica vita del genere non conosceva le categorie del metro chiuse in se stesse; la struttura è una metodicità dallo schema ancora indeterminato, che non è lirica, epica, poesia, musica o prosa, né è verso secondo i nostri criteri derivati, formali; eppure, non è caos.

Nella mia lingua ciò significa: il ritmo viene prima del metro, il ritmo è il genere dei metri.

L'imprimersi della multiformità dei metri sulla forma del genere è una questione di selezione, ossia la sopravvivenza di alcune peculiarità e l'atrofia di altre; il metro è la multiforme stabilizzazione del ritmo, di questa intonazione primigenia».

^{xxxiii} Belyj 1910b: 254 (1994: 198): «Il primo compito imminente consiste nella precisa delimitazione fra ritmo e metro; è strano a dirsi, ma queste aree vengono ancora confuse; mentre il ritmo è l'espressione di una naturale tendenza alla melodia dell'anima del poeta (lo spirito della musica), il metro è una forma artificiale di espressione ritmica, cristallizzata in modo perfettamente esatto».

Vedi anche: Belyj 1981a: 120, 121; 1929: 21.

xxxiv Taranovskij 1953: 333–351 (2010: 325-341). Vedi *infra*: *Personalia*. Delle teorie di questi, offre un sunto Gasparov 1974: 77: «Il metro dei piedi bisillabici è formato dalla successione di sillabe ad atonicità coercitiva nelle posizioni deboli e a tonicità facoltativa nelle posizioni forti; l'ultima posizione forte è occupata da una sillaba sempre accentata ed è la costante ritmica; l'atonicità coercitiva delle posizioni deboli subisce infrazioni molto di rado ed è la dominante ritmica; la disposizione degli accenti nelle posizioni forti a tonicità facoltativa è la tendenza ritmica. Di regola tale disposizione non è uniforme: alcuni *ictus* tendono maggiormente alla tonicità, altri meno; in tal modo, accanto a un ritmo più netto fra sillabe forti e deboli (“ritmo primario”), nel verso compare un ritmo più sfumato fra piedi a frequente accentazione e piedi ad accentazione infrequente (“ritmo secondario”). La tendenza ritmica che definisce la disposizione nel verso dei piedi ad accentazione frequente ed infrequente osserva due leggi. 1) La legge dell'*incipit* ascendente constata: il primo *ictus* fra due sillabe atone (ossia nel primo piede per il giambico, nel secondo piede per il trocheo) tende a una forte tonicità. 2) La legge della dissimilazione accentuativa regressiva constata: i piedi a frequente accentuatività e i piedi ad accentazione infrequente si susseguono in alternanza dalla fine del verso in direzione del suo inizio, e più ci si allontana dalla fine, minore è la differenza fra gli uni e gli altri; il moto di questa onda ritmica che inizia dalla fine del verso può venir turbato dalla comparsa di una seconda onda ritmica, più debole, che inizia dalla fine del primo emistichio. L'azione di queste due leggi coincide nei metri giambici con numero dispari di piedi e nei metri trocaici con numero pari di piedi; qui il ritmo secondario (il contrasto fra piedi ad accentuatività frequente e infrequente) si esprime in modo netto e si mantiene piuttosto stabile in tutto il corso della storia del verso russo. L'azione di queste due leggi non coincide nei metri giambici con numero pari di piedi e nei metri trocaici con numero dispari di piedi; qui (nel I piede della pentapodia trocaica, nel I e II piede della tripodia trocaica e della tetrapodia giambica, nel I e III piede dell'esapodia giambica) il ritmo secondario risulta turbato, e gli indicatori di accentuatività dei piedi sono sottoposti a forti oscillazioni da un periodo all'altro».

xxxv Timofeev 1931: 207, 209: «<...> ogni poeta notevole crea nell'ambito del proprio stile un particolare “stampo ritmico” dal quale, di regola, non si allontana più: lo modifica, lo cambia, ma non lo sostituisce con uno nuovo <...>. D'altra parte, la storia del verso (soprattutto di quello russo) mostra che gli stampi di singoli poeti creano un certo equilibrio, un particolare stampo ritmico del periodo dato, dell'epoca data, nei limiti di un determinato stile letterario, naturalmente».

Riassumiamo ora – come Šapir ci suggerisce nel rimando bibliografico –

l'evoluzione metrico-ritmica del verso russo seguendo il classico di Gasparov (1984a: 74–76, 79–83, 132–136, 183–185, 226–227, 277; 2002²: 79–81, 85–88, 138–144, 190–192, 235–237): «L'evoluzione dal verso russo presillabico a quello sillabo-tonico si era indirizzata verso un rigore sempre maggiore nell'organizzazione del verso <ossia è consistita nell'introduzione di sempre nuove limitazioni rispetto alla prosa. In ordine: scansione versale e rima (anni 1620), isosillabismo (anni 1670), regolazione accentuativa tramite i piedi (1730). – G. C.>. Il sillabotonismo col suo metro preciso, ossia con la successione di posizioni forti e deboli, fu il culmine di tale evoluzione. Nel quadro di tale metro, alla versificazione si prospettava la necessità di elaborare un sistema generale secondo cui riempire le posizioni forti e quelle deboli di con sillabe toniche e atone: un ritmo primario (diversamente dal sistema differenziato di tale riempimento, il ritmo secondario). Entro questi limiti era di nuovo possibile oscillare fra due ideali: la naturalezza e la precisione.

Il primo istinto dei versificatori, ovviamente, fu quello di forzare al limite la precisione. In parole povere, ciò significava riempire obbligatoriamente tutte le posizioni forti con sillabe toniche e tutte quelle deboli con sillabe atone. Proprio così Lomonosov provò a scrivere i suoi primi giambi: attenendosi, in primo luogo, al concetto aprioristico che i “giambi puri” siano superiori, e, in secondo luogo, ai modelli della poesia tedesca, dove le parole sono più brevi e gli *ictus* (principali e secondari) occorrono più spesso <...>.

Dopo il 1743 Lomonosov abbandona questi tentativi eroici e ammette nel proprio giambo l'omissione degli *ictus* (“pirrichio”) in posizione forte, e questo avviene con sempre più frequenza. Si trattava di un cedimento alle necessità della struttura accentuativa della lingua russa e al programma di Trediakovskij e Sumarokov, che su quest'ultima si fondava <...>.

Così, una volta ammesse le omissioni di *ictus* nel verso (pirrichi in luogo di giambi e trochei), i versificatori si trovarono a dover elaborare le tendenze distributive di tali omissioni all'interno del verso: in quali piede essi sono accettabili più spesso, in quali più di rado» (*ivi*: 79–80).

Si vanno così delineando due tendenze distributive: «La prima è una frequenza generalmente elevata degli *ictus* nel verso, necessaria alla netta percezione del ritmo: si tratta di un fenomeno costante nel verso russo. La seconda consiste nella tendenza a sottolineare la cornice accentuativa del verso, ossia ad elevare l'accentuatività non solo nell'ultima posizione forte del verso o dell'emistichio, ma anche nella prima: si tratta di un fenomeno specifico proprio per il verso del XVIII secolo. È probabile che sottolineare la cornice accentuativa avesse l'effetto artistico di far apparire ogni verso con più rilievo e autonomia e di evidenziare fin da subito il ritmo di ogni verso. Entrambi i fenomeni corrispondono perfettamente allo spirito dell'estetica classicista» (*ivi*: 81).

Da notare come un altro tratto caratteristico del ritmo settecentesco è l'atteggiamento nei confronti degli spondei, ossia delle posizioni deboli occupate da una sillaba tonica (il piede assume dunque la forma “– –”). Ciò era ammesso solo nel caso che la posizione debole da tonicizzare coincidesse con una parola monosillabica, che dunque non doveva estendersi al di là dei confini della data posizione debole; ma se Lomonosov e Sumarokov si servivano con parsimonia dello spondeo, considerandolo “irregolare”, i più tardi e “baroccheggianti” Petrov, Deržavin, Radiščev lo utilizzano spesso, in quanto elemento che conferisce al ritmo una cadenza particolarmente espressiva e solenne. Quando all'inizio del XIX secolo i generi solenni (ad esempio l'ode) vengono spinti alla periferia del sistema letterario, l'accumulo di spondei diviene oggetto di parodia: *Vičhr', šum, rév, svíst, blésk, trésk, gróm, zvón, / I vséč krylámi króet són* («Turbine, baccano, ululato, fischio, lampo, fracasso, tuono, suono, / E tutti li copre il sonno con le ali». Dmitriev, *Inno all'entusiasmo – Gimn vostorgu*).

Dunque, il XVIII secolo elabora il «ritmo primario», ossia «il sistema generale secondo cui riempire le posizioni forti e deboli con sillabe toniche e atone sulla base delle naturali tendenze ritmiche della lingua»; nel XIX secolo l'attenzione si sposta sul «ritmo secondario», ossia sul «sistema differenziato secondo cui riempire le posizioni forti e deboli sulla base delle specifiche tendenze ritmiche del verso» (*ivi*: 138). Entrambe le tendenze ritmiche settecentesche – la cornice accentuativa e l'elevata frequenza di *ictus* – nell'Ottocento si indeboliscono: «La cornice accentuativa perde il proprio ruolo: a segnalare l'inizio di una nuova riga versale è ora non tanto l'elevata tonicità della prima posizione forte, quanto l'elevata tonicità dell'anacrusi che la precede. Ciò significa che entra in vigore una prima differenziazione, nel riempimento delle posizioni deboli del verso: la posizione debole iniziale, l'anacrusi, ammette facilmente *ictus* ridondanti e in ciò si contrappone alle posizioni deboli interne, che evitano gli *ictus* ridondanti; e tale contrapposizione è abbastanza forte da svolgere all'interno del verso una funzione di segmentazione strutturale [*strukturnaja členjaščaja funkcija*]

La seconda differenziazione riguarda invece le posizioni forti: se la frequenza accentuativa dei testi poetici diminuisce in tutti i metri, è evidente che il pirrichio non viene più percepito come una deviazione dalla norma, ma come una particolare forma della sua realizzazione. In altre parole, il problema non è più se i pirrichi siano un bene o un male, ma nel determinare la loro distribuzione migliore: gli *ictus* ad accentuatività frequente iniziano a venir contrapposti agli *ictus* ad accentuatività rara, «e tale contrapposizione è abbastanza forte per introdurre nella riga versale una funzione organizzativa strutturale [*strukturnaja organizujuščaja funkcija*]

Ne deriva un quadro simile a quello già delineato da Taranovskij: «La forma fondamentale di ritmo secondario nel

giambo e nel trocheo del XIX sec. divenne il ritmo alternato: la successione alternata di *ictus* ad accentuatività frequente con *ictus* ad accentuatività rara».

Gasparov inserisce così il «ritmo secondario» nella generale tendenza evolutiva da lui attribuita al verso russo: il ritmo secondario alternato «facilita la percezione del verso, riducendo il numero di elementi presenti alla coscienza: nell'ottonario sillabico <seicentesco> la percezione ritmica del lettore deve abbracciare 8 sillabe (paritetiche fra loro), nella tetrapodia trocaica col solo ritmo primario – 4 piedi (ognuna composta da una sillaba forte e di una debole), nella tetrapodia trocaica col ritmo secondario – due coppie di piedi (ognuna composta da un piede ad accentuatività frequente e da un piede ad accentuatività rara). In tal modo, l'acquisizione del metro secondario dei metri bisillabici non è stata altro che il proseguimento della tendenza – risalente al XVII secolo – a una sempre maggiore nettezza del ritmo, e dunque a una sempre maggiore limitazione alle variazioni ritmiche del verso» (ivi: 140).

È questo il contesto in cui si verifica la «metricizzazione del ritmo» – la trasformazione di una singola scelta ritmica in schema metrico costante – di cui parla Šapir. Se un determinato disegno ritmico è percepito come dominante, come lo schema metrico, le altre soluzioni ritmiche (pur consentite dalla tetrapodia giambica) vengono percepite come consapevole stilizzazione “settecentesca”: «La variazione ritmica più tipica nel nuovo ritmo è *Admiraltéjskajä iglá* (“Il pinnacolo dell’ammiragliato”); le variazioni ritmiche coll’omissione sul II piede (*Tak dúmal mólodój povésa* – “Così pensava il giovane bellimbusto”) vengono evitate, e quelle coll’omissione sul II e III piede (*I klánjalsjä neprínuždénno* – “E s’inchinava con disinvoltura”) si riducono a zero; laddove Deržavin costruiva il verso *V serébrjaněj svoěj porfire* (“Nella sua porpora inargentata”), un poeta della nuova epoca avrebbe scritto: *V svoěj serébrjaněj porfire*. Le omissioni dell’*ictus* sul II piede rimangono come corsivo ritmico: il susseguirsi di tre versi di questo tipo nel primo capitolo dell’*Onegin* (*Dvojnýe fónari karét \ Vesělyj žlívájut svét \ I rádugi na svét navódjat* – “I doppi fanali delle carrozze \ Riversano gaia luce \ E tracciano arcobaleni sulla neve”) suona come una ben calcolata associazione col ritmo del verso “festoso” del XVIII secolo» (ivi: 142).

Le tendenze del periodo puškiniano portano, nei decenni seguenti, a una vera e propria «ossificazione del ritmo secondario»: se negli anni Venti-Trenta il ritmo alternato (*Admiraltéjskajä iglá*) era considerato *primus inter pares*, i poeti di metà Ottocento lo percepiscono come forma standard della tetrapodia giambica, di cui tutte le altre non sono che deformazioni. Non a caso, i metricologi dell’epoca tentano di descrivere le tetrapodie giambiche e trocaiche non in termini di piedi, ma come dipodie di “peoni” quaternari (V. Klassovskij), oppure marcano anche graficamente il carattere sporadico degli *ictus* sui piedi I e III: 0’0’0’0’ (F. E. Korš).

Se alla fine del periodo precedente si era manifestata per la prima volta una tendenza a fluidificare i vecchi ritmi (il passaggio dalla pentapodia giambica con cesura a quella senza cesura), ora questa si paralizza temporaneamente: giunto al limite di rigidità metrica, il verso vi si trattiene e tarda a iniziare il movimento inverso dalla precisione alla naturalezza <...>. Nel complesso, con l'esclusione delle forme ritmiche in cui salta l'ictus sul II piede, il bagaglio lessicale [*slovoëmkoŝt'*] della tetrapodia trocaica si contrae di un quarto, e quello della tetrapodia giambica di un terzo. È il limite estremo della tendenza – iniziata nel XVII secolo – a limitare la cerchia di sintagmi inseribili nel verso (*ivi*: 191-192)*.

* Una delle chiavi della centralità di Puškin nella poesia russa può essere rilevata proprio nell'intersecarsi fra evoluzione degli stili ed evoluzione delle forme ritmiche. Da una parte, nell'*Onegin* Puškin porta a termine il processo di fusione fra stile omogeneo e stile eterogeneo, aprendo alla poesia possibilità pressoché inesauribili quanto all'espressione del reale e del suo riflettersi nella soggettività (vedi Carpi 2010: 278-279; cf. Šapir 2009: 238 *et infra*); dall'altra, Puškin si trova a operare in una fase dello sviluppo del ritmo secondario, in cui è ancora possibile ricorrere a tutte le forme della tetrapodia giambica. Quest'ultima circostanza offre al poeta una notevole versatilità ritmica (anche a scopo di stilizzazione arcaizzante, come abbiamo visto) e gli permette di inserire nel verso un bagaglio lessicale assai ampio. A questi due fattori si aggiunga la rivoluzione nel rapporto fra scansione versale e scansione sintattica da lui operata nel *Cavaliere di bronzo* (vedi *infra*: p. 295 e segg.). Una triangolazione fra stile, ritmo e sintassi che fa del tardo Puškin la bussola per ogni possibile cammino della poesia. – G. C.

A giro di secolo, l'ossificazione del ritmo secondario alternato – con la monotonia ritmica che ne deriva – inizia a venir percepita come un limite. Inizia un'ondata di sperimentalismo metrico-ritmico, accompagnata da tentativi di generalizzazione teorica che avranno il loro coronamento in *Simbolismo* di Andrej Belyj: «Cercando le fonti della multiformità del ritmo, è ovvio che i poeti si rivolgono al passato della poesia russa. Rileggendo i versi dei classici, essi per la prima volta notano in essi non ciò che hanno in comune (il metro), ma ciò che li distingue: il ritmo» (Gasparov 2002²: 234).

Nella pratica, tornano in auge le forme della tetrapodia giambica con omissione di ictus sul II piede, tipiche del XVIII secolo [*Na lăkovõm polú moém* («Sul mio pavimento laccato»), *Izvolilă Elisavét* («Desiderò Elisabetta»)]. Valerij Brjusov compie i primi esperimenti in tal senso nel 1899-1900, ma è l'esempio di Belyj (1904-1909) a dare il via a una vera e propria moda. Le raffinate variazioni ad accentuatività rara, dal disegno ritmico messo a nudo in massimo grado, in questo periodo sono oggetto di grande attenzione; di qui vere e proprie rarità ritmiche come: *Predán'e prjătalo*

svoj róst \ Za železnodoróžnyj kórpus, \ Pod železnodoróžnyj móst («La leggenda nascondeva la propria statura \ Dietro l'edificio ferroviario, \ Sotto il ponte ferroviario». Pasternak). Si tratta della forma V: u'uuuu'u'(u), non più attestata “in natura” dai tempi di Tredjakovskij (*I pŏ velikólépnój sláve* – «E per la magnificente gloria», anni 1730).

Vedi anche: Belyj 1910b: 261–264; Taranovski 1953: 66–92 (2010: 80–103); 1966b; 1966c; Gasparov 1974: 88–95; 1977; Taranovskij, Prochorov 1982; Krasnoperova 1982; Lotman 1995b: 281.

^{xxxvi} Cf. Belyj 1910b: 295–300 (vedi *infra: Personalia*). Definiti i «cinque tempi fondamentali nell'ambito del giambo» (ossia le possibili disposizioni dei pirricchi, o «accelerazioni»), nel suo pionieristico studio Belyj analizza il loro peso percentuale nei vari poeti, «l'individualità ritmica» di questi. Se nei poeti settecenteschi prevalevano i versi con pirricchio sulla quarta sillaba, con Batjuškov e Baratynskij la tendenza cambia: nel primo «notiamo per la prima volta una caduta delle accelerazioni sul secondo piede», mentre nel secondo «per la prima volta si nota una relativa abbondanza di accelerazioni sul primo e terzo piede». Puškin completa l'evoluzione in entrambi i sensi, anche se è Baratynskij il poeta che spinge all'estremo l'utilizzo del peone sulla seconda sillaba (*ivi*: 295–299).

Caratteristica – e comprensibile per un poeta e teorico del verso di inizio Novecento – l'apoteosi di Tjutčev, che a suo dire utilizza nel modo più versatile le varianti ritmiche della tetrapodia giambica: «Tjutčev è un poeta unico per ricchezza e multiformità del ritmo; unisce le peculiarità dei ritmi dell'epoca deržaviniana con le peculiarità dei ritmi di Puškin e Baratynskij; mai fino a Tjutčev la tetrapodia giambica russa aveva raggiunto una tale grandiosa bellezza (scorrevolezza e impeto contemporaneamente); mai più dopo Tjutčev essa raggiunse tale virtuosismo» (*ivi*: 300).

Descritta con eccezionale lungimiranza la struttura ritmica del giambo russo e l'evoluzione delle sue forme, Belyj passa poi a illustrare la poco convincente teoria delle “figure ritmiche” (vedi *infra*, pp. 121–123, not xli, p. 239).

^{xxxvii} Belyj 1966b: 564–565. «Il problema della riga versale, di cosa essa sia, è da noi posto in modo nuovo nella struttura melodico-recitativa, a differenza delle pentapodie e tetrapodie “italianizzanti”, leccate, tutte uguali e tutte separate le une dalle altre. La riga presa così mi ricorda il muscolo di un arto, di forma uguale per tutti, ad esempio il bicipite; un uomo forzuto ce l'ha sviluppato, un bambino lo ha rudimentale; ma la forma è la stessa. Non è così per i muscoli facciali: il loro gran numero trasforma il carattere rudimentale che hanno alla nascita in una metamorfosi che dura tutta la vita; ogni persona ha i propri muscoli facciali, sui quali il volto si esercita tutta la vita; è una que-

stione anatomica; l'espressività del volto, il suo carattere, dipendono dall'esercizio di questi o di quei muscoli; l'esercizio dura tutta la vita; non accade mai che i muscoli facciali siano pronti nella loro totalità, come il bicipite, poiché la loro totalità è molteplice, fluida e in perenne evoluzione.

Una riga presa nel corsetto metrico mi ricorda il bicipite che si sviluppa in modo unilaterale; in essa l'intonazione è predeterminata. In quella struttura che chiamo melodia incessante, la riga è sottomessa soltanto alla totalità intonativa del ritmo e non, diciamo, alla scansione tetrapodica; la totalità del ritmo è l'orecchio del lirico, dal quale dipende la disposizione delle parole nella riga: nel canone tetrapodico l'orecchio può discernere anche righe a otto piedi o a un solo piede. Dipende dal poeta trovare l'espressione necessaria fra le molte possibili e rifletterla nella disposizione delle parole, senza farsi limitare dalla forma metrica.

Nella redazione qui proposta, io cerco la peculiarità espressiva di alcuni versi in una disposizione che rifletta l'intonazione da me concepita; non dico di aver trovato i mezzi per esprimere la peculiarità dell'intonazione: li sto cercando; in ogni verso dev'essere visibile, dopo la sua organizzazione metrica, il suo accento ritmico; esso va rappresentato nella disposizione».

Vedi anche: Belyj 1966a: 547–549; Eagle 1978; Janaček 1980; 1984: 44–67; Gasparov 1981: 160–161.

^{xxxviii} Gasparov 1981: 160-161. «La segmentazione ritmica del verso di Majakovskij (la “scaletta”) è completamente subordinata alla segmentazione sintattica del verso (alla disposizione e alla forza dei rapporti fra le parole). Gli spazi a gradino fra le parole, in effetti, servono a Majakovskij come segni d'interpunzione supplementari, ma questi segni d'interpunzione vengono utilizzati per delimitare non gli aspetti individuali, ma quelli generali nella struttura del verso. Essi non evidenziano nuovi fenomeni di intonazione, ma solo sottolineano quelli vecchi, consueti. Usando un esempio dello stesso Majakovskij, si può dire che egli avrebbe scritto volentieri:

Dovól'no.
Stýdno mné
Pred górdóju poljáčkoj unižát'sja, –

[«Basta. / Mi vergogno // Di umiliarmi di fronte all'altera polacca»]

E assai meno volentieri:

Dovól'no. Stýdno
mné
Pred górdóju poljáčkoj unižát'sja, –

per quanto nel secondo caso l'intonazione non sia meno naturale. Se nei versi di Majakovskij non ci fosse la scaletta, verrebbero comunque letti allo stesso modo: con un dierema più marcato a metà del verso e uno meno marcato alla fine. Per convincersene, basta paragonare la scaletta di Majakovskij con quella, ad esempio, di A. Belyj nel componimento *Il giullare. Ballata* [*Šut. Ballada*, 1911] con cui iniziarono nella poesia del XX secolo gli esperimenti intensivi nel campo della grafica.

Ést' kráj, gde stáryj
Zámok
V pučínu b'júščich
Vód
Zubcámi sérych
Bášen
Gljadít – kotóryj
God!
 <...>

[«Vi è una terra in cui un vecchio \ Castello \ Nell'abisso di tempestose \ Acque \ Coi merli di grigie \ Torri \ Guarda, da quanti \ Anni!»]

Qui si può dire con certezza che, senza una scansione tanto insolita, la tripodia giambica sempliciotta de *Il giullare* verrebbe letta da qualsiasi lettore in modo del tutto diverso».

Vedi anche: Gasparov 1974: 391–393, 431–441; 1984a: 238–239 (2002²: 247–248); Wolff 1983: 520–524; Janecek 1984: 219–247; Ivanov 1988: 355–358.

^{xxxix} «Non ci sarebbe nulla da obiettare contro questa scansione: all'alba della scrittura i testi erano scritti in continuità, le parole non erano separate fra loro; poi fu introdotta la separazione fra le parole, poi una particolare separazione delle frasi (la maiuscola dopo il punto), poi si cominciò a dividere il testo in capoversi <...>. Perché non scansionare la frase, il verso? Il guaio di Majakovskij è che egli attua questa scansione a casaccio, casualmente, in modo – una volta ancora – non organizzato: a volte reali complessi di senso non vengono evidenziati, altre volte vengono evidenziati frammenti che non sono complessi di senso <...>. La psicologia anarchica si manifesta anche qui» (Šengeli 1927: 47, 48).

^{xl} Rudnev 1986: 230–233. «Il metro come mito. La cultura del XX secolo è caratterizzata da due tendenze contrapposte. A un suo polo sta il decollo del pensiero logico: i successi della matematica e della logica, la creazione della

teoria della relatività e della meccanica quantistica. Ma proprio queste conquiste hanno portato alla tendenza opposta. La teoria della relatività ha deformato le concezioni newtoniane sul tempo e sullo spazio, mentre la teoria quantistica ha deformato le concezioni di Laplace sul rapporto causa-effetto.

La concezione del mondo tradizionale non poteva più fungere da orientamento nella percezione del mondo, mentre i nuovi modelli non lo potevano diventare a causa della loro eccessiva astrattezza, intraducibile in rappresentazioni figurate. Tutto ciò ha portato all'attualizzazione del modello mitologico del mondo durante il nuovo "giro di giostra" culturale.

Il ventesimo secolo ha formulato esplicitamente l'idea che sia necessario un bilinguismo semiotico nella conoscenza. Nel senso più generale tale idea è stata espressa nel principio di sussidiarietà [*dopolnitel'nost*] di N. Bohr, "secondo cui per riprodurre in un sistema di segni un fenomeno nella sua integrità sono necessarie classi di concetti sussidiarie reciprocamente escludenti-si" <vedi: Nalimov V. V., *Verojatnostnaja model' jazyka o sootnošenii estestvennyh i kul'turnykh jazykov*, Moskva 1979, p. 102>.

Si possono descrivere le due tendenze contrapposte nella cultura del XX secolo come verlibrizzazione e logaeddizzazione culturale <...>. L'essenza della verlibrizzazione nel verso consiste nel fatto che nella cornice della coscienza neomitologica il metro torna alle sue fonti primitive, si "demetricizza", perde la funzione di trasformatore d'informazioni. Nel verso libero, il metro diviene il "segno del metro", la sua memoria. Le varianti metriche più flessibili racchiudono in sé le forme ritmiche dal dettame più rigido. Così il *dol'nik* a tre *ictus*, accanto alle varianti specifiche del *dol'nik* -2-1 e -1-2 possiede le forme -2-2- e -1-1-, omonime dei corrispondenti versi bi- e trisillabici. Quanto più capiente è la variante metrica, tante più forme omonime non specifiche essa racchiude. Il verso libero si costruisce come sistema di varianti non specifiche, che nel quadro della cultura neomitologica sono percepite come citazioni di altri contesti, metricamente più regolamentati. Ciò si manifesta nel modo più evidente nella polimetria, dove ogni anello metrico è un rimando a una determinata tradizione ritmico-semantica. Sono costruite in tal modo le fiabe di K. Čukovskij, i poemi di Blok e di Majakovskij. Qui si verifica quell'avvicendamento fra centro automatizzato e periferia disautomatizzata di cui parlava Tynjanov. Metri che in origine erano periferici, inclusivi, diventano il centro del sistema; i metri che in origine erano classici, centrali, diventano rimandi al XIX secolo. La tetrapodia giambica è per Majakovskij solo un segno dell'epoca puškiniana: *Ja dáže jámbom podsjujúknul, / čtob tól'ko býť prijátnej vám* ["Ho addirittura farfugliato in giambico / solo per essere a voi più gradito"].

Nel verso libero propriamente detto è rappresentata una valenza citativa [*citatnost*] del metro meno esplicita. <segue l'analisi delle citazioni, autome-

tadescrizioni e rimandi nella poesia di Blok “Essa venne dal gelo...”. Vedi *infra*, pp. 146, 147>.

Al contrario del verso libero, nelle costruzioni logaediche la capienza è talmente ridotta che i tipi ritmici tendono a occupare le medesime sedi in ogni riga. Inoltre le limitazioni che il metro impone alla lingua sono talmente rigide da coinvolgere indirettamente l’aspetto semantico. Pensieri uguali tendono a occupare uguali sedi nella riga. Ciò si manifesta in maniera più evidente nei logaedi della Cvetaeva:

*Po cholmám – krúglym i smúglym,
Pod lučóm – sil’nym i pyl’nym,
Sapožkóm – róbkim i krótkim –
Za plaščóm – rdjánym i rványm.*

[“Per colline tonde e brunite, / Sotto un raggio forte e polveroso, / Con stivale timido e mite – / Sotto un manto scarlatto e lacerato”]

In questa poesia la stessa scelta dei tipi ritmici delle parole è limitata all’estremo: 2² (*cholmám* – “per colline”), 2¹ (*krúglym* – “tonde”), 3³ (*sapožkóm* – “con stivale”) e proclitiche monosillabe (*i* – “e”). Inoltre, nel testo dato le parole di tipo discendente possono essere solo aggettivi, mentre le strutture ascendenti – solo sostantivi, ossia si verifica la corrispondenza della dinamica del ritmo con la dinamica del senso. Nel testo di M. Cvetaeva, la strofa si divide in due parti: nella prima, con strumenti ritmico-sintattici viene suggerito il movimento (per colline, con stivale, etc.), nella seconda, questo viene interpretato come difficoltoso, eticamente connotato; è chiaro che si tratta, per così dire, di una via crucis. In più, la parola più dinamica *sapožkóm* (“con stivale”) è anche quella più dinamica dal punto di vista ritmico (3³).

Il verso libero e il logaedo sono estremi che si congiungono in molti punti. Da una parte, la “realtà” del verso libero è pari all’intero sistema del verso e grazie alle citazioni diviene infinita, mentre la “realtà” del logaedo si restringe fino a una sola riga, che rappresenta l’unica forma ritmica del metro che è stato sottoposto a logaeddizzazione (nel testo della Cvetaeva, il *taktovik* a tre ictus “–0/2–0/2–”). Eppure, in entrambi i casi abbiamo di fronte sistemi mitologizzati. Nel verso libero avviene un’appropriazione connotativa del mondo nel sistema delle sue infinite varianti, come nel mito; i confini fra il verso e la realtà si cancellano, il mondo si presenta come un unico “testo universale”, come “una sola magnifica citazione”. Allo stesso tempo, anche il logaedo produce una concezione del mondo tipicamente mitologica, in cui la parte, ripetendosi, s’identifica col tutto.

«La ripetizione ha una funzione peculiare, che è quella di rendere manifesta la struttura del mito» <Lévi-Strauss 1983: 206 *(1966: 257)>.

La tendenza a sfruttare la propria struttura, all'autometadescrizione, è uno dei tratti più caratteristici della poetica del XX secolo. Sia nel verso libero che nel logaedo, il sistema del verso racconta di sé e delle proprie possibilità, ma solo in maniera diversa. Nel verso libero il metodo è sintetico, un bricolage mitologico, l'idea che ogni segmento ritmico rappresenti allo stesso tempo molti contesti. Nel logaedo il metodo è quello di analizzare il sistema, di mostrare le sue varianti, di approfondire il sistema verso l'interno e di semantizzare i suoi elementi più piccoli» (Rudnev 1986: 230-233).



Segue un'interpretazione della «semantica metrica del logaedo» e della «metrica semantica del verso libero» come espressione – rispettivamente – dell'attività dell'emisfero sinistro e di quello destro del cervello.

^{xli} Dopo aver caratterizzato in modo sostanzialmente esatto l'evoluzione ritmica del giambo russo dal XVIII al XIX secolo (vedi *supra*, p. 116, nota xxxvi), Belyj (1910b) passa alla catalogazione morfologica delle «figure ritmiche» – che definiscono la concreta «melodia» del singolo frammento versale, ossia la sua deviazione dal metro – congiungendo i pirrichi (UU, o piedi “saltati” rispetto allo schema metrico, o, secondo la terminologia di Belyj «accelerazioni») di riga in riga con linee rette immaginarie e ottenendo così vere e proprie figure geometriche: «Il nostro metodo permette di definire la struttura comparativo-morfologica di qualsiasi poema» (*ivi*: 342). Per Belyj, non si tratta solo di descrivere, ma soprattutto di dare giudizi di valore: più numerosi e variamente disposti sono i pirrichi, più ricco è il campionario di figure, più vitale è il ritmo, più “bella” è la poesia (vedi le critiche di Žirmunskij in nota xxii).

Alcuni esempi di “figure”:

«Angolo minore» unito a «tetto»:

<i>I poljubíli vsé egó,</i>	UUU-U-U-
<i>I žíl on na bregách Dunája,</i>	U-UUU-U-
<i>Ne obizája nikogó</i>	UUU-UUU-

[«E tutti si affezionarono a lui,  E visse lui sulle rive del Danubio,  Senza nuocere ad alcuno». Puškin, *Gli zingari – Cygane*].

«Rombo»:

<i>I Táne už ne ták užásno,</i>	U-UUU-U-
<i>I ljubopýtnaja tepér'</i>	UUU-UUU-
<i>Nemnógo rastvoríla dvér'</i>	U-UUU-U-

[«E Tanja ha già meno paura, E ormai incuriosita Dischiuse un poco la porta». Puškin, *Evgenij Onegin*]

«Croce»:

<i>Kak by proróčestvu nazló,</i>	UUU-UUU-
<i>Vsě sčástlivo snačála šló.</i>	U-UUU-U-
<i>Za otdalénnymi gorámi</i>	UUU-UUU-
<i>Našli my <...></i>	

[«Come in barba alla profezia, All’inizio tutto andava bene. Oltre le montagne distanti Trovammo <...>». Puškin, *Ruslan e Ljudmila – R. i L.*]

Tale sistema non ha avuto seguito ed è di per sé irrilevante nell’ambito di questo lavoro. Nondimeno, esso permise a Belyj rilevazioni sulle singole porzioni di testo assai più precise che in passato, e osservazioni assai pertinenti sulle valenze semantiche del ritmo. Ecco gli esempi cui Šapir fa riferimento:

«È curioso come nel *Ruslan e Ljudmila* di Puškin la tracciatura [*zapis*] grafica del ritmo dà le melodie più ricche nei passi dove vengono descritti i sentimenti dei personaggi o le azioni degli eroi. Al contrario, le scene puramente descrittive o le azioni d’importanza secondaria sono povere di ritmo. Nella *Fontana di Bachčisaraj*, il passo ritmicamente più bello è la descrizione della fontana (il tema principale); tutti gli altri passi dal ritmo raffinato accompagnano le descrizioni psicologiche degli eroi» (1910b: 321-322).

Anche nella puškiniana “Non cantare, oh bella, davanti a me...” [“*Ne poj, krasavica, pri mne...*”], Belyj ravvisa «un’analogia fra contenuto e ritmo»:

«Ogni volta che il ricordo precede il semblante evocato, lo slancio spirituale si accompagna a uno slancio ritmico; i luoghi reali, così come quelli immaginari si accompagnano a un ritmo più o meno tranquillo, mentre il passaggio dalla realtà all’immaginazione si accompagna a uno slancio ritmico; il centro ritmico del componimento è nel moto spirituale, e non nelle immagini di tale moto: le immagini sono tranquille, pacate, mentre i sentimenti che accompagnano le immagini sono tumultuosi; Puškin fa sempre così: i movimenti ritmici più veloci del verso di solito accompagnano i moti invisibili dell’anima, non il movimento delle immagini stesse» (*ivi*: 405).

Sempre in relazione a “Non cantare, oh bella, davanti a me...”, Belyj considera il susseguirsi di un pirrichio (UU) e di un giambo “realizzato” (U-) come un peone (da lui, tramite paronomasia, chiamato *peana*), ossia come un verso quadrisillabico con una posizione forte e tre deboli (nel nostro caso: UUU-, oppure U-UU). Da sempre seguace di Nietzsche, egli identifica tale “piede” con l’informe ed emotivo spirito dionisiaco (anche se il *peana* era il canto apollineo per eccellenza), contrapposto all’apollineo mondo delle immagini:

«Dovremmo collegare il riflesso del momento dionisiaco del componimento nei peana coi riflessi dei momenti dionisiaci nelle altre liriche di Puškin; per far questo è necessario analizzare il ritmo del giambo puškiniano in relazione al contenuto che tale ritmo esprime; questo lavoro non è ancora stato compiuto; facendo un salto in avanti, diciamo che abbiamo spesso notato in Puškin peana in abbondanza là dove il poeta descrive uno stato d'animo, indipendentemente dalle immagini, e al contrario, un'abbondanza di giambi metricamente corretti là dove il poeta descrive immagini» (*ivi*: 422).

Vedi anche: 321–322, 336, 427–428, 631; 1981b; 1981c; 1929; Nedobrovo 1912: 16, 22; Čudovskij 1914: 111; cf. Gornfel'd 1906: 40–41.

^{xlii} Tomaševskij (1958a: 20) parla di «significato emotivo [*affektivnyj*] del metro», nel senso che «tutti i metri sono espressivi in una qualche misura, e la loro selezione non è indifferente. Ci sono metri angusti, atti a trasmettere una sfera limitata di emozioni (le costruzioni strofiche complesse applicate a componimenti lirici brevi); altri metri sono più “flessibili”, e consentono perciò di cambiare il tono del proprio discorso (per l'epoca puškiniana, tale metro era la tetrapodia giambica); ma, indubbiamente, ogni metro ha il suo “alone”, il suo significato emotivo».

Vedi anche: Hollander 1959; 1975; Jakobson 1960: 369; Taranovskij 1963.

^{xliii} Basandosi sugli studi di Taranovskij (1963) e Hollander (1959) Gasparov (1979b: 283) parla di un «ruolo di avvertimento, di segnale del metro nel sistema della semantica versale», e conclude: «L'intrinseca sistematicità [*vnutrennjaja sistemnost'*] del metro ci mette in grado di prevedere, ad esempio, la tonicità o l'atonicità di ogni successiva posizione sillabica del verso; in modo del tutto analogo, i rapporti sistemici estrinseci del metro ci rendono prevedibile la cerchia di immagini, di motivi, di emozioni e di pensieri del componimento poetico».

È ovvio che questo carattere prevedibile è piuttosto indefinito e sfuggente. In una cultura versale, il numero di metri è in genere relativamente limitato, mentre il numero di tipologie costruttive del contenuto è superiore di parecchie grandezze: perciò un metro può fungere da segno per alcune o perfino molte serie tematiche. Accostandoci a un componimento poetico, percepiamo il metro, indoviniamo subito un certo complesso di aspettative tematiche ad esso proprie, ed esaminando il lessico stabiliamo quale variante di tale complesso è stata scelta dall'autore; se le nostre aspettative vengono disattese, sorge una sensazione non molto gradevole, che in genere viene formulata così: “il metro non è adatto al contenuto dei versi”. Il lessico forma per noi prima di tutto la semantica del concreto componimento dato; la metrica forma

invece lo sfondo generale della tradizione semantica, come proiezione della quale il componimento viene percepito».

^{xliv} Come sostiene Gasparov [1984a: 210–212 (2002², 218-220)], nella poesia classica non venivano quasi usati giambi e trochei più lunghi dell'esapodia, né versi trisillabici più lunghi della tetrapodia. Nella poesia di inizio Novecento il ricorso ai metri ultralunghi si fa più frequente, dato che «il diradarsi dell'*a capo* esige che i lettori facciano particolarmente attenzione al ritmo» (ivi: 218). Si danno così la pentapodia anapestica: *Báuman! Tráurnym máršem rjadý kolychá-všee imja!* («Bauman! In funebre marcia le file fremono al nome!»). Pasternak, *L'anno Novecentocinque – Devjatsot pjatyj god*, 1925); eptapodia trocaica: *Úlica bylá kak búrja. Tólpy prochodili* («La strada era come una tempesta, le folle passavano»). Brjusov, *Il cavallo pallido – Kon' bled*, 1903-1904). Più spesso, una cesura spezza i versi ultralunghi, dando loro l'aspetto di distici scritti volutamente senza andare a capo: *Vněmlja vétru, tópol' gnětsja, | s něba dóžd' osěnyj l'ětsja* [«Accogliendo il vento, il pioppo si piega, dal cielo la pioggia autunnale scroscia». Bal'mont, *Tristezza – Grust'*, 1894. Eptapodia trocaica (4+4)]. Si danno anche versi formati da tre segmenti, spesso arricchiti da rime interne: *Blíz medlí-tel'nogo Níla, | tám, gde ózero Merída, | v cárstve plámennogo Ra, || Tý davno menjá ljubíla, | kak Ozírisa Izída, | drúg, carica i sestrá, || I kloníla píramída | tén' na náši večerá* [«Lungo il placido Nilo, là dove è il lago Merida, nel regno del fiammeggiante Ra, \ In tempi antichi mi amasti, come Iside Osiride, amica, regina e sorella, \ E gettava la piramide un'ombra sulle nostre sere». Brjusov, *Incontro – Vstreča*, 1907. Dodecapodia/eptapodia trocaica (4+4+4)(4+4+4)(4+4)]. Un esempio particolarmente elaborato lo offre Severjanin (1912): decapodia giambica divisa in due emistichi a 5 piedi, a loro volta divisi dalla cesura – caratteristica di Severjanin – dopo il III piede (senza ictus): *I tý šěl s ženščinoj. | Ne otrekís'.* || *Ja všě zamétila – | ne govóri* («E camminavi con una donna. Non lo negare. \ Ho visto tutto, non parlare»).

Meno ricche sono le possibilità offerte dai metri infracorti. In particolare, conobbe un certo successo il sonetto in monopodia giambica: *Zigzági \ Volný \ Otvági \ Polný, | I sági \ Luný | Vo vláge \ Slyšný. \ Zapréta \ V iskústve | Mne nět. | I éto – | Predčúvstvij \ Sonét* («Gli zigzag dell'onda son colmi di ardimento, e le saghe della luna s'odono nella bruma. Niente mi è proibito in arte. E questo è il sonetto dei presentimenti»). Si danno anche esempi sporadici di poesie in versi monosillabici: *Kon' \ chrom. \ Meč \ ržav. \ Kto \ sej? \ Vožd' \ tolp* <...> («Il cavallo e zoppo. La spada è rugginosa. Chi è? Il duce delle masse»).

^{xlv} Secondo Levin, i processi legati alla formazione dell'alone semantico «sono un vivido esempio di come funzionano i meccanismi culturali.

Elenchiamo fra gli altri: 1) il ruolo – spesso inconsapevole – di “autorità” o di “prototipo” [*obrazec*] nel formarsi dei modelli culturali; 2) la tendenza alla semantizzazione di forme (codici) precedentemente vuote, ossia una manifestazione del principio secondo cui “un luogo sacro non rimane vuoto”; 3) il fenomeno di “memoria della forma” (del codice); 4) la correlazione dinamica delle limitazioni formali del codice con le limitazioni riguardanti il contenuto del messaggio comunicato» (1982: 153).

^{xlvi} Riguardo alla possibilità di una lingua asemiotica, «priva di denotato e di significato» e dunque direttamente correlata «col *continuum* di senso», è lo stesso Šapir a indicarci la fonte primaria di ispirazione, rimandandoci ai suoi studi sulla poetica di Chlebnikov come «ricerca di un linguaggio non segnico», dove, per citare Jakobson (1921: 47), «manca ciò che Husserl chiama *dinglicher Bezug* [relazione alla cosa], e manca anche un *deutlicher Bezug* [relazione significante], ossia «il significato astratto (“da vocabolario”): «la parola priva di denotato e di significato è non segnica, e perciò è immediatamente collegata al senso del testo, per quanto questo sia «noto al solo poeta» <G. O. Vinokur>». È il caso dell’anagramma di *Moskva\Kučkovo\Korovij Brod* che corre lungo il testo della poesia di Chlebnikov «Ricordate la città menomata in miracolo...» [«Vy pomnite o gorode, obizennom v čude,...», 1909?]: «Nell’anagramma non sono solo il denotato e il significato a venir distrutti, ma la stessa forma materiale del segno: la parola chiave non viene pronunciata, e nondimeno la sua fonetica e la sua semantica sono riversati per tutto il brano poetico. Per questo non è del tutto nel giusto V. N. Toporov quando dice che “l’anagramma agisce come mezzo di verifica fra il significato e il significante” (1987: 193). A esser precisi, l’anagramma non ha alcun “significante” (almeno nel senso saussuriano del termine), mentre i fonemi della parola chiave, sparsi per il testo, entrano a far parte di molti altri segni “significanti”. E poi, per quanto la parola anagrammata da Chlebnikov non sia priva di oggetto, ad essa manca anche il significato: si tratta infatti di un nome proprio, designa un oggetto singolo e, dunque, è priva di un significato normativo generale. Infine, anche il denotato di questa parola si dilata, sia nel tempo che nello spazio (dato che per Chlebnikov Mosca è anche Kučkovo e Korovij Brod).

E dunque, “nella poesia di Chlebnikov la parola perde prima l’oggettualità, poi la forma interna e infine anche la forma esterna” (Jakobson 1921: 68; cf.: “La parola *zaum*’ è una parola dematerializzata” <Vinokur>). Questa parziale desemiottizzazione della lingua non solo non impoverisce il senso poetico, ma al contrario contribuisce alla sua piena e flessibile incarnazione. L’astrattezza del segno è superata: ogni anagramma è unico e irripetibile. Esso cancella il confine fra segno e senso [*meždu znakovym i smyslovym*], i quali

di solito si contrappongono come soggetto e non soggetto alla percezione sensoriale: anagrammare una parola rendendola invisibile e inudibile, serve a garantire l'immediata (irrazionale) accessibilità del contenuto sognata da Chlebnikov» (Šapir 1992b: 8–9). Stesso discorso, si capisce, per la *zaum* ' di Chlebnikov come «linguaggio non segnico» (1993: 299 *et cet.*).

L'interesse per i veicoli comunicativi semiotici era uno dei motori più profondi delle riflessioni šapiriane. Già nel 1990, definendo i rapporti fra la «lingua letteraria» come «lingua della quotidianità ufficiale» e i «linguaggi della cultura spirituale» (Arte, scienza, religione), Šapir distingueva: «Nei linguaggi della cultura materiale è rafforzato il polo denotativo del segno mentre quello significativo è indebolito. La funzione principale di tali linguaggi è quella di nominare: numerosi dialetti tecnici conoscono i nomi di centinaia di migliaia di oggetti e di loro dettagli, della cui esistenza un comune parlante della lingua letteraria non ha il minimo sospetto. Nei linguaggi della cultura spirituale, al contrario, è rafforzato il polo significativo del segno mentre quello denotativo è indebolito (quest'ultimo fenomeno è proprio soprattutto della mitologia religiosa, dell'arte irrealistica e della scienza matematica). In risultato della regolamentazione teleologica [*celenapravlennoe uparjadščenie*] e della semantizzazione della forma esteriore, nei linguaggi della cultura spirituale compare un nuovo, superiore livello: quello compositivo (concettuale). Alle leggi della sua organizzazione V. V. Vinogradov dava la calzante definizione di “grammatica delle idee” (1982: 129): tale livello del linguaggio è allo stesso tempo un fenomeno del contenuto e un mezzo per la sua espressione linguistica. In nessun caso un fenomeno del livello compositivo si esaurisce nella problematica linguistica del testo. Così, nel linguaggio artistico la ripetizione è un “principio generale di ogni tecnica poetica” (Polivanov 1963), che offre la chiave per la comprensione del senso artistico e che travalica di molto i confini della comune anaforica linguistica del linguaggio letterario in genere, come mezzo per garantire la coerenza del testo.

A costituire il livello compositivo sono strutture semantiche che si realizzano in porzioni di testo più grandi della frase: tale è ad esempio la trama della prosa epica o la composizione di una poesia lirica. Nel linguaggio della scienza, alla «grammatica delle idee» pertiene, nello specifico, la concezione scientifica (la teoria), che abbraccia tutti gli elementi peculiari del linguaggio corrispondente (ossia quelli la cui semantica non è definita tanto dal contesto sintagmatico, quanto da quello paradigmatico). Nella lingua standard, la composizione come livello linguistico è assente. Qui essa è determinata da fattori extralinguistici e, essendo dettata dalle esigenze della referenza, è un fatto del testo, non del linguaggio. Al contrario, nei linguaggi della cultura spirituale essa è determinata da fattori intralinguistici, ossia è dettata dalle leggi generali del linguaggio semanticamente marcato del dato tipo, nasce dal

di dentro del sistema linguistico e si evolve insieme ad esso» (Šapir 1990c: 138–139).

^{xlvii} Secondo P. A. Rudnev, il repertorio metrico del dramma russo da Griboedov in poi si divide in: 1) pentapodia giambica, in genere non rimata, legata soprattutto al nome di Puškin, ma anche a Mej, A. Tolstoj, Ostrovskij (con una buona dose di inserti in altro metro, in genere di colorito folklorico); 2) giambo libero, rappresentato dalla linea Griboedov – Lermontov; 3) polimetria, in particolare in Nekrasov.

Nel dramma di Blok *La rosa e la croce*, i metri dominanti sono il *dol'nik* libero (anisoaccentato), astrofico e non rimato (64,5%), associato «ai ritmi liberi dei monologhi e dialoghi in versi caratteristici per i drammi musicali di Wagner» (306; cf. Žirmunskij 1964c, 18), e la pentapodia giambica non rimata (16,6%), che «rappresenta il principio shakespeariano-puškiniano» (Rudnev 1970a: 306). Ciò detto, Rudnev formula e documenta ampiamente la tesi che «il *dol'nik* libero e non rimato è collegato prevalentemente alla linea romantica della trama drammatica de *La rosa e la croce* (Izora – Bertrand – Gaetan); la pentapodia giambica non rimata – “corroborata” dalla stilistica degli inserti prosastici – è invece legata alla linea storico-sociale e in parte di costume» (*ivi*: 307).

^{xlviii} Secondo Gasparov [1984a: 170–171 (2002²: 177, 178)], la pentapodia trocaica «è il più giovane fra i metri trocaici della poesia russa»: essa si è infatti affermata sul confine fra l'epoca puškiniana e quella della poesia di metà Ottocento, grazie alle celeberrime liriche dell'ultimo Lermontov *Lo scoglio* (*Utës*, 1841) e “Me ne esco solo sulla strada...” (“Vychožu odin ja na dorogu...”, 1841) (vedi Carpi *et a.* 2011: 120, 122).

«Il successo della pentapodia trocaica venne facilitato dal suo essere nutrito contemporaneamente da due tematiche: quella lirica e quella epica. Quella lirica era retaggio delle due poesie lermontoviane, che presentano entrambi i temi più spesso presenti nella pentapodia trocaica elegiaca: il paesaggio (in genere notturno e – qui indipendentemente da Lermontov – integrato dal tema amoroso), e la meditazione sul cammino umano e sulla morte.

Questa cerchia tematica della pentapodia trocaica lirica si amplia velocemente sotto l'influsso dell'a lei affine pentapodia giambica elegiaca; ma anche in tale versione ampliata il ricordo delle immagini lermontoviane si conserva in caratteristici incipit, quali: “Vot bredŭ ja vdól' bol'sój dorogi...” (“Ecco che vago lungo un'ampia strada...”, 1865) di Tjutčev, “Vychožŭ ja v pŭt', otkrytyj vzoram...” (“Me ne esco su una strada aperta agli sguardi...”, 1905) di Blok, “Gŭl zatich. Ja výšel na podmŏstki...” (“Il rombo s'è spento. Sono uscito sul ponteggio...”, 1946–1953) di Pasternak.

La seconda tematica, quella epica, è stata suggerita alla pentapodia trocai-

ca dalla tradizione folklorica. Secondo l'uso che risale ai traduttori tedeschi del XVIII secolo, tale metro era considerato l'analogo sillabotonico del decasillabo sillabico dei canti popolari serbi, e in generale di qualsiasi verso folklorico, soprattutto dell'Europa dell'Est. L'interesse per il folklore e per le culture slave, rafforzatosi nella cultura russa dagli anni 1840, indirizzò i poeti anche verso questo verso, in prevalenza a clausola piana non rimata».

Vedi anche: Taranovskij 1963; Lotman 1972: 191–199 (2001: 183 *et infra*); Rudnev 1973; Feinberg 1973: 114 *et infra*; Vajdle 1974, kn. 115: 94–106; Bel'skaja 1980; Menge, Peters 1981; Višnevskij 1985; Lotman 1988: 134–135; Gasparov 1996a; Gasparov 1999: 238–265.

^{xlix} Gasparov 1999: 264–265: «Innanzitutto, nella pentapodia trocaica interagiscono le tradizioni del verso epico e del verso lirico. Il verso epico predilige le clausole piane (spesso non rimate) ed è percepito come segno di folklore, slavicità ed esotismo. Poi, nella pentapodia trocaica lirica interagiscono il tema del Cammino e della Vita\Morte col tema della Notte e dell'Amore (dal tema del cammino esistenziale deriva il tema del destino storico, ossia la pubblicistica poetica) <...>.

Nell'alone semantico della pentapodia trocaica si possono distinguere cinque sfumature semantiche <...>. Sono (con importanza decrescente): Notte, Paesaggio, Amore, Morte (trionfante o sconfitta) e Strada. Esse si combinano in proporzione diversa; più di tutto sono fra loro legati la Notte e il Paesaggio (come in Bunin), la Notte e l'Amore (come in Fet), molto meno la Strada e la Morte (come in Lermontov). Forse è opportuno introdurre il concetto di “complesso di sfumature”, intermedio fra la singola “sfumatura semantica” e l'alone semantico” come insieme di tutte le sfumature. Si può dire che i complessi di sfumature “Notte e Paesaggio” e “Notte e Amore” si fondano sul proprio carattere di massa, mentre “Strada e Morte” si fonda sull'autorità di Lermontov. Questi complessi si possono determinare con l'ausilio di un modello probabilistico anche assai rozzo ma elaborato teoricamente <...>.

L'alone semantico della pentapodia trocaica russa si forma soprattutto sotto l'influsso della pentapodia trocaica tedesca (che a sua volta si forma sotto l'influsso della decapodia slavo-meridionale <...>). A segnare l'inizio dello sviluppo della pentapodia trocaica russa è stato Lermontov, che ha riuniti tutti i motivi chiave in “Me ne esco solo sulla strada...”. Il motivo centrale della Strada, pare che lo abbia introdotto lui: nei modelli tedeschi per ora non si è trovato. Poi, verso la metà dell'Ottocento, Fet <*Fantasia – Fantazija* 1847, “Che notte!...” – “Čto za noč'!...” 1854> e Polonskij <*L'ultima conversazione – Poslednij razgovor*, 1845> sviluppano, dietro a Lermontov, la semantica amorosa della pentapodia trocaica, mentre Nekrasov e molti altri, basandosi su Schiller <*Der Antritt des neuen Jahrhunderts*>, la semantica

pubblicistica. I motivi della Morte iniziano a crescere verso la fine del secolo. Infine, a giro di secolo Bunin concentra la semantica della pentapodia trocaica intorno al suo indiscutibile nucleo semantico: la Notte e il Paesaggio. Dopo di che la pentapodia trocaica travalica i suoi confini iniziali, si allarga a nuovi temi, si diffonde sempre più e, pare, la sua semantica si neutralizza».

Vedi anche: Astachova 1926: 55; Pjast 1931: 163.

¹ Gasparov 1999: 261–263: «La pentapodia trocaica è un metro tardo nella poesia dell'Europa occidentale. Il Medioevo, il Rinascimento e il Classicismo non conoscevano né i suoi corrispondenti sillabici, né tanto meno i suoi tratti sillabo-tonici. Essa è stata creata tramite esperimenti di laboratorio nella poesia del preromanticismo tedesco, quando i poeti si misero a cercare nuove forme, libere dalle convenzioni letterarie. È sorta in risultato della sillabotizzazione contemporanea di due metri con tradizioni molto diverse. In primo luogo, era l'antico falecio catulliano (spondeo, dattilo e tre trochei: *Vivamus, mea Lesbi(a), atqu(e) amemus*; per sillabotonizzarlo si dovette accorciare il dattilo a trocheo). Di qui, nella pentapodia trocaica tedesca, la semantica leggera “del bacio” in alcuni versi del giovane Goethe noti ai poeti russi: Tjutčev ha tradotto i suoi *Nachtgedanken*, Fet li ha imitati in “Ho forse colpa...” [“Vinovat li ja...”], Kjučel'beker ha tradotto *Amor der Mahler* <...>. Ma questa tradizione semantica non era quella principale, dato che, in secondo luogo, fu sottoposto a sillabotizzazione il *deseterac* popolare serbo (4+6 sillabe, con una debole tendenza trocaica già nel ritmo serbo). Qui uno dei primi testi fu il *Lamento della nobile Asan-Aginica* (“Cosa biancheggia sulla verde collina?...” “Što se b'jeli u gori zelenej?...”), tradotto dal libro di Fortis dal giovane Goethe per Herder (1775?): *Was ist weisses dort am grünen Walde? \ Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?...* [„Cos'è bianco là nel verde bosco? \ È forse neve, o sono cigni?...”, (1775?)] La traduzione di Goethe ebbe subito fama larghissima, e sotto il suo influsso il tema della morte e dell'ambascia dilagò nella nascente pentapodia trocaica tedesca.

Vedi: “Me ne esco solo sulla strada...” in Carpi *et a.* 2011: 122-123.

^{li} Gasparov 1999: 281: «La tripodia anapestica è un metro tardo; in tripodia anapestica hanno fatto in tempo a formarsi per lo meno due intonazioni “nekrasoviane” (una romantica e dolente e una realistica e pratica: “Čto ty sěrdce moë raschodilošja...” – “Perché sei in tumulto, mio cuore...” – “Nynče skrómen naš klúb znamenítj...” – “Oggi giorno è modesto il nostro famoso club...”) e una blokiana (“O vesná bez koncá i bez krája...” – “Primavera senza inizio né fine...”), ma i dettagli delle loro sfumature semantiche vanno ancora chiariti».

Vedi anche: Maller 1971: 89; 1982: 12–13; Struve 1973: 337–340.

lii Sulla polemica a distanza fra Jarcho e Tynjanov circa il saggio di quest'ultimo *Il problema del linguaggio poetico* (1924), vedi i copiosi materiali in "Philologica", 2001/2002, t. 7, n. 17.

Vedi anche: Gasparov 1969: 514; cf. Šapir 1990a: 283 nota 14; Akimova, Ljapin 1998: 268 nota 25 *et cet.*

liii Cf. Gasparov (1986: 190), che illustra la propria teoria, secondo cui ai sei tropi della retorica tradizionale (metafora, metonimia, sineddoche, ironia, iperbole, enfasi), la poesia novecentesca – a partire dal modernismo – ne aggiunge un settimo: l'anti-enfasi. Se l'enfasi implica un restringimento, una concentrazione del significato (per esempio: «Quell'uomo è un vero uomo», dove il secondo lemma "uomo" significa un tipo particolare di uomo, ossia un eroe), l'anti-enfasi amplia il significato e lo rende più sfumato. Nella poesia tradizionale una parola diventava un tropo solo quando non stava al suo posto; dal modernismo in poi, ogni parola può essere portatrice di anti-enfasi (Cf.: Carpi 2010: 607 e segg.).

liv Cf. Averincev 1971: coll. 827–828: «All'interno dell'analisi del testo si differenziano chiaramente due livelli: la descrizione del testo e l'interpretazione dei diversi strati della sua simbologia. In linea di principio, la descrizione può (e deve!) tendere a una conseguente "formalizzazione" sul modello delle scienze esatte. Al contrario, proprio l'interpretazione del simbolo, o simbologia, costituisce, nell'ambito delle scienze umanistiche, l'elemento umanistico nel senso proprio della parola, ossia l'indagine sullo *humanum*, sull'essenza dell'uomo, non riducibile a cosa ma simbolicamente realizzabile in ciò che è cosa; perciò la differenza fra la simbologia e le scienze umane reca un carattere di principio e di contenuto: alla simbologia non manca semplicemente "esattezza", ma essa si pone altri compiti. Con l'aiuto dei metodi esatti si può descrivere la realtà metrico-ritmica del verso, ma il semplice porsi il problema del *sensu* di questo o quel movimento ritmico all'interno della struttura simbolica dell'opera travalica immediatamente i confini di tale descrizione e delle scienze esatte in genere. Eppure, anche prendendo l'esattezza delle scienze matematiche come modello di esattezza scientifica, si dovrà considerare la simbologia non come forma di conoscenza "non scientifica", ma alloscientifica, dotata delle proprie leggi intrinseche e di criteri di esattezza. Non scientifica, di più, antiscientifica è solo l'irresponsabile mescolanza di aspetti diversi del testo e dei tipi di lavoro intellettuale corrispondente a tali aspetti (quando, ad esempio, il senso di C è dato come acquisibile sullo stesso piano di immediata presenza degli elementi formali di C)».

Cf. Bachtin 1975: 210 *(2000): 375-376.

^{lv} Continua Tomaševskij: «È necessario soltanto che, sotto l'influsso dell'organizzazione del discorso in forma di verso, tali elementi della sonorità si dispongano da soli in serie regolari che ripetono in un modo o nell'altro il movimento del discorso scandito in versi, e che in un modo o nell'altro sostengono tale segmentazione» (Tomaševskij 1923a: 129).

Vedi anche: Žirmunskij 1974: 36 *et cet.*

^{lvi} Belyj 1920: «In cosa il ritmo della riga versale si differenzia dal comune metro? Nel fatto che il metro seziona meccanicamente la strofa in singoli gruppi dall'accentazione uguale, e si definisce in base al carattere di questi: “u” per il giambo, “-u” per il trocheo, mentre il ritmo lega la polipodia della riga versale in un tutto collettivo; perciò è fondamentale la differenza fra ritmo e metro; il ritmo è il rapporto di tutti i piedi, la loro integralità; il metro è la struttura dei piedi: la loro folla non condotta a integrità [*cel'nost'*]. Il ritmo senza il metro è possibile; ma il metro senza il movimento del ritmo è lo scarto, è la morte, la dissoluzione, la rovina della poesia» (p. 48).

Vedi anche: Tomaševskij 1923a: 126–127

^{lvii} Cf. Tomaševskij 1916: 35: «No, il ritmo non scaturisce dallo *skaz* così come non scaturisce dalle forme reali del verso. Al contrario, tanto lo *skaz* quanto le vive forme verbali scaturiscono dal ritmo, sono sottoposte alla continua influenza del ritmo.

Il ritmo logico, vivo, del discorso, il suo fluire naturale, non coincide con la costruzione ritmica del verso. Sono noti e fissati in terminologia specifica le discordanze della costruzione logica del verso con quella ritmica. Esistono i fenomeni dell'*enjambement*, e assai spesso il fluire logico del discorso, a dispetto della regola di Boileau, non concorda con la divisione del verso operata dalla cesura, etc. È evidente che una cosa è il ritmo logico, un'altra il ritmo versale. La lettura è condizionata (o dovrebbe essere condizionata) dall'uno e dall'altro ritmo. I versi vanno letti con consapevolezza, è vero. Ma, d'altra parte, neanche gli effetti puramente metrici vanno dimenticati. La cesura si deve sentire, le rime devono risuonare. E spesso è il ritmo del verso a mostrare in che ordine di intensità vanno disposti gli accenti logici, cos'è che la voce deve velare. Sono possibili righe versali che s'inseriscono ugualmente in versi di ritmo diverso. Ecco un giambo:

Vsegdá gnetët, vsegdá strašít
Nevédomyj rök čelovëka...

[“Sempre opprime, sempre terrorizza / l'ignoto destino dell'uomo”]

Ed ecco un anfibraco:

Vsegdá i gnetët, i strašit
Nevédomyj rók čelovéka...

[“Sempre e opprime, e terrorizza / l’ignoto destino dell’uomo”]

Le seconde righe versali sono identiche dal punto di vista verbale, ma si differenziano per il ritmo. Anche la voce subisce l’influsso del ritmo. Nel primo caso, l’innalzamento principale cade su *nevedomyj* [“ignoto”], nel secondo su *rok* [“destino”].

Non è il ritmo a nascere dallo *skaz*. Al contrario, lo *skaz* deve saper realizzare il ritmo.

Ripeto: il ritmo non è il prodotto di mezzi espressivi estrinseci. Il ritmo esisteva prima dell’espressione, il ritmo accompagnava l’artista nell’atto creativo.

Soltanto noi, privi della possibilità di conoscere l’artista, se non attraverso la percezione delle forme sensibili della sua creazione, noi siamo obbligati a ricostruire l’originaria intuizione ritmica del creatore.

Ma si sbagliano di grosso coloro che prendono questo processo di ricostruzione attraverso la percezione per un processo di creazione del ritmo e credono che il ritmo nasca meccanicamente dalle forme estrinseche dell’opera poetica». Cf. *supra*, pp. 42, 43, 94-96, note vii, viii; *infra*, p. 245.

^{lviii} Tomaševskij continua: «Nel sottomettersi all’impulso poetico, il poeta non tanto osserva le loro “regole” poetiche, quanto tende a organizzare il discorso secondo le leggi del ritmo verbale: leggi molto più interessanti da osservare di quanto lo sia l’analisi di forme metriche definitivamente formate e irrigidite».

Vedi anche: Tomaševskij 1923a: 126.

II. «VERSUS» VS «PROSA» SPAZIO-TEMPO DEL TESTO POETICO

0. Il problema della forma, del contenuto e del materiale dell'opera d'arte, di per sé abbastanza complesso e ingarbugliato fino alle fondamenta proprio da coloro che contavano di risolverlo, suscita difficoltà ulteriori se applicato all'arte verbale. Se un albero o un blocco di marmo possono sembrare a qualcuno (certo, non a uno scultore) informi e privi di senso, fin dall'origine il linguaggio si presenta alla coscienza come un sistema di forme significanti. Esso funge da materiale dell'opera poetica e al contempo è la sua forma artistica: per quanto il linguaggio possa essere trasformato e trasfigurato, altro che linguaggio non è possibile ricavarne. Di più, il linguaggio è sottoposto a verifica anche in quanto contenuto dell'opera, e non certo perché della letteratura esso sia l'eroe principale o tanto meno l'unico, ma perché il contenuto dell'opera si esaurisce *de facto* nel contenuto delle forme linguistiche: tutto ciò che si esprime in un'opera si esprime nel suo linguaggio, e tutto quello che non si esprime in quella non si esprime neanche in questo¹.

Ciò spiega in parte perché, pur dittando versi da varie migliaia di anni, l'umanità non sa spiegare come si deve in cosa essi si differenziano dalla prosa. Nella parola, la forma, il contenuto e il materiale formano un viluppo tanto stretto che il problema del verso e della prosa, che in sostanza inerisce al rapporto fra forme di discorso, è

¹ «Alla forma», leggiamo in W. Von Humboldt, «naturalmente si contrappone la materia; ma per trovare la materia che corrisponde alla forma linguistica, bisogna uscire dai confini della lingua. All'interno della lingua, la materia può essere definita solo in relazione a qualcos'altro, per esempio le radici delle parole – in relazione alla declinazione. E però, ciò che in un contesto si considera materia, in un altro si considera forma. In termini assoluti, nella lingua non vi può essere alcuna materia non plasmata in una forma, dato che in essa tutto è indirizzato verso uno scopo determinato, ossia all'espressione del pensiero» (Humboldt 1836: 45; cf. Lo stesso concetto in Saussure: 1916: 172).

rimpiazzato e reso più oscuro da altri due problemi fondamentali della teoria della versificazione, che a loro volta non hanno ancora ricevuto una soluzione che soddisfi tutti: uno di essi è il rapporto della forma col materiale, ossia «verso e linguaggio», l'altro è il rapporto della forma col contenuto, ossia «verso e significato»¹. Tale matassa di problemi si aggroviglia anche perché in molti casi il discrimine fra verso e prosa dipende effettivamente dal materiale o dal contenuto: il linguaggio poetico non coincide se non in parte con quello prosastico sia dal punto di vista della composizione sia da quello della semantica.

Nel corso della lunga storia del pensiero linguistico e teorico-poetico pare proprio che siano state tentate tutte le soluzioni teoricamente ammissibili del problema “verso e linguaggio”: dalla massima identificazione possibile – col che il verso è considerato immanente al linguaggio² – fino alla massima possibile differenziazione, col che il verso si configura come “violenza”³ⁱⁱ perpetrata sul linguaggio. Tale violenza, già nota alle poetiche più antiche sotto il nome di “licenza poetica” (*licentia*), si sviluppa in due direzioni: da una parte, al linguaggio si pongono limitazioni versificatorie e stilistiche che ne eliminano la «prosacità»; dall'altra, il linguaggio è integrato da un sistema di forme «poetiche» che fuori dai confini del verso risultano inopportune e di fatto inutilizzate. Le più diverse concezioni dei rapporti fra verso e linguaggio – alcune delle quali reciprocamente escludentisi – così come ogni tentativo di compromesso fra esse sono giustificabili a seconda di come si intendono i termini che sono oggetto del contendere. Si tratta di un

² Cf.: «Studiando con attenzione il sistema fonetico di una lingua si può dire quale sistema di versificazione si sia sviluppato in essa» (Sapir 1921: 246); «Il sistema di versificazione di ogni popolo non viene scelto arbitrariamente, ma si trova in diretta dipendenza dalla struttura fonetica di una data lingua» (Štokmar 1941: 121). Cf. anche: «I popoli la cui lingua non ha ancora superato il periodo di mutazione delle proprie antiche forme conservano insieme alle antiche forme della propria lingua sia la cadenza di questa, sia una solennità espressiva anche nella conversazione quotidiana» (Sreznevskij 1850: 112; cf. Nikolaeva 1979: 157 *et cet.*).

³ Cf.: «Alla teoria secondo cui il verso corrisponde incondizionatamente allo spirito della lingua e la forma non si oppone al materiale, noi contrapponiamo la teoria della violenza organizzata della forma poetica sulla lingua. Un sistema versificatorio non può mai essere dedotto interamente da una determinata lingua» (Jakobson 1923: 16, 118; cf. Tomaševskij 1977: 111; bibliografia in Rudnev 1989: 19-36).

dibattito nominalistico che non avrà termine finché i contendenti non chiariranno cosa intendono: la lingua “nazionale” nel suo complesso, inclusi i suoi dialetti, socioletti e idioletti, o il cosiddetto linguaggio “naturale” (cioè il linguaggio della vita quotidiana al di fuori dall’ufficialità), o la lingua “letteraria” (cioè il linguaggio in uso nella sfera ufficiale), oppure, magari, la lingua della prosa d’arte (Šapir 1990c). Non è questione meno importante quale sia esattamente il “verso” nei cui confronti il “linguaggio” deve mettere in chiaro i rapporti: con tutto il sistema del verso nazionale o con un determinato sistema di versificazione, con una concreta misura o con una data riga versale.

Come notava acutamente Edgar Poe, la versificazione «solo per un terzo si può ritenere un problema filosofico, e in tale misura può essere considerata da chiunque e a proprio talento», mentre «i due terzi restanti si riferiscono alla matematica»: «i problemi di ritmo, di metro e simili ammettono una soluzione esatta per via dimostrativa» (Poe 1902a: 111). Tutto considerato, i rapporti fra verso e linguaggio appartengono al primo terzo: a volte le discussioni su questo tema ricordano in misura sorprendente una disputa filosofica. Così a suo tempo L. I. Timofeev affermava che «*nel verso non c’è niente che non sia nel linguaggio*» (1939: 74, cf. 19). B. V. Tomaševskij corresse il collega: a suo parere, «a mancare nel linguaggio è il fenomeno stesso del verso»ⁱⁱⁱ. Questa polemica – forse all’insaputa dei suoi protagonisti – riproponeva uno schema classico e riproduceva la formula della polemica fra Leibniz e Locke. Quest’ultimo affermava che nell’intelletto non c’è nulla che prima non sia stato nei sensi, al che il primo ribatteva: tranne l’intelletto stesso⁴. Tale e quale la disputa speculativa fra razionalisti e sensualisti, quella circa il verso e il linguaggio non è facile da dirimere in un generale consenso, dato che la soluzione si trova in diretta dipendenza dall’ampiezza [*ob’ëm*] e dal contenuto dei concetti: per esempio, dal considerare o meno il verso un fenomeno del linguaggio (cf. Nikonov 1973, 8-9 *et cet.*). Ma pur se non è dato risolvere tale questione, la si può e la si deve superare <*snjat’*, nel senso del tedesco *aufheben*, “togliere” (Hegel)>: « se potissimo affermare che il

⁴ Cf.: «Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, excipe: nisi ipse intellectus» («Nouveaux essais sur l’entendement humain», I, II, ch. I, § 2).

verso è una delle manifestazioni funzionali del linguaggio, – concludeva Timofeev, – avremmo eliminato lo stesso oggetto del contendere» (1982, 65).

Nel corso della sua conferenza-recensione al libro di R. O. Jakobson (1923) tenuta presso il Circolo Linguistico di Mosca, A. I. Romm tentò di confutare la concezione della “violenza” sul linguaggio: «Il verso potrebbe essere una violenza sul linguaggio se nel sistema della lingua si trovasse un sistema di versificazione, mentre i poeti scrivono secondo un altro sistema. Ma Jakobson afferma che il linguaggio non detta alcun sistema versificatorio. E la violenza allora dove sarebbe? tutti i sistemi stilistici compresi nel linguaggio hanno uguali diritti. Il verso è uno di questi sistemi, e il fatto che esso non coincida con gli altri non configura una violenza. Questa compresenza nel quadro del sistema linguistico è una violenza tanto quanto la *e* chiusa <corsivo mio. - *M. Š.*> davanti a una consonante dolce fa violenza su una “normale” *e* aperta. O non c’è un linguaggio di tipo “normale”, e tutti sono normali. E allora non ci sono violenze. Oppure la violenza c’è. E allora ci dovrebbe essere un tipo normale. E dov’è? Nella narrazione pacata? Ma questo tipo di linguaggio è altrettanto condizionato dalla narrazione pacata quanto un altro dall’enfasi più impetuosa»⁵.

A prima vista, le deduzioni di Romm paiono assai convincenti. Non abbiamo la benché minima possibilità di dimostrare che il linguaggio non in versi sia antecedente dal punto di vista genetico, evolutivo o tipologico⁶. Come si può parlare di violenza sul linguaggio se del linguaggio il verso stesso è una manifestazione? Eppure la tesi del linguaggio che fa violenza a se stesso mantiene la sua assurdità apparente solo finché ci figuriamo il linguaggio come un qualcosa di monoli-

⁵ Cf. Šapir 1990c: 303-305 note c, 7, 10, 11, 13, 14; 1994b: 86-87, 103 note 33, 34.

⁶ I concetti di verso e prosa (*versus* et *prosa*), collegati e interdipendenti, hanno in latino addirittura un’origine comune: *prōsa* < *prōsus* < *prōrsus* < *prōversus* >, “rivolto (diretto) in avanti” < *prō* + *versus* “diretto, semplice, slegato”; sia *versus* “verso”, che *versus* “in direzione” derivano dal verbo *vertō* “rivolgere, etc.” (cfr. Tomaševskij 1959, 297-298 nota 1). A. N. Veselovskij riteneva che «da un punto di vista storico, la poesia e la prosa poterono e dovettero apparire contemporaneamente» (1899, № 5: 69; cf. Frejdenberg 1936: 124-125; Hrabák 1961; Braginskij 1969; *et cet.*).

tico e privo di contraddizioni, come un organismo i cui organi permangono in un'armonia predeterminata. Ma basta abbandonare le dispute generali sul verso e sul linguaggio per concentrarci sui casi limite di deformazione versale del linguaggio per constatare senz'ombra di dubbio la violenza sulla fonetica, sul lessico e sulla grammatica. Una dimostrazione di come il verso sia un tiranno che tiene in dispregio le norme linguistiche la troviamo, ad esempio, nel sonetto di I. Annenskij *Il palpito del ritmo* (*Pereboj ritma*, anni 1900):

Kák ni gúlok, ni živúč – Jam –
– b, utomlěn i ón, zatích
Sréd' mercánij zolotyčh,
Ustupív iným sozvúč'jam.

To-to vdrúg po gólym súč'jam
Prózy útra, grád šutích,
Na listý velén'em ščúč'im
Za stichóm poskáčet stích.

Uznajú vas, blízkiy rámpé,
Drúg krylátyj epigrámm, Pè –
– óna trét'ego razmér.

Vý igrály už pri mér –
– cán'i útra blédnoj lámpé
Táncy néžnye Chimér.

[«Per quanto non risuoni e viva il giam – / – bo, anche lui si stanca e tace / Fra dorati scintillii, / Cedendo ad altre armonie. // Ecco d'un tratto sui nudi rami / Della prosa del mattino una grandine di girandole / Sulle foglie, per magia, / I versi rotolano l'uno dopo l'altro. // Vi riconosco, vicina alla ribalta, / Alata amica degli epigrammi, del Pe – / – one terzo la misura. // Voi già scioglieste nel balugi – / – nare del mattino alla lampada pallida / Le dolci danze delle Chimere»] <NB: nella riga versale *Drúg krylátyj epigrámm, Pe –* è davvero presente un peone III, ottenuto tramite pirrichio nel III piede>.

Salta subito agli occhi che in tre casi una parola e addirittura un morfema sono divisi fra due versi: *jam-b*, *pe-ona*, *mer-can'i*. È meno

evidente come in ognuno di questi tre casi l'enjambement all'interno della parola e del morfema ha un suo peculiare carattere. La seconda tmesi è la più facile da accettare: *Drúg krylátjy epigrámm, Pè - | - óna trét'ego razmér.* – “Alata amica degli epigrammi, del Pe - / - one terzo la misura”. E si capisce: la sillaba atona della parola [p'e-] è in corrispondenza obbligatoria con la sillaba atona della clausola (u). Un po' più ostica all'udito risulta l'ultima delle tre tmesi: *Vý igrály už pri mér - / - cán'i útra blédnoj lámpe* – “Voi già scioglieste nel balugi - / - nare del mattino alla lampada pallida”, dato che la sillaba atona della parola [m'er-] cade nella sede della costante tonica ('). In barba alle leggi della lingua russa, il lessema, senza essere composto, ottiene un accento supplementare che soverchia in forza quello naturale che definisce il significato. E infine, il primo enjambement è addirittura difficile da leggere: *Kák ni gúlok, ni živúč - Jam - / - b, utomlèn i ón, zatích* – “Per quanto non risuoni e viva il giam - / - bo, anche lui si stanca e tace” Qui un fonema consonantico è reseccato dalla sillaba e l'accento della parola compiuta [jám-] cade in posizione metricamente atona (u) e perciò si atonizza quasi del tutto (cfr. *živúč - Jam : soz-vúč'jam*).

Romm conveniva che «la violenza sarebbe dimostrata se si potesse dimostrare che gli elementi linguistici vengono deformati nel verso. Ma allora li si dovrebbe innanzitutto poter mostrare nel loro stato normale, mentre uno stato normale non esiste: la *e* aperta sottostà a condizioni altrettanto precise di quelle che regolano la *e* chiusa. Lo stesso vale per gli elementi “grammaticali” così come per quelli “extra-grammaticali”, per un pacato tono narrativo come per quello enfatico, per il discorso prosastico come per quello poetico»⁷. Naturalmente si può dire che il sorgere di un accento nella prima sillaba della parola *mér-cán'e* è dettato dal posto che essa occupa nel verso, ma non mi sembra lecito asserire che, al contrario, la monoaccentuatività della parola è determinata dal suo posto nella prosa. Non si può dimostrare il carattere “originario” o “normale” della prosa nei confronti del verso, ma il carattere originario e normale della forma monoaccentata di una parola rispetto a quella biaccentata non mi pare che richieda

⁷ RGALI, f. 2164, op. 1, ed. chr. 85, l. 8 *versus*-9 (inedito).

dimostrazione. La parola monoaccentata non è marcata: in tale veste essa appare sia nel verso, sia nella prosa, sia nel vocabolario, e solo il contesto versificatorio (la costante accentuativa più la rima più la tmesi) porta a una deformazione prosodica del lessema. In più, è difficile distinguere tale deformazione da quella che ci possiamo permettere in prosa sillabando la parola (ad esempio per rendere l'ortografia): *mér-cá[n 'j]é*, ma se in prosa una tale prosodia è “facoltativa”, in Annenskij essa è imposta, e non da chissà cosa, bensì proprio dalla costruzione versale^{iv}. In risultanza dell'influsso di questa, le parole, i morfemi e le sillabe subiscono una divisione in segmenti asemantici da parte di pause fra un verso e l'altro, le sillabe atone ricevono un accento e quelle toniche, al contrario, lo perdono, all'interno di una parola gli accenti si spostano da una sillaba a un'altra, etc. (vedi: **supra**, pp. 45, 46 nota 6).

Tutto ciò testimonia in modo inequivoco che nel verso gli elementi del linguaggio sono sottoposti a violenza. Ma ciò non toglie che tanto le strutture deformate quanto quelle deformanti conservino la loro appartenenza al linguaggio. Ai molti studiosi che attribuiscono il verso alla *langue* e non solo alla *parole* (cf. Taranovskij 1966b: 186 n. 11; cf. *supra*, p. 92, nota iii), io mi unisco tanto più volentieri (cf. *supra*: p. 52) in quanto mi rendo perfettamente conto che una simile qualifica non può derivare da una dimostrazione, ma da una (auto)definizione filosofica. Ma una volta che essa ha avuto luogo, si devono accettare anche tutte le sue implicazioni logiche, una delle quali suona: nel verso non c'è nulla che sia in linea di principio impossibile nel linguaggio, e non c'è nulla nel linguaggio che sia in linea di principio impossibile nel verso⁸. La prima parte di tale affermazione deriva da quanto appena detto, mentre la seconda sembra triviale. Ma se è così, allora la violenza subita nel verso dagli elementi del linguaggio caratterizza non il rapporto fra verso e linguaggio, bensì il rapporto fra linguaggio poetico e linguaggio prosastico, o più semplicemente il rapporto fra verso e prosa.

Eppure, anche ammettendo che le deformazioni interne al verso

⁸ Tale regola si estende solo alle caratteristiche positive del verso e della prosa: si capisce che nel verso sarebbe impossibile l'assenza del verso stesso.

siano reali, non possiamo non porci il problema dei confini di tale violenza: «Se anche R. Jakobson ha ragione nel sostenere che ogni prosodia è una violenza sul linguaggio, non si deve dimenticare che, per esprimersi metaforicamente, la pazienza del linguaggio ha un limite, e che esso non può sopportare qualsiasi violenza». In ogni «lingua ci sono elementi che devono di necessità essere utilizzati in un modo o nell'altro» perché la prosodia sia capace di vita (Trubeckoj 1923: 459). E per quanto N. S. Trubeckoj abbia tracciato in maniera errata la violenza accettabile nella versificazione russa o in quella polacca^v, non si può negare il fatto stesso che il linguaggio ponga inevitabilmente limitazioni al verso: nessuno, ad esempio, dubiterà che sulla base del russo sia impossibile una metrica quantitativa, nonostante ci siano stati tentativi di costruirla, da Meletij Smotrickij ad A. Tufanov^{vi}. Ma ciò significa che accanto alla violenza del verso sul linguaggio, anche la violenza di quest'ultimo sul verso accampa i suoi diritti. Quanto la lingua vincoli il poeta, nessuno lo sa meglio di chi si sia confrontato nella pratica coi problemi di equimetria e di equiritmia. Le difficoltà che comporta il tentativo di rispettare il ritmo e il metro dell'originale in una traduzione poetica impongono che ci si chieda cosa differenzi il verso di una lingua da quello di un'altra. La questione riguarda lo studio comparato del verso, chiamato a definire, diciamo, in che misura il giambo russo somigli al giambo ceco o a quello bulgaro (Jakobson 1923; 1933), l'esametro russo a quello greco o latino (Gasparov 1975a; Lotman 1976; 1987), e il *dol'nik* russo al *dol'nik* inglese o tedesco (Tarlinskaja 1993; Gasparov 1994b). La questione «verso e linguaggio» si limita a risolvere compiti di questo genere: essa si occupa solo di ciò che il verso non può fare col linguaggio; tutto ciò che il verso è in grado di fare lo distingue unicamente dalla prosa (cf. Jakobson 1979: 588; Gasparov 1993a: 14).

1. Di più, le differenze fra verso e prosa riguardanti il materiale sono tutte senza eccezione facoltative (cf. Šapir 1999c: 526). Non c'è elemento della lingua poetica che volendo non si possa trapiantare nella prosa: essa, com'è noto, può essere in metro e in rima, mentre il verso, a sua volta, può fare a meno del metro, della rima e degli altri strumenti di violenza palese sul linguaggio. Lo stesso si può dire sulle differen-

ze fra verso e prosa che riguardano il contenuto: qualsiasi contenuto astratto (estrapolato dalla forma in versi) può entrare nella giurisdizione della prosa, e viceversa: non c'è tematica, motivo, emozione, etc. che sia al riparo da possibili migrazioni da un tipo di linguaggio all'altro⁹. Specifici del verso sono solo gli aspetti della semantica direttamente correlati a quella "capacità di risoluzione" della forma che permette di esprimere in versi ciò che – e soprattutto in un modo che – non è esprimibile coi mezzi della prosa (cf. *supra*, p. 83). Così, se esiste un confine fra verso e prosa, esso va cercato unicamente nel campo della forma.

Il più autorevole approccio a una definizione formale del verso è l'idea di una sua «doppia segmentazione»: «Ogni testo è articolato in segmenti sintattici subordinati; ma nel testo poetico tale segmentazione si combina con la segmentazione in righe di versi e in unità versali più grandi e più piccole della riga. La seconda segmentazione ora coincide con la prima, ora se ne differenzia, dando origine a infinite possibilità di correlazioni ritmico-sintattiche. Tale duplicità, tale correlatività fra due segmentazioni, è il tratto fondamentale del verso» (Buchštab 1973b: 110-111)^{vii}. Secondo la giusta osservazione di P. A. Rudnev (1989: 47-48), «la formula classica di B. Ja. Buchštab risale a Ju. N. Tynjanov (da cui è preso in prestito, ad esempio, il concetto di "unità versale")^{viii}, e nondimeno, io non me la sentirei di dire che Buchštab ha conferito alla concezione di Tynjanov «un'adeguata incarnazione terminologica» (Rudnev 1989: 47). A suscitare i dubbi maggiori è la scelta di caratterizzare come "doppia" la segmentazione del verso. Anche la prosa, oltre all'articolazione sintattica, possiede un buon numero di altre articolazioni, in cui oltretutto i confini delle unità significanti non sempre combaciano coi confini delle unità non significanti: la sillaba non coincide col morfema, la battuta col lessema e il colon col sintag-

⁹ Già Humboldt doveva ammettere a malincuore l'evidenza di questo fatto: «Se ci riferiamo solo alla possibilità di manifestarsi nella lingua dobbiamo ammettere che l'intrinseca intenzione prosastica (*Richtung*) si può realizzare (*ausgeführt*) in un discorso vincolato <tramite un metro versificatorio. - *M. Š.*>, e quella poetica – nel discorso libero» (Humboldt 1836: 226).

ma¹⁰. Neanche il verso crea reti di segmenti obbligatoriamente subordinati: l'unità ritmica (il singolo verso) non sempre corrisponde all'unità metrica (cfr. Tomaševskij 1958a: 8-9). Così, in Vološin la pentapodia giambica si scinde in giambi a 4, 3, 2 e 1 piede, e addirittura in trochei:

*Razvérzlis' dvá smežěnných nóč'ju gláza –
I brýznul svét. Dva ógnenných lučá,
Skrestjás' v vodé, |
Složilis' v geksagrámmu.
Nemótnye razdvínulis' ustá,
I podnjálós' iz nédr molčán'ja |
Slóvo.
I sónmy dúchov vspýchnuli okrést <...>*

Lungo le vie di Caino [Putjami Kaina, 1915-1926]

[«Si spalancarono due occhi confinanti con la notte – / E zampillò luce. Due raggi di fuoco, / Incrociandosi sull'acqua, | Formarono un esagramma. / Mute labbra si aprirono, / E dalle viscere del silenzio si levò | la parola. / E turbe di spiriti si accessero d'intorno»]

Accanto a ciò si incontrano «casi in cui la rima si distingue dal metro» (Tomaševskij 1958a: 19). Gli enjambement rimici e metrici di Brjusov (*Alle fanciulle ebreë – Evrejskim devuškam*, 1914) illustrano in modo particolarmente azzeccato come le articolazioni del verso possano discordare:

¹⁰ Ad esempio: *Vsě kak búdto umerló | vvérchu tól'ko, v nebésnoj glubiné | drožit žávoronok, i serébrjanye pésni | letját po vozdušnym stupénjam | na vljublěnnuju zémľu, da izredka | krik čájki ili grómkij gólos | pérepela | otdaětsja v stepi* [«Tutto è come fosse morto; in alto solamente, nella profondità del cielo freme un'allodola, e canzoni argenteë volano per i gradini dell'aria alla terra innamorata, e talora il grido di un gabbiano o la sonora voce della quaglia si spande per la steppa»] (N. Gogol', *La fiera di Soročincy – Soročinskaja jarmarka*, 1830). Secondo questo fraseggio (del tutto fondato da un punto di vista melodico) le pause ritmiche divergono continuamente da quelle sintattiche (cf. Tomaševskij 1929: 309-311).

*Krasívye dévuški evréjskogo plémeni,
 Ja vás nabljudál s tajnoj dróž'ju v mečtách:
 Kak čěrnye vólosy uprúgi na témeni,
 Kak stránen ogón' v vásich čěrnych zračkách!
 V Varšáve, i v Vil'ne, i v zadúmčivom **Tál'sene**
 Za vámi ja dólgo i grústno sledíl.
 I vsě mne kazálos': stremíte's' vy v **vál'se**
 Neizbéžnom, nad tájnoj bessmértnych mogíl¹¹.*

[«Belle ragazze di razza ebraica, / Nei sogni vi osservavo con un fremito segreto: / Elastiche sono le vostre chiome sulla nuca, / Strano è il fuoco nelle vostre pupille nere! // A Varsavia, a Vil'na, nella meditazione **Tal'sen** / Vi ho seguito a lungo e tristemente. / E mi sembrava che correste ad un **valzer** / **Ineluttabile**, sul mistero di tombe immortali»]

Nella seconda strofa della poesia, scritta in tetrapodia amfibrachica (i versi dispari, di norma, hanno un accrescimento sulla cesura), il poeta cancella deliberatamente il confine metrico fra i versi trasferendo la rima e la clausola (!) da un verso all'inizio del seguente, il che provoca la sensazione fittizia di una anacrusi variabile¹².

Se rinunciamo al principio della «doppia segmentazione» del testo (cosa che, sembra, ci toccherà fare), cosa resterà della definizione di

¹¹ Neretto mio. - M. Š.

¹² La terza strofa della poesia ricalca la prima: l'inerzia metrica è ricostituita; ma nella quarta e ultima strofa la discordanza fra ritmo, metro e rima raggiunge il culmine:

*Evréjskie dévuški! v cholódnoj Rossii
 Vjy – bessónnaja pámjat' o znójnoj strané,
 Žívóe predán'e o grjaduščem Messii vy...
 Dévuški-máteri, blízki vy mné!*

[«Ragazze ebre! Nella fredda **Russia** / **Voi** siete la memoria che non dorme di una terra ardente, / Un vivo retaggio del venturo **Messia voi**... / Fanciulle madri mi siete vicine!»]

Nel primo caso il confine ritmico del metro non coincide né con la rima, né col confine dell'unità metrica; nel secondo caso la fine del verso coincide con la fine della rima, ma non con la fine della serie metrica. Il metro amfibrachico esige che il primo *vy* (*Rossii* / *Vjy*) sia mentalmente trasferito alla fine del verso precedente, e che il secondo *vy* (*Messii* / *vy*...) - sia unito all'inizio del verso successivo, ma a ciò si oppongono la rima e la clausola dattilica (cfr. Aucouturier 1979: 229 *et infra*).

Buchštab? Rimarranno i due assunti secondo cui il verso si differenzia dalla prosa in primo luogo per «la segmentazione in righe di versi e in unità versale più grandi e più piccole» della riga, e in secondo luogo per la possibilità che tale segmentazione diverga da quella sintattica. Entrambe le tesi, peraltro formulate assai prima di Buchštab, saranno da noi sottoposte a verifica, onde stabilire se siano idonee a svolgere il ruolo di *principium divisionis*.

Unità versali di misura minore rispetto alla riga di verso si possono trovare anche nella prosa metrica o rimata; le unità versali di misura maggiore rispetto alla riga di verso hanno rispetto a questa un carattere secondario. La prima delle tesi, in sostanza, si riduce a quanto segue: a differenziare i versi dalla prosa è la divisione stessa in versi (cf. Hrabák 1961: 245-246). Verso l'inizio degli anni Venti furono M. M. Kenigsberg (1994: 156), Tomaševskij^{ix} e Tynjanov^x, indipendentemente gli uni dagli altri, a definire in tal senso il linguaggio poetico. Definizioni che peccano non tanto di un tautologismo solo apparente, ma di incompletezza^{xi}: esse niente ci dicono ancora di cosa costituisca la peculiarità [*svoeobrazie*] della riga versale rispetto a qualsiasi altra. Fra tutti, a precisare in guisa più esauriente le proprie vedute sulla natura dell'unità versale è stato Tomaševskij. Egli rilevava lo *specificum* del verso nella sua scomponibilità in segmenti correlabili e commensurabili [*rasčlenënost' na otrezki sootnosimye i soizmerimye*]: «la divisione del linguaggio poetico in “versi” in periodi la potenza sonora di ognuno dei quali è paragonabile con quelle degli altri, e nel caso più semplice è addirittura uguale rappresenta la peculiarità specifica del linguaggio poetico» (Tomaševskij 1923a: 128 <cf. nota ix>).

Nondimeno, non solo i versi ma anche i cola prosastici possono essere «rapportabili» [*sopostavimye*] e «commensurabili»^{xii}:

*Ljubo gljánut' s serediny Dneprá | na vysokie góry, | na širókije
lugá, | na zelënye lesá! | Góry te – ne góry: | podóšvy u nich
nét, | vnizú, kak i vverchú, | óstraja veršína | i pod nimi i nad
nimi | vysókoe nébo. | Te lesá, čto stoját na cholmách, ne lesá:
| to vólosy, poróššie | na kosmátoj golové lesného déda. | Pod
néju v vodé móetsja borodá, | i pod borodóju, i nad volosámi |
vysókoe nébo. | Te lugá - ne lugá: | to zelënyj pójás, pere-
pójásavšij poseredine krúgløe nébo, | i v vérchnej polovine i v
nižnej polovine | progúlivaetsja mészjac.*

N. Gogol', *Una terribile vendetta* [*Strašnaja mest'*, 1831]

[«Che piacere guardar da in mezzo al Dnepr verso gli alti monti, i prati ampi, i verdi boschi! Quei monti non sono monti: non hanno piè di monte, di sotto hanno bensì, come di sopra, la loro cima aguzza, e sotto d'essi come sopra di essi si vede l'alto cielo. Quei boschi là sulle colline non sono boschi: sono i capelli cresciuti sull'irsuta testa di un nonno delle selve. E sotto di essa, in acqua, va lavandosi la barba sua, e al di sopra dei suoi capelli ha l'alto cielo. Quei prati non sono prati: sono la verde cintola che cinge a metà il rotondo cielo, e nella metà di sopra e nella metà di sotto va a passeggio la luna»]

Questo brano, tutto costruito su deliberate ripetizioni^{xiii}, è interamente suddiviso in gruppi a 2 e a 4 accenti fra loro paragonabili. La loro difformità ritmica e sintattica è molto minore di quella che occorre talvolta nei versi:

*Vbežála žénščina raskrasnévšajasja, – zakidyvaet vólosy,
Za néj mužčiny i drugie žénščiny...
– Il'ja? – Eto ón, konéčno ón... v pomjatój dokolénke,
obvétrennye ščëki, pjátki v grjazí, popolnël...
Ostanovilsja, nachmúrilsja...
– Rája?!
– Priéchala v derévnju, slučájno uznala, čto i vý zdés'...*

S. Nel'dichen, *La festa* [*Prazdnik*, 1920]

[«Entrò una donna tutta arrossata, gettando i capelli all'indietro, / Dietro di lei uomini e altre donne... / – Il'ja? – È lui, certo che è lui... in un pastrano stropicciato, / le guance arse dal vento, i piedi sporchi, è ingrassato... / Si è fermato, ha corrugato la fronte... / Rája?! / Sono tornata al paese, ho saputo per caso che eravate qui...»]

I versi di questo «poemoromanzo» contrastano assai più dei *cola* della prosa gogoliana: possono contenere da uno a undici accenti, da due a trenta sillabe.

Criterio per commisurare le righe versali possono essere, come scrive M. L. Gasparov, le parole, le sillabe o i piedi [1989a: 9-10

<*(1993): 49>; 1993b: 7]. Ma queste stesse unità di misura si possono utilizzare anche per comparare i *cola* in prosa:

Predélom skovát' móžno vózduch, i vódy, | i svét; no tebjá ni granícy, ni cépi | svobódy lišíť ne vozmógut, i tjážest' ne sdávit! Tebé tak dostúpnny prostránstvo, i mésto, i vrémja... | Kak částo želáju ja sbrósit' vsju tjážest' zemnúju, | čtob vól'no letét' za tobóju, ot míra do míra, | ot bézdny do néba, ot véka do véka, | ot smerti bezmólvnoj do sládostnoj žizni, | ot slěz do vostórgov ljubví beskonéčnoj!

A. Vel'tman, *Eskander*, 1829

[«Si possono avvicinare ad un limite l'aria, le acque | e la luce; ma te né confini né catene | possono privare della libertà, né c'è un peso che ti possa schiacciare!

Ti sono così accessibili spazio, luogo e tempo... | Quanto spesso desidero liberarmi dal peso terrestre | per volare libero dietro a te, da un mondo all'altro, | dall'abisso al cielo, di secolo in secolo, | dalla morte silente alla dolce vita, | dalle lacrime all'estasi di un amore infinito!»]

È ovvio che i confini fra i *cola* (secondo questa scomposizione, tetra- e pentapodici) si possono tracciare in modo differente (cf. Peškovskij 1924: 217- 218; Timofeev 1928a: 23-25), ma ciò non impedisce di utilizzare il piede come unità di misura. Al contrario, capita che fra versi anche contigui la misurazione secondo un'unità comune sia impossibile. Si rammenti la poesia di Blok «Essa venne dal gelo» («Ona prišla s moroza... », 1908):

*Vsë eto býlo nemnóžko dosádno
I dovól'no nelépo.
Vpróčem, oná zachotéla,
Čtóby ja čítál ej vslúch «Makbéta».*

*Edvá dojdjá do puzyréj zemlí,
O kotórych já ne mogu govorit' bez vol'nénija,
Ja zamétil, čto oná tóže volnúetsja
I vnimátel'no smótrit v oknó –*

[«Tutto ciò era un poco seccante / E abbastanza assurdo. / E poi le venne voglia / Che io le leggessi il *Macbeth* ad alta voce. // E appena arrivai alle *bolle di terra*, / Delle quali non posso parlare senza turbamento, / Notai che anche lei era turbata / E guardava con attenzione dalla finestra →]

Et cetera. Alcuni di questi versi liberi hanno un ritmo sillabo-tonico, altri no. Secondo la convincente dimostrazione di V. P. Rudnev (1984: 73; 1986: 232; 1988: 105-107; cf. Ovčarenko 1984: 29 *et infra*), nel primo verso della poesia si può rilevare una tripodia giambica (cf. l'*incipit* di un'altra poesia di Blok, «Oná prišla s zakáta...» – «Essa venne dal tramonto...», 1907); il verso *Čtoby ja čítal ej vsluch Makbëta* – «Che io le leggessi il *Macbeth* ad alta voce», è una penapodia trocaica. Cf. in Lermontov: *Čtób v grudí dremáli žizni síly, / Čtób dyšá vzdymálas' tícho grúd'*; / *Čtób vsju nóč', ves' dén' moj sluch leléja* – «Che in seno riposino le forze della vita, / Che il petto, nel respiro, si alzi lieve; / Che giorno e notte il mio udito carezzando», nella poesia «Výchožú odín ja na dorógu...» («Solitario io esco sulla strada...», 1841); nello stesso Blok: *Čtob dušá počújala svobódu* – «che l'anima percepisca la libertà» [nella poesia «Spunta il mattino, il giorno minaccia tempesta...» («Útro brežžít, dén' grožít nenást'em... », 1900) *et cet.*]; *Edvá dojdjá do puzyréj zemlí* – «E appena arrivai alle *bolle di terra*», è una citazione non solo fraseologica, ma anche ritmica della pentapodia giambica shakespeariana e delle sue traduzioni russe; etc.

Un criterio comparativo unico della lunghezza delle righe versali può mancare non solo nel più libero fra i sistemi russi di versificazione, ossia il verso libero, ma anche in quello più regolato: il sillabo-tonico. Così, fin dai tempi di Sumarokov il giambo libero classico ammetteva la contiguità contrastiva di versi di sei piedi con versi monosillabici (*La preghiera della mosca* – *Pros'ba muchi*, anni 1760-1770?):

Kót

V gód

Pribýtka vérnogo ne mén'se voevód

Kladët sebé na sčët.

[«Il gatto / In un anno / Di guadagno sicuro non meno dei *voevody* / Si mette sul conto»]

Il punto qui non è che in uno dei versi ci siano 12 sillabe e in un altro una sola; il punto è che i due primi versi li misuriamo in sillabe, e gli altri due in piedi: di quale comparazione si può parlare in tal caso? Nel verso, le righe sono sottoposte non tanto a paragone, quanto a equiparazione [*ne stol'ko sravnivajutsja, skol'ko uravnivajutsja*]:

Šěl někogda obóz;
A v tóm obóze byl takój prestrášnyj vóz,
Čto péred próčimi kazálsja on vozámi,
Kakími kážutsja sloný préd komarámi.
Ne vózik i ne vóz, vozíšče to valít.
No čém séj bárin-vóz nabít?
Puzyrjámi.

I. Chemnicer, *Il carico* (Oboz, <1779>)

[«C'era una volta un carro che passava; / E dentro al carro un cargo si pauroso / Che di fronte agli altri carichi pareva / Come elefante di fronte alle zanzare. / Non carichetto né carico, ma un caricone trascina. / Ma di che è saturo quel signor carico? / Di bolle»]

Il contesto versificatorio equipara la dipodia trocaica all'esapodia giambica: la gonfia, la stiraccia se non nello spazio, certo nel tempo, come infarcendola di spazi ritmici vuoti, un po' come di quelle stesse bolle di cui si narra¹³. Ciò significa che il verso si distingue dalla prosa non per la sua scomponibilità in segmenti fra loro commensurabili, ma per la sua capacità di rapportare ciò che in prosa non sottostà ad alcun

¹³ Il medesimo effetto è conseguito da Krylov in *Due botti* (*Dve bočki*, 1819): *Dve Bóčki échali; odná s vinóm, / Drugája / Pustája* [*Due botti viaggiavano; una col vino, / L'altra / Vuota*]. In entrambi i poeti, versi marcatamente difforni sono pari come unità fondamentali della composizione ritmica e hanno pertanto una densità semantica opposta (alta nei versi lunghi, bassa in quelli corti). Un contenuto diverso riempie uno spazio ritmico uguale, e nei versi inaspettatamente corti, rispetto alla scarsità di informazione, tale spazio risulta rarefatto dal punto di vista semantico, il che peraltro non impedisce «una particolare marcatura semantica» del verso breve: qui significato e valore sono inversamente proporzionali [cf. Gasparov 1989a: 9 *(1993: 48-49); 1993b: 6].

rapporto [*sopostavljat' to, čto v proze nesopostavimo*] e comparare ciò che in prosa è incommensurabile [*soizmerjat' to, čto v proze nesoižmerimo*]: in altre parole, nel verso si manifesta una nuova, supplementare dimensione.

Il primo a parlare di una bidimensionalità del verso pare proprio che sia stato Tomaševskij: «se la prosa fluisce lineare, il verso è un linguaggio a due dimensioni». Nel verso «il movimento del linguaggio si svolge in due direzioni: da parola a parola e da una parte ritmico-sintattica di un verso a un'analoga parte del verso seguente». Il movimento da verso a verso Tomaševskij lo chiamava «verticale», evidentemente considerando orizzontale il movimento «da parola a parola» (Tomaševskij 1929: 317, 316 nota 2; cf. 1924: 267). Da allora la tesi delle «due dimensioni» – «orizzontale» e «verticale» – è stata riproposta più volte [Pospelov 1960: 13; Gasparov 1974: 11-12; 1987c: 14; 1989a: 9 *(1993: 48); 1989b, č. I: 14; 1993a: 15 et infra; 1993b: 6, 82; 1994a: 34; Giršman 1976: 149; Fedotov 1981: 10; Žovtis 1984: 9; Orlickij 1991: 25; *et cet.*], ma senza che venisse aggiunto nulla di sostanziale. Eppure quanto detto da Tomaševskij necessita di una seria precisazione: il testo scritto – non importa se poetico o prosastico – è disposto «in superficie» e in questo senso ha due coordinate spaziali. Le dimensioni del verso non sono fisiche, e sono più di due.

Per i semiotici è diventata un'abitudine considerare lo spazio come testo; per i nostri scopi sarà più produttivo considerare il testo come spazio. Il soggetto percettore vede lo spazio “esteriore” in forma “positiva”: la distanza di ogni punto vi è espressa da una grandezza positiva. A risultare negativo è lo spazio “interiore”, che in una forma o in un'altra riflette il mondo esteriore ed è ad esso simmetrico in relazione all'asse temporale¹⁴. Una delle forme di esteriorizzazione dello spazio interiore (cognitivo) è il testo in linguaggio “naturale”: come il mondo fisico, esso ha di solito tre dimensioni ortogonali. La prima è data dall'estensione del testo dall'inizio alla fine; con una certa

¹⁴ Il tempo risulta dunque essere una coordinata comune ai due spazi; in ogni caso, nel rispecchiamento semiotico dello spazio fisico il tempo non viene messo in scala (ad esempio, nel trasmettere un film alla televisione il tempo di esecuzione non viene ridotto proporzionalmente alle dimensioni dello schermo).

dose di convenzionalità questa coordinata si può chiamare discorsiva [rečevaja]. La seconda dimensione è organizzata dalla gerarchia dei livelli grammaticali (morfemico, lessemico, sintattico, etc.), in parallelo alla quale si dipana la gerarchia propriamente fonetica: i tratti differenziali sono qui i fonemi, le sillabe, le battute, i *cola*^{xiv}; questa coordinata del testo la chiamerei linguistica in senso proprio¹⁵. L'unità significante e quella non significante, anche se si trovano nel medesimo punto del testo, al medesimo livello gerarchico, si distinguono necessariamente secondo una terza coordinata: quella semiotica: ogni segno, indipendentemente dal livello, occupa un posto specifico sull'asse oggetto – concetto (cioè indica o non indica un denotato, è significante o non lo è, etc.)¹⁶.

Lungo queste tre assi coordinate è orientata ogni prosa; nel verso, a queste dimensioni se ne aggiunge una quarta: quella versale [*stichovoe*], che, ovviamente, in nessun caso annulla le altre tre. Ogni riga di verso ha una lunghezza, una grammatica e una semantica che non sono affatto predeterminate *in toto* dalla *parole* che la riempie. La lunghezza della riga poetica si autonomizza in relazione alla misura di questa.

¹⁵ Cf.: «A volte, il primato della consequenzialità nella lingua è stato erroneamente interpretato come linearità. E invece, i fonemi – fasci di tratti differenziali percepiti contemporaneamente – manifestano il secondo asse di qualsiasi consequenzialità discorsiva. Inoltre, il dogma della linearità costringe i propri partigiani a dare della consequenzialità un'immagine simile alla catena di Markov (*Markov chain*), ignorando l'organizzazione gerarchica di qualsiasi organizzazione sintattica» (Jakobson 1964: 218).

¹⁶ Questa concezione della tridimensionalità del testo mi sembra un po' più rigorosa rispetto a quanto troviamo in Ju. S. Stepanov: «In semiotica, la lingua viene descritta in tre dimensioni: semantica, sintattica e pragmatica. La semantica riguarda le relazioni dei segni con ciò che i segni designano. La sintassi riguarda le mutue relazioni fra i segni. La pragmatica riguarda le relazioni dei segni con l'uomo che dei segni si serve» (1985: 3). Dal mio punto di vista, la sintattica racchiude in sé non una dimensione sola, ma due: a stabilire mutui rapporti possono essere segni di livello diverso. D'altra parte, la pragmatica e la semantica costituiscono un'unica dimensione, sono raggi diretti in direzioni opposte che partono da un punto comune: il segno è situato in mezzo fra l'uomo e il mondo [sulla scia di «linguisti di diverso orientamento – dai neohumboldtiani fino a Whorf e Sapir» – è lo stesso Stepanov a parlare «di un “mondo intermedio” (*Zwischenwelt*) formato dai significati del linguaggio e situato fra la coscienza dell'uomo e il mondo oggettivo» (1985: 207)].

L'autonomizzarsi della grammatica del verso si manifesta nei molteplici parallelismi, *enjambement*, nei *clichés* ritmico-sintattici nella grammaticalizzazione (o degrammaticalizzazione) della rima, etc. Infine, l'autonomizzarsi della semantica del verso è suscitato dalla sua capacità di trasmettere i significati metrici e le aure di senso legate al ritmo [*metričeskie značenija i ritmičeskie smysly*]^{xv}. Non di rado versi contigui si differenziano in modo impressionante per quanto riguarda la lunghezza, la grammatica o la semantica: secondo ognuna di queste tre coordinate essi possono non essere correlabili, ma secondo la quarta – in quanto versi – essi sono uguali (proprio uguali, non “correlabili” e “commensurabili”)¹⁷.

A completamento dello pseudo-spazio nel testo poetico, la quarta dimensione forma uno *pseudo-tempo*: il ritmo del verso spodesta, sostituisce il tempo “reale” e comincia a svolgere il ruolo di tempo poetico. Come sottolineava Jakobson, «l'estensione nel tempo è il fattore decisivo nello strutturarsi di ogni metro. Le metafore spaziali all'ultima moda, se applicate alle costituenti del metro, rischiano di risultare fuorvianti circa l'essenza del verso» (Jakobson 1979: 577).

¹⁷ Cf. la teoria di Tynjanov, secondo cui il metro crea «l'anticipazione dinamica di un gruppo <metrico> seguente e analogo (non identico, ma precisamente analogo)» [1924: 30. *(1968): 35-36] <«Il principio del metro consiste nel raggruppamento dinamico del materiale del discorso in base agli accenti. E dunque la cosa più semplice e fondamentale sarà la designazione di un qualsiasi gruppo metrico come *unità*; questa designazione è nel tempo stesso anche l'anticipazione dinamica di un gruppo seguente e analogo (non identico, ma precisamente analogo); se l'anticipazione metrica arriva a compimento, ecco che abbiamo un sistema metrico; il raggruppamento metrico passa attraverso: 1. l'anticipazione dinamica della successione metrica e, 2. la risoluzione metrica dinamico-simultanea, che unifica le unità metriche in gruppi superiori o interi metrici. La prima costituirà evidentemente un elemento di propulsione progressivo del raggruppamento, mentre la seconda agirà in senso regressivo. Anticipazione e risoluzione (e insieme a esse anche l'unificazione) possono andare in profondità dividendo le unità in parti (cesure, piedi); oppure possono operare anche su gruppi d'ordine superiore e portare al riconoscimento della *forma metrica* (il sonetto, il rondò, ecc., in quanto forme metriche). Questa caratteristica ritmica progressivo-regressiva del metro è una delle cause per cui esso è una delle componenti *principali* del ritmo; nella strumentazione si comprende solo il momento regressivo; mentre il concetto di rima, pur comprendendo entrambi i momenti, suppone la presenza di una serie metrica»>; cf. Tomaševskij 1928: 11-12).

«Solo in poesia, dove unità equivalenti si ripetono con regolarità, si percepisce il tempo del flusso verbale» (Jakobson 1960: 358)^{xvi}. Peraltro, a essere rilevante non è affatto l'oggettiva durata della lettura o dell'esecuzione, ma, se mi è permessa l'espressione, il tempo interiore del testo (cf. Čudovskij 1915: 66; Tomaševskij 1929: 258): il discorso poetico stesso è percepito come durata, a misurazione della quale fungono le unità del ritmo poetico^{xvii}. Ognuna di queste unità, nel momento in cui viene percepita, ricorda analoghe unità già sciolte nel passato e prefigura il loro manifestarsi nel futuro: «il tempo poetico è un tipico *Erwartungszeit*» – «allo scadere di un determinato lasso di tempo ci aspettiamo un determinato segnale» (Jakobson 1923: 19)¹⁸.

2. E dunque, il verso è la quarta dimensione del testo. Ma diventa una nuova coordinata non perché è scritto in colonna: come diceva Romm, «anche il listino dei prezzi è diviso per righe» (Šapir 1994c: 192 e seg.)^{xviii}. Incomparabilmente più importante è che il verso non costituisce un ulteriore livello linguistico, nemmeno nell'accezione in cui si considerano livelli linguistici il lessico e la sintassi. Nella prosa le unità dei livelli più bassi divengono componenti delle unità più alte: i fonemi sono assemblaggi di tratti differenziali, le sillabe – di fonemi, le battute – di sillabe, i cola – di battute, etc.; la faccenda non è diversa con le forme significanti: le parole sono fatte di morfemi, le proposizioni – di parole, le unità transfrastiche – di proposizioni. Il verso invece, pur essendo un'importantissima unità compositiva dotata di semantica usuale e occasionale, può resecare in parti le unità linguistiche che vi sono comprese: non di rado il confine del verso passa attraverso la proposizione, il sintagma, la parola, il morfema (e a volte

¹⁸ L'implicazione temporale del ritmo poetico si riflette nella terminologia antica: χρόνος πρῶτος, χρόνος δίστημος, χρόνος τρίστημος, etc., χρόνος ποδικός, χρόνος ἄλλογος, χρόνος ῥητός, χρόνος κενός, etc. Dalla versificazione con questo tipo di metro, i concetti si sono trasferiti in altri sistemi: così, Jakobson utilizza il termine di Paul Verrier *temps marqué*, parla di *tempo forte* e *debole* tanto nel verso russo quanto in quello ceco, in quello giapponese, etc. (1923: 18-19 *et cet.*). Si noti come la semantica temporale sia rilevabile non solo nei prestiti, ma anche nei prodotti terminologici personali: ricorderò a proposito solo delle *accelerazioni* e dei *rallentamenti* in A. Belyj (1910b).

attraverso la battuta o la sillaba), e in questi casi non si può dire che il verso «consista» in loro. Non si pensi che il trapasso di una parola, di un morfema o addirittura di una sillaba da un verso a un altro sia una rarità tanto inaudita. *Enjambement* infraverbali occorrono nelle poesie greca antica, latina, italiana, francese, inglese, etc.; da noi, nel XIX secolo non hanno esitato a ricorrervi Del'vig, Lermontov e Družinin, e nel XX secolo si sono volentieri serviti di tale procedimento Annenskij, Brjusov, Kuzmin, Majakovskij, Šeršenevič, Cvetaeva, Brodskij e molti, molti altri^{xix}.

La frantumazione delle unità lessicali, morfematiche o sillabiche, la ripartizione dei loro “frantumi” fra due unità ritmiche, è l'espressione estrema della suddetta possibilità che le segmentazioni non corrispondano. E però, il solo affermare che tale possibilità esista significa non dire nulla. Secondo Buchštab, «la seconda segmentazione ora coincide con la prima, ora se ne differenzia», ma la frequenza con cui essa coincide o si differenzia è così lasciata alla mera intuizione. Secondo V. M. Žirmunskij, B. I. Jarcho e Jakobson, l'*enjambement* non è la regola, ma un'eccezione che nel definire il verso si può tranquillamente ignorare^{xx}. A differenza di loro, io sono convinto che l'*enjambement* sia forse la proprietà più “intima” del discorso poetico, l'unico movimento ritmico che a nessuna condizione può essere assimilata dalla prosa (cf. Timofeev 1982: 30). È universalmente riconosciuto che i confini sintattici e metrici corrispondono abbastanza spesso¹⁹; io ho invece l'ardire di affermare che il potenziale contrasto fra grammatica e verso è realizzato nella grande maggioranza di componimenti poetico-letterari. Esso consiste nella discordanza fra la gerarchia ritmica e quella grammaticale: posizioni del

¹⁹ Cf.: «Neanche affastellando gli *enjambement* si può nascondere il loro carattere anomalo: essi non fanno altro che appannare la normale coincidenza della pausa sintattica col confine metrico» (Jakobson 1960: 365); «La segmentazione versale è in linea di principio indipendente da quella sintattica. Ma nella pratica quella cerca sempre un appiglio in questa e tenta di mescolarsi in modo che le pause intervallari corrispondano alle forti pause sintattiche. <Nelle epoche di una poetica più “statica” (Rinascimento, classicismo, realismo) tale mescolanza veniva infranta più di rado, mentre nelle epoche di poetica più “dinamica” (barocco, romanticismo, modernismo) ciò accadeva più spesso>» (Gasparov, Skulačëva 1993: 23; Gasparov 1993a: 14-15).

verso dello stesso livello vengono continuamente riempite di materiale grammaticale di livello differente, e viceversa. Chiarisco meglio sull'esempio di una poesia di Pasternak (*Marburgo – Marburg*, 1916, 1928):

Fremetti. [1; 1] Infuriai d'incendio e mi spensi. [2; 2; I]
 Squassato. [3; 3] Or ora mi son dichiarato, - [4; II]
 Ma tardi, [5] ho tentennato, [6] ed ecco il rifiuto. [7; 4; III]
 Che pena per le sue lacrime! [8; 5] Son più beato di un santo. [9;
 6; IV]
 Uscii sulla piazza. [10; 7] Potevo essere considerato [V]
 Nato due volte. [11; 8] Ogni piccolezza [VI]
 Viveva e, infischiosene di me, [VII]
 Si ergeva nel suo significato d'addio. [12; 9; VIII]
 Bruciavan le scaglie di pietra, [13] e la fronte della strada [IX]
 Era bruna, [14] e al cielo sbirciava traverso [X]
 L'acciottolato, [15] e il vento, come barcaiole, remava [XI]
 Lungo i visi. [16; 10] Ed erano tutte parvenze. [17; 11; XII]

[«*Ja vzdrágival*. [1; 1] *Ja zagorálsja i gás*. [2; 2; I] / *Ja trjássja*. [3; 3] *Ja sdéal sejcás predložén'e*, - [4; II] / *No pózdno*, [5] *Ja sdréjfil*, [6] *i vót mne - otkáz*. [7; 4; III] / *Kak žal'e è sléz!* [8; 5] *Ja svjatógo blažennej*. [9; 6; IV] // *Ja výšel na plóščad'*. [10; 7] *Ja móg byt' sočtén* [V] / *Vtorično rodivšimsja*. [11; 8] *Káždaja málost'* [VI] / *Žilá i, ne stávja menjá ni vo čtó*, [VII] / *V proščál'nom značén'i svoém podymálas'*. [12; 9; VIII] // *Plitnják raskaljálsja*, [13] *i úlicy lób* [IX] / *Byl smúgl*, [14] *i na nébo gládél ispodlób'ja* [X] / *Bulýžnik*, [15] *i véter; kak lódočnik, grěb* [XI] / *Po lícam*. [16; 10] *I vsě eto býli podob'ja*. [17; 11; XII]»]

Nella prima strofa, il ritmo e la sintassi sembrano andare di pari passo, ma nella seconda e nella terza strofa essi entrano in evidente conflitto. Ma in effetti non c'è sostanziale differenza fra i frammenti di questa poesia dal punto di vista della discordanza fra le due gerarchie: in essi, la discordanza assume solo forme diverse. Così, nella prima strofa il finale di ogni verso coincide col finale di una proposizione semplice, ma non tutte le proposizioni finiscono al termine del verso: posizioni sintattiche uguali sono diversamente impostate dal

punto di vista della versificazione. Dal canto loro, neanche le posizioni versificatorie uguali sono uguali dal punto di vista sintattico: ogni finale di verso coincide col finale di una proposizione semplice, ma non tutti coincidono con la fine di un periodo, segnalato graficamente da un punto (il periodo che comincia a metà del secondo verso si conclude alla fine del terzo)²⁰. Non è difficile rendere evidente la divergenza fra verso e grammatica numerando le medesime posizioni sintattiche, per esempio, con numeri arabi, e le medesime posizioni ritmiche <il termine di ogni riga versale. – G. C.> con numeri romani, come nella citazione di Pasternak²¹. Possiamo a buon diritto constatare una piena corrispondenza fra la gerarchia delle segmentazioni versali e quella delle segmentazioni grammaticali solo laddove accanto a ogni cifra araba sarà posta una equivalente romana. Invece, ogni discordanza fra le cifre è indice di un'autonomia del ritmo, che nel verso gode di un alto grado di indipendenza dalla struttura grammaticale del testo^{xxi}.

La coincidenza fra le segmentazioni grammaticali e quelle versali reca quasi sempre un carattere in certa misura illusorio: nel verso classico in misura non minore che in quello romantico (Voltaire 1765: 113), nel verso libero non meno che nell'ambito di una qualsiasi delle misure più rigide (cf. Gasparov 1984a: 284; 1989a: 259 et infra; 1993b: 13, 143-144; Gasparov, Skulačëva 1993):

Le donne sono bambole di due *aršiny* e mezzo,
Ridanciane, dal corpo bernoccolato,

²⁰ L'interferenza fra pause ritmiche e sintattiche indebolisce i legami ritmico-sintattici fra le unità del discorso: *Teatr už pólón, lóži bléščut*; | *Partér i krěsla, vsě kipit* ["Il teatro è già pieno; le logge sfavillano; / il parterre e le poltrone, tutto ribolle" <*Evgenij Onegin*, 1, XX>]. Da un punto di vista sintattico queste proposizioni sono legate in modo uniforme, ma la seconda tende verso la terza per il senso e verso la prima per il ritmo (cf. Pospelov 1960: 11). Nella concreta percezione del lettore i legami ritmici si rivelano più saldi di quelli semantici (cf. Tynjanov 1924: 47 et cet. <*1968: 53: «nel verso ci troviamo davanti non a un materiale da *ritmizzare*, ma già ritmizzato, deformato; non $\rho\upsilon\theta\mu\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$, ma $\xi\rho\rho\upsilon\theta\mu\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$; che non si può quindi "distrarre" dal ritmo, essendo già assoggettato alla sua influenza>>).

²¹ I numeri arabi tondi indicano la fine della proposizione semplice; il corsivo neretto indica la fine del periodo.

Dalle molli labbra, dagli occhi trasparenti, dai capelli attorti,
 Portano camiciole allegro-gialle e opachi pendenti-orecchini,
 Amano le mie prediche con voce di contralto e sono cattive
 massaie –
 Oh, come mi turbano tali donne!

S. Nel'dichen, *Prazdnik – La festa*

[«*Žénščiny – dvuchspolovinojaršinnye kúkly, / Chochóčuščie, bugristotélye, / Mjagkogúbye, prozračnoglázye, zavitovolósyje, / Nosjáščie veseložéltje raspašónki i mátovyje visjúlki-sér'gi, / Ljubjaščie moi al'ogolósyje própovedi i plochie chozjájki – / Ó, kak volnújut menjá takie žénščiny!*»]

Invano si cercherebbero in questi versi contrasti netti fra ritmo e sintassi, e nondimeno ci vuol poco a rinvenire sproporzioni nel loro modo di correlarsi. Le proposizioni semplici e uniformi, sintatticamente identiche, non sono uguali dal punto di vista della versificazione: una è seguita dall'*a capo*, un'altra no, una terza ancora no, etc. Versi identici dal punto di vista della versificazione non si equivalgono sintatticamente: in uno di essi ci sono due proposizioni uniformi, in quello seguente chissà perché ce ne sono tre. Le diverse righe versali hanno un diverso contenuto sintattico. Ora una proposizione semplice si prende due versi:

Emanano l'odore a me più invisio,
 L'odore di caviale rosso, –

[«*Ot níh páchnet sámym neprijátnym mne zápachom, / Zápachom krásnoj ikry, –*»]

Ora un verso si prende due preposizioni semplici:

Quando lo venni a sapere entravi nella sua stanza,
 Non era a casa, non stetti ad aspettarla.

[«*Kogdá uznał ja éto, ja vošél v eë kómnatu, / Eë ne býlo doma, – ja ne stál ožidát'»*]

L'autonomia delle due gerarchie non è in dubbio anche quando ogni o «quasi ogni parola occupa una singola riga» (Gasparov 1988a, 453 <vedi *infra*, pp. 204, 205, nota xxii>):

V

Doline

Kogdá-to

Mečtátel'no

Péred

Vámi

Ja, -

Stáryj

Durák, -

Ígryval

Na

Mandoline.

Vy -

Vnimáli

Starátel'no.

A. Belyj, *Šutka – Lo scherzo*, 1915²²

[«Nella / Valle / un tempo / *Estaticamente* // Davanti / A voi / Io, – // Vecchio / *Imbecille*, – // Strimpellavo / Sul / *Mandolino*. // Voi / Ascoltavate / *Attentamente*»]

Lo studioso ci assicura che «qui non c'è nulla che attenga in modo specifico al verso, nulla che non corrisponda alla segmentazione della lingua in porzioni commensurabili: così come non potremmo considerare versi la prosa di Doroševič o di Šklovskij, dove ogni frase inizia con un capoverso, così non possiamo considerare versi i testi di Belyj, dove ogni parola è stampata a capo» (Gasparov 1988a: 453)^{xxii}. Non è

²² Neretto mio. - M. Š.

facile concordare con ciò, dato che in Belyj la coincidenza dei segmenti ritmici e grammaticali è solo apparente. Innanzitutto, i confini fra i versi non hanno sempre lo stesso valore grammaticale: così, la preposizione e il sostantivo (*V / Doline* – «Nella / Valle») hanno un legame più stretto dei quello fra il determinato col determinante (*Saryj / Durak* – «Vecchio / Imbecille»). In secondo luogo, i dieremi non sono sempre equivalenti dal punto di vista ritmico: alcune parole (evidenziate in neretto) rimano, altre no. Inoltre, alcune parole-riga sono separate da spazi maggiori non sempre motivati sintatticamente e non sempre rafforzati dalla rima, che a sua volta non sempre implica uno spazio maggiore a seguire. Tutti questi fattori del ritmo – inerenti alla grammatica, al verso (le strofe), alla semantica (gli spazi vuoti), alla rima, etc. – creano una fitta rete di segmentazioni autonome incrociate. Qui ce ne sono non meno di quattro tipi, e tutte tranne una sono di specifica natura poetica.

Anche solo questo esempio mostra che la discordanza fra verso e grammatica non si limita ai finali di verso. Com'è noto, essa può penetrare all'interno della riga di verso, oppure può estendersi in ampiezza e abbracciare gruppi di versi: strofoidi, strofe, etc. (cf. Kenigsberg 1994: 168 *et infra*; Tynjanov 1924: 30, 40 *et cet.*; Šapir 1994b: 93, 106, note 55, 56)²³. Žirmunskij, è vero, insisteva sul fatto che «l'*enjambement* è il procedimento che distrugge l'usuale corrispondenza fra i confini della proposizione e del verso, e lo è non solo dal punto di vista storico; dal punto di vista teorico in ogni poesia i singoli casi di *enjambement*, per quanto frequenti, "si risolvono" (come una dissonanza) nei versi seguenti, dove la fine della proposizione coincide col finale di

²³ Se prendiamo ad esempio le omissioni testuali di Puškin, ci imbattiamo in una contraddizione nient'affatto triviale fra la segmentazione ritmica della strofa poetica e la sua segmentazione grammaticale (cf. Tynjanov 1975: 135-136; 1924: 116 *et infra*). A differenza della *Raccolta di insetti – Sobranie nasekomych* (1829), dove gli asterischi indicano l'omissione di unità lessicali e fonetiche (*Vot ** bôžija korôvka, / Vot **** zlôj paúk, / Vot i ** rossijskij žúk* – «Ecco ** coccinella, / ecco **** crudele ragno, / ecco anche ** scarabeo russo»), nell'*Album di Onegin – Al' bom Onegina* (1828), nonostante le evidenti lacune, non ci sarebbe posto per i frammenti mancanti: *Boites' vŷ grafini – óvoj? – / Skazála im Elíza K.* [«Temete voi la contessa – ova? / Chiese loro Eliza K.».]. Dal punto di vista della versificazione, questo testo è autosufficiente: le vacanze grammaticali permangono, ma quelle ritmiche sono tutte riempite.

verso» (1921, 9); in altre parole, se in una data riga di verso la segmentazione sintattica e quella ritmica per un qualche motivo sono disgiunte, prima o poi si congiungeranno comunque: nel verso successivo, in quello dopo oppure più in là. Nondimeno, a dispetto di Žirmunskij, a volte la contraddizione fra ritmo e grammatica ha luogo non solo sul confine fra versi, strofoidi o strofe, ma anche sul confine dell'opera: all'inizio o alla fine.

In quest'ottica possiamo comparare il primo verso della poesia «...Nuovamente ho visitato...» [«...Vnov' ja posetil...», 1835, <di Puškin>] col primo verso del *Poema senza eroe* [*Poëma bez geroja* <di Achmatova>] (*Dedica – Posyjaščenie*, 1940). Entrambi i testi sono scritti nella medesima misura, la pentapodia giambica senza cesura, ed entrambi iniziano coi puntini di sospensione che simboleggiano non solo il carattere frammentario del testo, ma anche la discordanza fra le segmentazioni. Detto questo, fra la semantica dei puntini iniziali di «...Nuovamente ho visitato...» e quelli del *Poema senza eroe* c'è una differenza sensibile. Il testo di Puškin inizia a metà verso, ma all'inizio della proposizione:

...Nuovamente ho visitato
Quell'angolo di terra dove trascorsi
Da esule due anni impercettibili.

[«...Vnóv' ja posetil / Tot ugolók zemlí, gde ja provël /
Izgnánnikom dva góda nezamétnych»]

Il testo dell'Achmatova inizia a metà proposizione, ma all'inizio del verso:

.....
...e poiché la carta non mi bastava,
Sto scrivendo sul tuo brogliaccio.
Ed ecco che la parola altrui si insinua,
E, come allora il nevischio sulla mano,
Si va sciogliendo fiduciosa e senz'astio.

[«..... / ...a ták kak mné bumági ne chvatilo, / Ja
na tvoëm pišú černoviké. / I vót čužoé slóvo prostupáet, / I, kak
togdá snežínka na ruké, / Dovérčivo i bez uprëka táet»]

Per l'Achmatova, i puntini sostituiscono l'inizio della proposizione, per Puškin – l'inizio del verso²⁴. È vero che la *Dedica* è frammentaria non solo dal punto di vista sintattico, ma anche da quello versificatorio (segnalato dalla riga di puntini): a differenza del giambo scioltto puškiniano, la pentapodia achmatoviana è rimata, mentre il primo verso è celibe [*cholostoj*]. Perciò vale la pena di aggiungere che la divergenza fra verso e grammatica è possibile anche sul confine di un'opera composta in strofe rimate [cf. l'incipit della poesia di Brjusov «...e, abbandonati gli uomini, mi profondai nel silenzio...» [«...i, pokinuv ljudej, ja ušël v tišinu...», 1896]^{xxiii}].

L'incompletezza sintattica di una strofa o di un'opera richiama per analogia l'incompletezza del verso e, come si è detto, ha nei confronti di questa un carattere secondario: ogni *enjambement* fra strofe è necessariamente un *enjambement* fra versi (cf. Šapir 1994b: 106 nota 55). Anche la disarmonia ritmico-sintattica all'interno del verso è sotto molti aspetti analoga agli *enjambement* in finale di verso (cf. Taranovski 1963: 84):

*Sokrytyj mež derév, edvá ja smóg dochnút':
Nad jáсноj vlágoju – poluboginja grúd'
Mladúju, béluju kak lébed' vozdymála
I pénu iz vlasóv struéju vyžimála.*

A. Puškin, *Nereida* (*Nereide*, 1820)

[«Nascosto fra le fronde, appena potei respirare: / Sull'acqua chiara, una semidea il seno / Giovane, bianco come cigno sollevava / E un fiotto di spuma dalle chiome stillava»]

La cesura risulta essere un ulteriore «segno di interpunzione» (Tomaševskij 1947: 229); essa trasforma la sintassi, mutando il senso

²⁴ La poesia di Puškin non solo comincia, ma anche termina con un *enjambement*: *S prijátel'skoj besédy vozvraščájas', / Vesélych i prijátnych myslej pólon, / Projdët on mímó vás vo mráke nóci / I obo mné vspomjánet* [«Tornando da una chiacchierata fra amici, / colmo di pensieri lieti e piacevoli, / vi passerà accanto nel buio della notte / e gli sovrerà di me»].

in relazione al ritmo: «Giovane, bianco / come cigno sollevava» [*Mladíju, béluju / kak lébed' vozdy mála*] (in luogo di “petto bianco come un cigno”, otteniamo “sollevava il petto come un cigno”)²⁵. Ma la similarità degli effetti ritmici che si ottengono sulla clausola e sulla cesura non devono nascondere la differenza cardinale che c'è fra essi. Quale cesura si percepisce meglio: quella che corrisponde a una forte pausa sintattica o quella che non vi corrisponde? Raffrontiamo i primi versi di due poesie di Puškin: «Sredí zelěnych vóln, lobzájuščich Tavrídu...» [«Fra le verdi onde che baciano la Tauride», 1820]; «Zimá. Čto délat' nam v derěvne? Ja vstrečáju...» [«Inverno. Che fare in campagna? Vado incontro...», 1829]. Nel secondo verso la sintassi discorda col ritmo, e perciò la cesura è più debole. In clausola, i rapporti con la grammatica si strutturano in modo opposto: un forte rapporto sintattico fra emistichi eclissa la cesura al massimo grado; un forte rapporto sintattico fra versi conferisce alla clausola il massimo risalto. La clausola più sovraesposta è quella dove si ha *tmesi*, o *enjambement* infra-verbale (M. Kuzmin, *Atenais*, 1918):

Questa bellezza si chiama Atenais.
E l'arco delle ciglia è tanto alto
Sull'occhio, che è disteso di tra-
verso.

[«*Zovút krasótku Atenáis. / I ták brověj zalóm vysók / Nad glázom, čto postávlen náis- / kosók*»]

Se una parola è spezzata dalla clausola, vince la poetica; se è spezzata dalla cesura, a vincere è la grammatica: il verso perde la cesura (Špir 1994b: 93- 94)²⁶. La cesura è priva di quel carattere obbligato-

²⁵ Sull'esempio degli alessandrini di *Che disgrazia l'ingegno* [*Gore ot uma*], Tomaševskij ha dimostrato come la cesura, evidenziando le parole dal punto di vista dell'intonazione, conferisce loro un peso particolare che altrimenti non avrebbero (1947: 227-229).

²⁶ In G. Ivanov c'è una poesia scritta in alessandrini regolari, ma dove in un verso non è rispettata la cesura dopo la sesta sillaba: *Silás' s dejstvítel'no | st'ju lěgkaja mečtá* [«Si è fuso con la real | tà il sogno leggero»] («D'oro sbiadito, di fredda azzur-

rio di cui è in possesso la clausola e che solo rende verso il verso (e cesura la cesura), creando ovunque materia di conflitto fra la grammatica e il ritmo (cf. Levinton 1998: 283-284)²⁷. Ma se la discordanza fra gerarchie autonome di unità rilevanti dal punto di vista semantico è condizione sufficiente del verso, essa non è però necessaria. Nei casi in cui le segmentazioni grammaticali si mescolano a quelle ritmiche non è difficile riconoscere il verso, ma come distinguere quest'ultimo dalla prosa quando fra ritmo e grammatica non c'è alcuna contraddizione? In questi casi la definizione del verso basata sulla «doppia segmentazione» non funziona²⁸.

rità...» – «Poblekšim zolotom, cholodnoj sinevoj...», 1913; ho marcato coi trattini il punto di cesura). Ma si tratta di una lettura impensabile: la cesura non è in grado di spezzare in due la parola. Cf., fra l'altro, Denisov 1888: 59, 109, 177 e a. (l'esempio greco è dubbio): «in qualità di eccezione, la cesura può cadere in mezzo a una parola composta, ad es.:

ὥς ἐν μι<ξ> π ληγῆ κατέ- | φθαρται πολύς, *Aesch. Pers.* 257.

non quivis videt in- | modulata poemata iudex, Hor. a. p. 263».

Cf. anche la discussione sulla possibilità o meno di dividere una parola fra emistichi diversi nel verso francese: *Et qui seul sans minis-tre, à l'exemple des Dieux; Y sem- blent di-re aux bergers d'alentour* etc. (Scoppa 1803: 116-119 n. 1).

²⁷ Se non ci fosse la clausola, in cosa si distinguerebbe la “cesura” dagli altri die- remi? In nulla.

²⁸ Alcune considerazioni sul ruolo significativo degli *enjambement* nell'opposi- zione fra verso e prosa da me esposte nell'ambito della critica a una conferenza di E. V. Nevzgljadova presso l'RGGU <Università russa umanistica di Stato> (9.III 1994), sono in seguito finite in un suo articolo (1994: 82) e in un suo libro (1998: 30) come uno dei momenti fondamentali e originali della sua ricerca (cf. Nevzgljadova 1997: 106 nota 6; 1999: 52-53 nota 5). E però, non sarà privo di utilità precisare che le «coincidenze» toccano solo i dettagli: la definizione che Nevzgljadova dà del verso non ha niente in comune con la mia. «Pietra angolare» della sua teoria è «considerare il dis- corso poetico come dotato di sonorità» (Nevzgljadova 1999: 47). Col che, a distin- guere la sonorità del verso dalla prosa sarebbe la «monotonia ritmica» e la «pausa ase- mantica»: la prima «è inserita nel testo poetico per mezzo» della seconda (1999: 47). Non è chiaro cosa si intenda per «monotonia ritmica». Forse «il caratteristico “ulula- to”, il “salmodiare” proprio di tutti i poeti <proprio tutti?> e che manca nella lettura del testo prosastico» (Nevzgljadova 1999: 50). Ma chi impedisce di leggere la prosa metrica salmodiando e “ululando”? La stessa Nevzgljadova, peraltro, ammette che «dal punto di vista melodico la maniera di leggere può essere assai diversa». Ma poco male: la melodia è «uno dei componenti dell'intonazione. Per l'intonazione versale sono determinanti solo le pause con cui si conclude ogni riga di verso»: «Facendo una

3. Un'assoluta coincidenza fra la segmentazione ritmica e quella grammaticale è riscontrabile assai di rado. Ma prendere in considerazione le opere dove la discordanza fra le segmentazioni sfiora lo zero è necessario a tutti i costi, perché è su questi esempi, quando mancano gli altri tratti, che si può vedere in cosa il verso si distingue dalla prosa in qualsiasi caso. Si tratta di eccezioni in cui la legge fondamentale si esprime con la maggior chiarezza (cf. Hrabák 1961: 240, 245-246; Šapir 1994b: 88-89, 92-93)²⁹. Il primo esempio costituisce un'eccezione solo a metà: in esso è comunque riscontrabile una sfasatura fra segmentazioni:

Una bimba disse *gvja*.

Un'altra bimba disse *chfy*.

Una terza bimba disse *mbrju*.

Ma da sotto il muretto Ermakov pappava, pappava, pappava
cavoli.

Si vede che stava giungendo la notte.

Mot'ka ne ebbe abbastanza di giocare col letame e andò a
dormire.

Piovigginava.

pausa ritmica (asemantica) leggiamo dei versi, facendo una pausa solo sintattica leggiamo prosa» (1999: 60 nota 4, 48). In altre parole, il perno della teoria sonora del verso è la pausa, cioè l'assenza di suono, ma mica una pausa qualsiasi, bensì una pausa asemantica. Come "suona" una pausa "asemantica" a differenza di qualsiasi altra, Nevzgljadova a dire il vero non lo sa: «La differenza fra la pausa versale e quella sintattica può essere quasi <?> impercettibile da un punto di vista acustico e articolatorio (le sue correlate acustiche e articolatorie sono ignote)» (1999: 59 nota 2). Si tace anche su come ci si debba comportare coi poeti che, come Brodskij, se la cavano senza pause nelle clausole: nella sua esecuzione «il flusso melodico non tiene conto dei confini fra i versi – addirittura delle strofe – ed è come se si librasse su di essi» (Lotman 1995a: 321; cf. Janecek 1980). E non si riesce proprio a capire come, dopo aver dedicato un tale lavoro alla semantica delle pause fra i versi, si possano definire «prive di significato» le pause versali (Nevzgljadova 1998a: 194, 207 *et cet.*): o esse accompagnano il significato, oppure gli si contrappongono, ma indifferenti nei confronti del significato non possono esserlo mai.

²⁹ Tomaševskij era di un altro avviso: «per risolvere il problema fondamentale della differenza fra verso e prosa l'approccio più fruttuoso non è studiare i fenomeni di confine e definirli stabilendo tale confine, che forse è pure fittizio; in primo luogo ci si deve rivolgere alle forme più tipiche, più definite di verso e di prosa» (1958a: 8).

I maiali mangiavano piselli.
 Ragozin sbirciava nella sauna delle donne.
 Sen'ka sedeva a cavalcioni su Man'ka.
 Man'ka invece iniziava ad appisolarsi.
 Si incupi il cielo. Brillarono le stelle.
 Sotto il pavimento i ratti avevano divorato un topo.
 Dormi, ragazzo mio, e non temere gli stupidi sogni.
 I sogni stupidi a causa dello stomaco.

[«*Odná dévočka skazála: “gvja”*. / *Drugája dévočka skazála “chfy”*. / *Trét'ja dévočka skazála “mbrju”*. / *A Ermakón kapustu iz-pod zabóra chrjápal, chrjápal i chrjápal*. / *Vidno, večer užé nastupál*. / *Mót'ka s govnom naigrálsja i spát' pošël*. / *Morosíl dóždik*. / *Svin'í goróch éli*. / *Ragózin v ženskiju bánju podgljádyval*. / *Sén'ka na Mán'ke verchóm sidél*. / *Mán'ka že dremát' náčala*. / *Potemnélo nébo. Zablístáli zvézdy*. / *Pod póloom krýsy mýšku zagryzli*. / *Spi, moj mál'čik, i ne pugájsja glúpych snóv*. / *Glúpye sný ot želúdka*»]

Nella poesia di <Daniil> Charms (1937) da noi riportata, i finali di verso si sovrappongono quasi sempre alla fine delle proposizioni, ma tale regola è infranta una volta (nella 12° strofa), e in via di principio già questo basterebbe per constatare la discordanza fra sintassi e verso. Ci sono però altri esempi di una loro relativa indipendenza. Tutti i confini delle righe sono uguali dal punto di vista versificatorio, ma non tutti i confini fra le proposizioni sono uguali da un punto di vista grammaticale: alcune hanno un legame sintattico, altre hanno un legame logico, altre non sono legate in alcun modo. Prendiamo le prime tre proposizioni: gli eventi di cui esse narrano sono contemporanei o in successione? Non è possibile rispondere con precisione. Ma la quarta proposizione, unita alle precedenti dalla congiunzione avversativa *ma*, descrive un processo la cui contemporaneità con ciò che era stato riferito in precedenza non necessita di una dimostrazione particolare. Tale correlazione della quarta proposizione con tutte quelle precedenti è sottolineata dal triplice *pappava*, come se Ermakov avesse “pappato” i cavoli per tutto il tempo in cui le ragazzine dicevano *gvja*, *chfy* e *mbrju*. E se è così, allora le prime tre proposizioni sono legate fra loro in modo diverso rispetto che con la quarta etc.

Malgrado ciò, il testo di Charms ci persuade che la piena identità

fra la gerarchia ritmica e quella grammaticale è comunque possibile, e suggerisce la direzione da prendere per conseguire tale identità. I versi più rappresentativi a tale riguardo sono i primi tre, la cui segmentazione ritmica coincide esattamente con quella linguistica. Essi fanno percepire la peculiarità che distingue invariabilmente il verso dalla prosa: due unità versali gerarchicamente uguali appaiono come rappresentanti di un solo paradigma ritmico, ritmico-sintattico, lessico-ritmico-sintattico etc., e in questa loro qualità sono equivalenti fra loro (cf. Uspenskij, Babaeva 1992: 130-147; Dobricyn 1998: 180-185). Man mano che le contraddizioni fra grammatica e verso scompaiono, si svela il carattere paradigmatico delle segmentazioni propriamente versali: più precisa è la coincidenza fra i confini dei segmenti grammaticali e ritmici, più netto è l'isomorfismo linguistico degli elementi versali di uguale livello (e al contrario, più il loro isomorfismo si indebolisce, più si rafforza il conflitto con la grammatica: unità ritmiche uguali vengono riempite in modo diverso).

È possibile seguire bene questa interdipendenza in un'altra poesia di Charms (1937), dove il legame paradigmatico fra i versi è messo a nudo (come nel caso precedente, dovrò fornire una citazione integrale dell'opera):

Un certo Pantelej colpì col calcagno Ivan.
 Un certo Ivan colpì con la ruota Natal'ja.
 Una certa Natal'ja colpì con la museruola Semën.
 Un certo Semën colpì col trogolo Selifan.
 Un certo Selifan colpì con il pastrano Nikita.
 Un certo Nikita colpì con la tavola Roman.
 Un certo Roman colpì con la zappa Tat'jana.
 Una certa Tat'jana colpì col secchio Elena.
 E la rissa iniziò.
 Elena colpiva Tat'jana col palo.
 Tat'jana colpiva Roman col materasso.
 Roman colpiva Nikita con la valigia.
 Nikita colpiva Selifan col vassoio.
 Selifan colpiva Semën con le mani.
 Semën sputava a Natal'ja nelle orecchie.
 Natal'ja morsicava Ivan al dito.
 Ivan prendeva Pantelej a calcagnate.
 Eh, noi pensammo, si mena la brava gente.

[«*Nékij Pantelėj udáril pjátkoj Ivána. / Nékij Iván udáril kole-sóm Natál'ju. / Nékaja Natál'ja udáрила namórdnikom Seměna. / Nékij Seměn udáril korytom Selifána. / Nékij Selifán udáril podděvkoj Nikitu. / Nékij Nikita udáril doskój Romána. / Nékij Román udáril lopátój Tat'jánu. / Nékaja Tat'jana udáрила kuvši-nom Elěnu. / I náčalas' dráka. / Elěna bila Tat'jánu zabórom. / Tat'jana bila Romána matrácom. / Román bil Nikitu čemodá-nom. / Nikita bil Selifána podnósom. / Selifán bil Seměna ruká-mi. / Seměn plevál Natál'e v úši. / Natál'ja kusála Ivána za pálec. / Iván ljagál Pantelėja pjátkoj. / Ech, dúmali my, deríts-ja choróšie ljúdi.»]*

Si può dire senza la minima forzatura che in questa poesia le segmentazioni grammaticali corrispondono perfettamente a quelle versali: in funzione dell'uniformità verbale si infrange addirittura la logica della lingua³⁰. I confini dei 18 versi corrispondono ai confini delle 18 proposizioni-periodi. La poesia si scinde in due parti uguali di 9 versi (8+1). In ciascuna di esse, i primi 8 versi hanno la medesima struttura ritmica e grammaticale; il verso 9 tira le somme della prima parte (*E la rissa iniziò*); il verso 18 tira le somme di tutta la poesia (cioè, fra l'altro, «giustifica» la sua difformità sintattica dagli altri. Esso è il solo a racchiudere due proposizioni semplici: *Eh, noi pensammo, si mena la brava gente*). I versi hanno un legame uniforme: l'oggetto grammaticale di una proposizione diventa il soggetto grammaticale di quella successiva. L'ordine dei soggetti e degli oggetti è inverso nelle due parti: l'ultimo oggetto della prima parte diventa il primo soggetto della seconda, mentre l'ultimo soggetto della prima parte, nella seconda diventa il primo oggetto. Il legame sintagmatico fra i versi-proposizioni è molto debole o addirittura assente. Il legame fra i versi è semantico, ma soprattutto paradigmatico: il testo è costruito come la declina-

³⁰ I primi 8 versi si aprono con il sintagma *un certo tal dei tali*, ma sette volte su otto il pronome indefinito *un certo* [*nekij*] attesta un personaggio già nominato nel verso precedente senza alcuna determinazione deittica. Ciò contraddice la pratica linguistica del russo, dato che di solito i nomi propri sono accompagnati dal pronome *un certo* solo la prima volta che vengono menzionati: l'utilizzo di tale deissi significa che la persona nominata è in pratica sconosciuta tanto a chi parla quanto a chi ascolta.

zione di un paradigma lessico-ritmico-sintattico; la sua composizione ricorda non tanto un susseguirsi di parole quanto il susseguirsi delle forme di una sola parola. Verrebbe da paragonare la prima metà della poesia col paradigma della persona singolare e la seconda – col paradigma di quella plurale: nella prima metà figurano verbi di aspetto perfetto con significato di azione puntuale [*colpì, iniziò (la rissa)*]; nella seconda parte, vengono a sostituirli verbi di aspetto imperfettivo che indicano il carattere durativo dell'azione (*picchiava, sputava, morsi-cava, prendeva, si mena*).

Una corrispondenza precisa fra la struttura grammaticale e quella versale è possibile non solo in opere prive, come quella di Charms, di una misura rigorosa (e comunque la seconda poesia non è in verso libero: tutti i versi dal primo al diciottesimo hanno uscita piana)³¹. In ambito sillabo-tonico, ritmo e sintassi possono fondersi nella stessa misura in cui lo possono nel verso libero (Blok, *Nel'dichen*):

«Vsë moë», - skazálo zláto;
«Vsë moë», - skazál bulát.
«Vsë kupljú», - skazálo zláto;
«Vsë voz'mú», - skazál bulát.

A. Puškin, *Zoloto i bulat – L'oro e l'acciaio*, <1827>

[«Tutto è mio», disse l'oro; / «Tutto è mio», disse l'acciaio. / «Tutto comprerò», disse l'oro; / «Tutto prenderò», disse l'acciaio]

In questa poesia, scritta in tetrapodia trocaica, il primo e il secondo distico si presentano come due periodi ritmico-sintattici totalmente isomorfi. Entrambi si dividono a loro volta in due parti simmetriche, il confine grammaticale fra le quali coincide con l'uscita del verso ed è espresso dal punto e virgola. In ognuno dei quattro versi vi sono tre dieremi; i primi due sono costanti (hanno carattere di cesura) e solo il terzo dierema è alternato e sottolinea sul piano ritmico la differenza fra «oro»

³¹ Io attribuisco queste forme metriche al sistema di versificazione rimico-clausolico (vedi Šapir 1996a: 301 nota 10, 302 nota 12).

e «acciaio»: la parola *zláto* («oro») coincide con un piede del trocheo, la parola *bulát* («acciaio») lo spezza in due. Tutti e quattro i versi si percepiscono come forme di un solo paradigma lessico-rimico-sintattico³².

La contrapposizione fra sintagmatica e paradigmatica è una delle “strette” della teoria linguistica moderna. Ma quale che sia l’interpretazione da noi scelta (fra quelle già espresse), il verso possiede quasi tutte le caratteristiche della struttura paradigmatica: tutte meno una, ossia quella che per l’appunto definisce la peculiarità del discorso poetico. N. V. Kruševskij (1883: 65 et infra; cf. Panov 1980: 129) considerava i rapporti paradigmatici rapporti di «similarità» [*po schodstvu*] (a differenza dei rapporti di contiguità [*po smežnosti*]), F. De Saussure (1916: 176 et infra) li considerava rapporti «associativi» (a differenza dei rapporti «sintagmatici»), L. Hjelmslev (1943: 33-36) li considerava rapporti di disgiunzione (a differenza dei rapporti di congiunzione), ma tutti i teorici pensavano ai rapporti sintagmatici come *in praesentia*, e quelli paradigmatici come *in absentia*: i membri di un sintagma coesistono, i membri di un paradigma si escludono a vicenda. Sia i rapporti di «similarità» di Kruševskij, sia i rapporti «associativi» di Saussure, sia i rapporti «paradigmatici» di Hjelmslev non sono rappresentati nel discorso: sono rapporti fra una forma presente nel testo e le altre, che nel testo sono assenti³³. Ma nel verso, i legami paradigmatici passano dallo stato *in absentia* a quello *in praesentia*: le segmentazioni paradigmatiche strutturano una quarta dimensione del testo (cf. Lesskis 1982: 431-432 et cet.)³⁴.

³² Tutte le considerazioni seguenti su sintagmatica e paradigmatica del verso non hanno niente in comune con l’utilizzo metaforico di questi termini nell’articolo di G. A. Lesskis (1982). Come in molti altri rappresentanti della semiotica moscovita-tartuense, «per “lingua del testo letterario” s’intende qui non la lingua naturale in cui è annotato <?> il testo, ma quella lingua che si può definire come lo specifico sistema semantico usato dalla letteratura, rispetto al quale la lingua naturale si presenta come mero materiale (in tal senso si può dire che *Madame Bovary* e *Anna Karenina* sono scritte nella stessa lingua)» (1982: 430). Dal punto di vista linguistico e filologico sarebbe come parlare di una «lingua dell’amicizia e della comprensione reciproca».

³³ Per Hjelmslev «testo» e «sintagmatica» sono sinonimi (1943: 36).

³⁴ Le unità paradigmatiche di un livello versale si trovano in rapporto disgiuntivo e congiuntivo. Iniziando una poesia in tetrapodia giambica, siamo liberi di scegliere una

Secondo me è stato Jakobson quello che si è avvicinato più di ogni altro alla comprensione di questa peculiarità del verso, quando ha formulato la «funzione poetica del linguaggio» come proiezione «del principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione» (Jakobson 1960: 358). È vero che qui egli non si serviva dei termini «sintagmatica» e «paradigmatica», ma, come risulta da altre sue opere, li riteneva sinonimi dei concetti di «selezione» e «combinazione» (cf. Jakobson 1962: 620)^{xxiv}. Perciò possiamo riformulare la tesi di Jakobson nel modo seguente: nel linguaggio poetico la sintagmatica è costruita secondo le leggi della paradigmatica. Per quanto tale affermazione sia affine a quanto abbiamo detto prima, essa non può essere utilizzata in qualità di definizione del verso. E non c'è da stupirsi: fra le intenzioni di Jakobson rientrava infatti non una definizione del verso, ma lo studio di qualsivoglia sintomo di una funzione estetica del linguaggio, non solo in poesia, ma anche in prosa, artistica o meno. Nondimeno, il punto di partenza di Jakobson era proprio la poesia, ed è per questo che le sue formulazioni, insufficienti per specificare il verso, a tratti risultavano troppo rigide nei confronti della prosa (per una disamina più approfondita, vedi: Šapir 1999b).

La cosa più importante che manca in Jakobson, e che dev'esserci in una definizione del verso, è l'indicazione che in esso si dà un'asse coordinata in più. In poesia, dice Jakobson, «l'equivalenza diviene elemento costitutivo della successione» (1960: 358). Ma sarebbe sbagliato pensare che nel verso la successione sintagmatica semplicemente materializza il sistema paradigmatico della lingua. Il ritmo e la sintassi sono due dimensioni autonome del testo in versi; essi rimangono se stessi indipendentemente dal fatto che essi si contrappongano o stringano un'alleanza (cf. Kenigsberg 1994: 162 *et cet.*). L'«equivalenza» è propria solo delle unità che si dispiegano lungo la quarta coordinata – quella versale; secondo le altre dimensioni i segmenti del discorso

qualsiasi delle sue forme ritmiche, ma la scelta di una delle possibilità esclude subito tutte le altre: non si può iniziare un'opera contemporaneamente con un verso ad accentazione piena e con un verso ove si omette un ictus metrico (*aut – aut*). E però, nel testo possiamo far liberamente susseguire le diverse forme, e in questo senso esse non escludono, ma si integrano l'una con l'altra (*et – et*).

non sono equivalenti, ma (nel migliore dei casi) affini. Per il verso come tale è rilevante non che la lunghezza, la grammatica e la semantica delle strofe adiacenti siano simili, ma che siano – in un certo senso – identiche. Non è affatto la stessa cosa parlare di «somiglianza sovrapposta alla contiguità», o di «equivalenza sovrapposta al susseguirsi delle parole» (Jakobson 1960: 370, 366)³⁵: il primo fenomeno è possibile anche in prosa (Smirnov 1985: 269), il secondo – solo nel verso. Parafrasando Jakobson diremo: il verso è la proiezione dall'asse dell'identità su quello della differenza³⁶.

Naturalmente, ogni identità esiste solo sullo sfondo delle differenze, e ogni differenza – sullo sfondo dell'identità; nell'aspetto della paradigmatica (secondo la quarta dimensione) le forme del discorso s'identificano a prescindere dal grado della loro difformità, mentre nell'aspetto della sintagmatica si differenziano a prescindere dalle singole coincidenze. I membri del sintagma sono parti di un tutto, mentre i membri del paradigma sono modificazioni di un tutto: nel sintagma, due parole si differenziano (ad esempio come membri di una proposizione), nel paradigma due forme verbali si identificano l'una nell'altra (ad esempio come casi di una stessa parola). Analogamente, le sillabe con le sillabe, i piedi coi piedi, le battute con le battute, i versi coi versi, le strofe con le strofe, etc., malgrado l'oggettiva e a volte assai notevole diversità, si rapportano fra loro come varianti di un'unica invariante e in forza di ciò entrano in un rapporto di mutua identità per appartenere a un comune paradigma ritmico (cf. Hjelmslev 1943: 56, 66 e a.)³⁷. Nel verso si verifica ciò che Agostino chiamava

³⁵ Cf.: «l'asse della somiglianza, o dell'identità» (Jakobson 1962: 620 <cf. *infra*, pp. 206, 207, nota xxiv>).

³⁶ Cf.: «solo nel linguaggio poetico vediamo la proiezione dell'asse dell'identità sull'asse della contiguità» (Jakobson 1962: 620); «In poesia, una sillaba è equiparata ad ogni altra sillaba della stessa sequenzialità; l'accento di una parola è equiparato a un altro accento, e l'assenza dell'accento a un'altra assenza di accento; la lunghezza prosodica è equiparata a un'altra lunghezza, la brevità – alla brevità» etc. (Jakobson 1960: 358; Jakobson 1962: 620; Lotman 1995a: 325-326).

³⁷ Cf. anche: in poesia «le relazioni fra invarianti e variazioni si strutturano in modo totalmente diverso che nelle altre sfere del linguaggio» (Jakobson 1962: 621); «Lo schema metrico (*verse design*) definisce i tratti invarianti delle forme ritmiche del verso (*verse instances*) e pone limiti alla variatività» (Jakobson 1960: 364).

equiparazione. Per quanto fra le unità versificatorie succedentisi non ci sia «vera uguaglianza», essi sono comunque percepiti come equivalenti e di uguale lunghezza: «La nostra anima, – intuiva Agostino, – afferma che esiste un'imperitura uguaglianza delle sillabe» [*De Musica*, VI, 10-13 (trad. di M. L. Gasparov); Jakobson 1979: 575; Giršman 1976: 149; 1977: 31; 1982: 267-268; Žovtis 1985: 66]. Là dove l'equivalenza delle «unità versali» è sovvertita in modo troppo evidente, è la loro disuguaglianza ad assumere un significato ritmico e semantico³⁸.

Se applicata al verso, la concezione di Jakobson ha anche un altro difetto. Rimane aperta la questione sul grado in cui il discorso poetico è un susseguirsi di segmenti equivalenti: se lo è *in toto*, dall'inizio alla fine, oppure selettivamente, in certi punti. Si possono fissare segmentazioni paradigmatiche fra porzioni del discorso anche nella prosa ritmica, ma lì essi sono facoltative e passano al di sopra delle segmentazioni sintagmatiche. Nel verso, al contrario, i rapporti sintagmatici si sovrappongono a quelli paradigmatici: come scriveva G. O. Vinokur, il «materiale della lingua» «viene filtrato e come passato al setaccio» attraverso la «forma metrica» (1941c: 160; cf. Jakobson 1979: 366, 370; Giršman 1977: 30). A differenza della prosa, il verso contiene segmentazioni paradigmatiche che attraversano tutto il testo, cioè pervasive e coercitive [*skvoznye, prituditel'nye paradigmatičeskie členenija*]^{xxv}. La loro coercitività visuale è garantita dalla grafica versale, quella acustica – dall'intonazione versale. Quando non c'è una divisione pervasiva e coercitiva in versi, nel contrasto fra ritmo e grammatica è la seconda ad avere la meglio. Sul confine fra i versi l'autonomizzazione del ritmo raggiunge il proprio limite massimo; al contrario, all'interno del verso, pro-

³⁸ Fra l'altro, l'equivalenza funzionale di forme ritmiche di pari livello offre la spiegazione più semplice alla notevole somiglianza fra l'intonazione versale e quella elencativa (cf. Zlatoustova 1962: 28-29; 1977: 74 *et infra*; Gasparov 1993a: 15; Nevzgljadova 1994: 70; *et cet.*): oggetto di enumerazione possono essere solo unità gerarchicamente pari. Affrontando questo fenomeno dal capo opposto, notiamo che la scrittura in colonna è la più opportuna in ogni genere di elencazione: liste, inventari, registri, etc. (cf. anche solo le elencazioni in *Gargantua e Pantagruelle*).

prio come in prosa, il ritmo è creato soprattutto coi mezzi della stessa grammatica. Perciò, trascrivendo i versi in prosa, è in prosa che li trasformiamo: tutte le clausole, perso il proprio carattere coercitivo, scendono al livello di cesure³⁹.

Le clausole impongono al testo non solo l'intonazione, ma anche l'ortoepia:

Vnóv', po jazýčeski, za žízn' svoích detěj prinósim čelovéčeskie žértvy. A tý, o Góspodi, Tý ne vstaěš' iz mértvych na étot chrúst mladěncěskich kostěj!

M. Škapskaja, «Da, govorjat...» («Sì, dicono...», <1921>)

[«Di nuovo, come i pagani, per la vita dei nostri figli offriamo sacrifici umani. E Tu, o Signore, Tu non risorgerai dai morti su questo scricchiolare di ossa giovanili!»]

La lezione *m[‘e]rtvych* (in luogo di *m[‘o]rtvych*), non motivata dalla forma prosastica, «ricostruisce» i versi anche se questi non sono dati graficamente^{xxvi}. Nella misura in cui l'obbligatorietà visuale e acustica del verso è garantita da fattori differenti (cf. Gasparov 1989a: 8), la medesima successione di parole e di forme può apparire in modo diverso in forma orale e scritta^{xxvii}:

Ne zagasív ognjá i travý ne primjáv, kladút na vsě táinstvennu-ju métu, no mý ich čúvstvuem v sobláznach májskich vetróv i v šélestach ijún'skich tráv.

³⁹ Abbiamo a che fare con la prosa anche là dove la divisione in righe versali non è fissata ed è cancellata la differenza fra esse: «La tensione tragica è data dal giambo. Ma la pentapodia qui non c'entra. Ho scritto il *Bertrand de Born* in “prosa” e in “giambo libero”, dividendolo in righe versali a seconda dell'intonazione. A tratti ho introdotto addirittura anapesti o trochei per un accento più marcato. Non è prosa, non sono versi, ma è discorso scenico, a tratti ritmico, la mia divisione in righe versali è arbitraria. Io lo sentivo così, ma un attore lo può sentire diversamente: che cambi pure i miei versi. Del verso non mi importa» (Lunc 1923: 47). Ma laddove «il verso non importa» non c'è né ci può essere verso.

[«Senza spegnere il fuoco e senza gualcire le erbe, su tutto appongono un marchio misterioso, ma noi li percepiamo nelle tentazioni dei venti di maggio e nel frusciare delle erbe di giugno»]

M. Škapskaja, «Nasledujuščim imja legion...» («Legione è il nome di chi verrà...»), <1925>

Questo frammento è stato scritto e pubblicato proprio come prosa, solo senza accenti, ma a seconda dell'esecuzione esso può tramutarsi in un giambo libero:

*Ne zagasív ognjá i trávy ne primjáv,
Kladút na vsě taínstvennuju métu,
No mý ich čúvstvuem v sobláznach májskich vétrov
I v šélestach ijún'skich tráv.*

Gasparov ha battezzato questo fenomeno «pseudo-prosa» (1987c: 14 *et infra*; 1989b, parte II: 14 *et infra*; 1993b: 17 *et infra*). A mio parere il termine non è del tutto soddisfacente perché elimina l'ambiguità: il contrasto fra fonetica e grafica si risolve senz'altro a favore della fonetica. La prosa lirica di Škapskaja risulta davvero pseudo-prosa solo se, stampata come prosa, viene recitata come se fossero versi mentalmente ricostruiti ed evidenziati con l'aiuto dell'intonazione e dell'ortografia: è probabile che proprio così leggesse la Škapskaja. Ma noi possiamo a buon diritto leggere il suo testo come prosastico: un diritto che la poetessa ci ha dato quando ha scritto i suoi «versi» *in continuo*⁴⁰. È evidente che lo stesso testo può essere ora in versi, ora in prosa (Timofeev 1931: 75 *et infra*; 1939, 68 nota 1; 1982: 27 *et infra*), ma in nessun caso potrà essere in versi e in prosa contemporaneamente (Hrabák 1961: 246-247).

⁴⁰ Sembra che Škapskaja percepisse l'"ambiguità" versificatoria delle sue opere e provasse non piccole difficoltà nel recitarle a voce. Lei stessa testimonia che «gli aspetti uditivi e articolatori della sonorità versale non le sono propri. La lettura ad alta voce dei suoi versi le provoca una sensazione estremamente sgradevole che arriva quasi alla sofferenza» (Bernštejn 1927: 14).

4. Sappiamo in quali casi sorgono legami paradigmatici fra elementi della prosa; adesso è il momento di chiarire se possono stabilirsi i legami sintagmatici fra elementi del verso. La sintagmatica detta le regole secondo cui le parti si uniscono in un tutto: essa pone limiti alle combinazioni delle forme linguistiche. Dal fatto che in un dato testo siano ammessi gli elementi A e B non consegue che in esso sia ammessa qualsiasi loro combinazione o anche solo una di esse: AA, AB, BA e BB. Analoghe limitazioni sintagmatiche funzionano anche nel verso? In generale la risposta può essere solo negativa. Le leggi del verso stabiliscono norme soprattutto per quel che concerne la struttura interna degli elementi, e se due unità di un medesimo livello versale godono di liceità in un dato testo, ne godrà sicuramente anche la loro libera combinazione.

Così, nel giambo l'unità paradigmatica più piccola è il piede bisillabo, che nel testo può apparire in diverse varianti ritmiche. Senza contare gli spazi facoltativi fra le parole e altri fattori secondari del ritmo, di queste varianti se ne contano quattro: non accentato (UU), con l'accento sulla seconda sillaba (U'), con l'accento sulla prima sillaba (|''|U) e a doppia accentazione (|''|')⁴¹. In via teorica, tutte le varianti godono di pari diritti e sono intercambiabili; essi si combinano arbitrariamente senza infrangere le regole del metro. Non senza un'eccezione: nella sillabo-tonica classica l'accentazione dell'ultimo *ictus*

⁴¹ Nei «trochei» e negli «spondei» giambici è obbligatoria una soluzione di continuità fra le parole (|) all'inizio e nel mezzo del piede. Con ciò, perché il metro non sia infranto, il legame grammaticale del monosillabo accentuatamente ridondante [*sverchschemnoudarnyj*] con la parte antecedente del verso non deve essere più forte del suo legame con la parte successiva: *No któ trubil? Któ čarodėja / Na gróznu séču vyzýval?* [«Ma chi ha suonato? Chi lo stregone / ad aspra pugna ha sfidato?»] (A. Puškin, *Ruslan e Ljudmila*, V, 25-26). Cf. <come soluzione prosodica inammissibile. – G. C.>: *No któ trubil v róg? Čarodėja / Na gróznu séču výzval któ?* [«Ma chi ha suonato il corno? Lo stregone / ad aspra pugna chi ha sfidato?»] (Šengeli 1960: 139). <Continua Šengeli: «La medesima regola vale se il piede trocaico segue un pirrichio: *Grammátikū, | dvé Pětriády* («Una grammatica, due *Petriadi*»). Puškin). Una riga versale in cui questa regola sia infranta, ad esempio: *Poslédnye dvé Petriády* («Le ultime due *Petriadi*») suona non come un giambo, ma come una tetrapodia amfibrachica: U–U|U–U|U–U». Segue la descrizione dei *coriambi*, con relativa casistica, riportata *infra* nel *Glossario*>.

tende al 100%, cioè l'ultimo piede può essere occupato solo da un giambo o da uno spondeo. Ciò pone alcune limitazioni sintagmatiche alle possibilità di abbinamento fra unità paradigmatiche. Ma, in primo luogo, tutti i legami sintagmatici fra le unità del verso sono facoltativi: il verso può cavarsela senza di loro (la stessa regola della costante accentuativa nel giambo russo è sporadicamente infranta dalla fine del XVIII secolo, più spesso nella pentapodia drammatica, ma a volte anche in altre misure). In secondo luogo, tutti i rapporti sintagmatici fra le unità versali di livello più basso si trasformano in rapporti paradigmatici a un livello più alto: da un punto di vista ritmico, l'ultimo piede non è identico ai piedi precedenti dello stesso verso, ma è identico agli ultimi piedi dei versi adiacenti. Questi versi si correlano fra loro come rappresentanti a pari diritto e intercambiabili di un solo paradigma ritmico: quest'ultimo nella tripodia si compone di 4 forme base, nella tetrapodia – di 8, nella pentapodia con cesura – di 12, etc.

È questo l'universale meccanismo di trasformazione della sintagmatica in paradigmatica al passaggio da un livello del verso a quello successivo: se i piedi sono legati sintagmaticamente, saranno le righe versali ad avere un legame paradigmatico; se le righe versali sono legate sintagmaticamente, ad avere un legame paradigmatico saranno le strofe^{xxviii}. Uno dei tipi più diffusi di relazione sintagmatica nel verso è la rima (spesso in alternanza). I versi cementati dalla rima non funzionano più solo come varianti di un tutto (come forme di un paradigma), ma anche come parti di un tutto (di una strofa o di uno strofoide): la parola rimata in uscita di verso non è la rima, ma un suo elemento. Le limitazioni che la rima pone alla combinazione fra versi hanno qualcosa di affine alla concordanza sintattica; le limitazioni che pone l'alternanza hanno qualcosa di affine alla reggenza. Ma le strofe, le cui parti costitutive hanno un legame sintagmatico, si trovano in rapporto paradigmatico con le strofe adiacenti: sono le varianti intercambiabili di una sola invariante ritmica.

È facile osservare la trasformazione della sintagmatica versale in paradigmatica sull'esempio dei logaedi. Qui ad avere un legame sintagmatico sono unità differenti, se non dal punto di vista ritmico, certo dal punto di vista metrico. È vero che nella strofa saffica si uniscono dattili e trochei, ma ciò non significa che essi siano elementi di pari

diritto e intercambiabili come nell'esametro, dove i «piedi» dattilici e trocaici coesistono in funzione di varianti ritmiche. La facoltà combinatoria dei piedi nel logaedo è sottomessa a rigide delimitazioni che hanno qualcosa di affine all'afferenza [*primykanie*] sintattica <“rapporto modificatore”. – G. C.>. Eppure, il primo verso della strofa saffica si rapporta al secondo – e il secondo al terzo – come forme paradigmatiche di pari diritto: tutte hanno la stessa struttura metrica (trocheo – trocheo – dattilo – trocheo – trocheo). Il quarto verso è di nuovo unito ai precedenti da un legame sintagmatico: i suoi piedi hanno una configurazione particolare (dattilo – trocheo), ma i quattro versi insieme costituiscono una strofa che entra in rapporto paradigmatico con tutte le altre strofe saffiche, tanto in quella particolare poesia quanto al di fuori dei suoi confini.

Quando in un complesso sintagmatico si formano delle strofe, esse vanno a formare una superstrofa^{xxix} o una forma ancora più complessa di concatenazione fissa di strofe, ad esempio il sonetto di tipo francese: (*AbAb + AbAb*) + (*CCd + EEd*). Una quartina con l'altra o una terzina con l'altra sono qui unite non solo da un legame paradigmatico, come variabili ritmiche della stessa forma strofica, ma anche da un punto di vista sintagmatico, essendo legate da una rima comune. In più, tutte e quattro le strofe si dispongono in una rigida successione sintagmatica: quartina – quartina – terzina – terzina. E però, la stessa solidità di tale successione trasforma la «concordanza», la «reggenza» e l'«afferenza» sintagmatiche delle strofe in un'invariante di cui ogni sonetto è modificazione: esso è paradigmaticamente legato a ogni altro sonetto dallo schema rimico corrispondente. Si può a ragione definire fissa ogni forma nella quale tutta l'opera si presenta come costante paradigmatica⁴².

In relazione al problema del confine fra verso e prosa, ha interesse primario una forma fissa come il monoverso:

Pokójsja, milyj prách, do rádnostnogo útra!

[«Riposa, caro cenere, fino al gioioso giorno!»]

⁴² Sono possibili costanti paradigmatiche ancora più ampie, nelle quali sono collegate sintagmaticamente alcune poesie (la corona di sonetti, etc.).

In questo epitaffio di Karamzin (1792), come spesso accade nei monoversi, la gerarchia delle segmentazioni versali in pratica non contraddice la sintassi: la fine del verso corrisponde con la fine della proposizione, la cesura – con una forte pausa sintattica, e gli altri dieremi cadono all'interno dei piedi. A rendere “verso” quest'opera non è la discordanza delle segmentazioni, ma il sistema di legami paradigmatici al quale il testo si aggancia: sono invarianti ritmiche tutti i piedi giambici (indipendentemente dalla lunghezza dei versi), tutti i versi alessandrini (indipendentemente dalla lunghezza dell'opera) e, infine, tutti i monoversi (indipendentemente dalle misure versali): come un sonetto continua ad essere un sonetto anche quando è scritto non nella tradizionale pentapodia o esapodia giambica, ma in versi ultracorti di una sillaba, così il monovero resta un monovero anche quando non ha metro. Ha ragione V. F. Markov quando ricorda che «non ci sono versi al di fuori della tradizione versale»: la riga giambica «è percepita come giambica non solo sullo sfondo delle altre stampate, ma anche di quelle immaginate». Si può convenire con qualche distinguo anche sul fatto che fra tutti i «monoversi, la riga versale che non si adatta a nessuna delle misure, sarà percepita come un verso libero monovero» (1963: 251). Ma la cosa più importante è che il monovero è percepito come tale sullo sfondo degli altri monoversi: la storia di questa forma fissa conta vari millenni. I legami paradigmatici del monovero sono difficili da cogliere e a volte sono immessi nell'opera a dispetto della volontà dell'autore, ma gli intoppi che incorrono inevitabili nel qualificare un testo come scritto in versi o prosa non cambiano la sostanza della questione: esso può essere verso oppure prosa, può non essere né verso né prosa (come alcuni dei *Poemi in cemento armato* (*Železobetonnye poëmy*) di V. Kamenskij^{xxx}), ma non può essere una via di mezzo, un ibrido di verso e prosa.

Per una comprensione adeguata del verso si deve tener conto del fatto che le limitazioni poste alla facoltà combinatoria e al carattere intercambiabile [*vzaimozamenjaemost'*] delle unità può essere di natura non solo sintagmatica, ma anche paradigmatica. In ciò non vi è niente che contraddica l'essenza delle relazioni paradigmatiche. I linguisti non si sono ancora messi d'accordo se nel paradigma rientrano le forme che occorrono nella medesima posizione oppure le forme che si susseguono a seconda del contesto ma sono percepite dalla coscienza come

identiche. Hjelmslev sosteneva che il paradigma è composto di unità intercambiabili (1943: 66–67 *et cet.*), ma le sue vedute in merito sono state confutate con dovizia di argomenti (vedi, fra l'altro, Panov 1967: 5–6 *et cet.*). Eppure, anche se definiamo il paradigma come susseguirsi delle posizioni di elementi, non c'è niente di strano nel fatto che nel verso le forme paradigmatiche coesistano: in ciò sta la sua differenza dalla prosa. E così come nella prosa è possibile che membri in teoria reciprocamente escludentisi di un paradigma morfologico diventino a volte intercambiabili⁴³, nel verso è possibile che elementi in teoria intercambiabili di un paradigma ritmico perdano di tanto in tanto la propria equivalenza.

Le unità di un livello versale sono di norma intercambiabili perché sono forme di un medesimo paradigma. Ma dato che sono forme diverse di tale paradigma, là dove si sottolinea la loro diversità e si gioca su essa, tali forme cessano di essere reciprocamente equivalenti e nella composizione occupano ognuna il posto particolare che appartiene proprio ad essa. Ciò accade solo quando il testo è prodotto come svolgimento completo di un microparadigma ritmico. Tale, ad esempio, è la poesia di Chodasevič *Il peone e la cesura* [*Pèon i cezura*, 1916], che rappresenta l'accoppiamento degli eroi eponimi non solo attraverso gli accenni del testo, ma anche col ritmo. In quest'opera, i cui versi sono costituiti da un peone II e da due giambi, la cesura che chiede con insistenza «carezze» si sposta lungo il peone nella prima strofa per ritirarsi indietro nella seconda (cf. Mazur 1990; cf. Gasparov 1993b: 97–99):

<i>Pokórstvujuščij</i> <i>vsém želán'jam</i> ,	U ' U U U ' U ' U
<i>Táinstvennoj</i> <i>vladéet siloj</i> :	U ' U U U ' U ' U
<i>Cezúra</i> <i>govorít molčán'em</i> –	U ' U U U ' U ' U
<i>Pèón</i> <i>ne prekoslóvit miloj...</i>	U ' U U U ' U ' U
<i>No láska</i> <i>neterpelívo prósit</i>	U ' U U U ' U ' U
<i>Podrúga</i> – <i>i v soznán'e vlásti</i>	U ' U U U ' U ' U

⁴³ Cf.: *ne pisat' stichi / stichóv* [«non scrivere versi» <equivalenza acc. pl. / gen. pl.>], *zakopat' kartofel' v zolu / v zole* [«sotterrare una patata sotto la cenere» <equivalenza acc. sing. / prep. sing.>], *brosít' v čeloveka kamen' / kamnem* [«gettare una pietra contro una persona» <equivalenza acc. sing. / str. sing.>] etc.

On médlenno || *glavú voznósit,* U ' U U || U ' U ' U
Rastjágivaja || *zvé'n'ja strásti.* U ' U U U || ' U ' U

[«Prono a tutti i desideri / Possiede una forza misteriosa: / La cesura parla col silenzio – / Il peone non contraddice l'amata... // Ma insistente chiede carezze / L'amica, e cosciente del suo potere / Egli lento leva la testa, / Svolgendo gli anelli della passione»]

È chiaro che in questa poesia di Chodasevič né i versi né le strofe possono essere cambiati di posto, e non solo perché sono legati in un sintagma, ma anche perché non sono ritmicamente equivalenti. Essi si susseguono sottomettendosi alla logica del microparadigma che rappresentano ed esauriscono. La poesia è costruita come una sistematica enumerazione di tutte le possibilità della cesura mobile stretta fra accenti costanti lungo tre piedi. Passo dopo passo, la cesura compie il cammino da un accento all'altro occupando tutte le posizioni ritmiche in ordine diretto e inverso.

Compito dei microparadigmi svolti è verificare tutte le possibili combinazioni dell'elemento variabile con gli elementi fissi. Nel caso di Chodasevič erano fissi gli accenti e variabile il punto dove cadono i dieremi. Nella poesia di Brjusov *Notte* [*Noč'*, 1915]^{xxxix} si mantengono la misura e la rima, ma in compenso variano le clausole: in ogni distico successivo l'uscita è di un piede più breve rispetto al precedente (nello strofoide iniziale, alla costante accentuativa seguono sei sillabe; nell'ultimo strofoide – nemmeno una: più in là o più in qua non si sarebbe potuti andare. Nella poesia di Belyj *Mattino* [*Utro*, 1917]^{xxxix} la costanza della forma strofica maschera la metamorfosi della vocale accentata: nei primi due distici la vocale è <i>, nei secondi due è <e>, nella terza coppia è <a>, nella quarta è <o> e, infine, negli ultimi due è <u> (non ci sono altre vocali in russo: 20 versi di cui 4 per ogni fonema esauriscono il microparadigma)⁴⁴. Un altro esempio è una poesia a tre strofe di Vjačeslav Ivanov (*L'intelletto russo – Russkij um*,

⁴⁴ È degna di nota anche la logica fonetica che organizza questo microparadigma: dalla posizione più avanzata a quella più arretrata (<i> è un po' più avanzato di <e>, <e> di <a>, etc.; nella misura in cui la lingua arretra, le labbra avanzano – da <i> a <u>).

1890)^{xxxiii} dove sono realizzati – dal più difficile al più semplice – tutti i tipi classici in cui può rimare una quartina: incrociata, alternata, baciata [cf. Gasparov 1993b: 62, 64, 68-69, 153-154; Šapir 1997a (2000: 187-191) <vedi *infra*, p. 232 nota vii>]. Le opere enumerate non sono forme fisse, ma hanno un'ampiezza fissa, dettata dalle dimensioni del microparadigma: nessuna di esse potrebbe essere più lunga o più corta.

5. Nel tirare le somme di questo mio tentativo di formulare una definizione che abbracci tutti i generi e tutte le specie di verso senza eccezione, mi rendo conto che, indipendentemente dal valore della definizione, si troverà sempre qualche opera il cui status rimane indefinito a causa di un'ambiguità casuale o deliberata. Ciò non deve scoraggiare, dato che la descrizione di ogni singolo "individuo" non rientra fra i compiti della scienza, e che tutti i casi tipici mi pare di averli presi in considerazione. Perciò ardisco affermare che, a differenza dal testo prosastico, qualsiasi poesia è o una selezione più o meno arbitraria di forme paradigmatiche equivalenti e teoricamente intercambiabili, oppure è lo svolgimento completo di un microparadigma ritmico, nel cui caso nella poesia non è consentita la sostituzione delle varianti ritmiche. In entrambi i casi, le unità gerarchicamente pari si considerano invariante, e almeno a uno dei livelli del verso la segmentazione paradigmatica è pervasiva e coercitiva. Le relazioni sintagmatiche fra gli elementi versali sono, in primo luogo, facoltative e, in secondo luogo, si trasformano in paradigmatiche al livello superiore.

Il sistema delle segmentazioni paradigmatiche costanti struttura una quarta dimensione del testo e crea così le basi per una discordanza permanente fra ritmo e grammatica. Qualsiasi prosa è tridimensionale per analogia con lo spazio fisico, col quale essa mantiene una coordinata comune: quella temporale. Nel verso, accanto allo pseudo-spazio va conteggiato uno pseudo-tempo, misura del quale diventano le unità del ritmo poetico. Ma la cosa più impressionante è che oltre a modellare il tempo, il verso modella l'eternità o ciò che s'intende con questo termine. Come categoria del mondo fisico l'eternità non ci è data, ed è assai probabile che essa sia solo frutto dell'immaginazione, una costruzione intellettuale. Nondimeno, nel verso l'eternità poetica

acquista una realtà non minore di quella posseduta dal tempo poetico, e a creare la sua immagine è la rete paradigmatica del verso. L'eternità include tutti i tempi sia in potenza che in atto: ciò che è stato, ciò che è, ciò che sarà e ciò che potrebbe essere anche se mai sarà. Ogni verso è membro di un paradigma aperto e inesauribile⁴⁵. Le «varietà possibili» di una misura sono «assolutamente infinite»^{xxxiv}, ma la loro invariante include in simultanea tutti i versi di quel dato metro: quelli che sono stati, quelli che saranno e quelli che sarebbero potuti essere, e ognuno di essi esiste come forma ritmica nella misura in cui esiste quel metro. Ma se il verso è un'unità di tempo, l'invariante che include tutti i tempi non è altro che un'eternità poetica: essa permane «al di fuori del tempo e dello spazio» dei testi che acquisiscono la dimensione versale unicamente grazie ad essa⁴⁶.

⁴⁵ Non è da escludere che sia proprio questo il fondamento di un'altra peculiarità melodica del verso: l'intonazione «di incompiutezza espressiva» che gli è propria (Zlatoustova 1977: 74 *et cet.*).

⁴⁶ Queste parole sono state pubblicate per la prima volta nel 1995, quasi in contemporanea con un articolo nel quale M. Ju. Lotman esprimeva una concezione della «transfinità» del verso per certi versi affine alla mia: «La struttura strofica è un potenzialmente infinito susseguirsi di strofe. Come la struttura versificatoria nel suo complesso, essa costituisce una mera astrazione, non localizzata nello spazio-tempo» (1995a: 306).

Prima ed. in “Philologica”, 1995, t. 2, n. 3/4. Poi in Šapir 2000b.

ⁱ Cf. Šapir 1994b: 83 *et infra*. In tale studio, Maksim Il’ič colloca le suddette categorie nel contesto delle ricerche di M. M. Kenigsberg e dell’“ala destra” del Circolo linguistico di Mosca (Mlk, 1915 – 1924). Influenzati dall’estetica “fenomenologica” di G. G. Špet, Kenigsberg e i suoi sodali «negavano alla fonetica il diritto di definirsi disciplina linguistica e proclamavano la semantica (semasiologia) il fondamento di ogni conoscenza linguistica, una sorta di “logica della lingua”» (ivi: 76); di qui anche l’interesse per il complesso dei problemi legati al concetto di «forma interna della parola» (nella tradizione di W. Humboldt – Potebnja – Špet), e in particolare della “parola” inserita in un contesto versale. Converrà citare per esteso:

«Nella sua filosofia del verso Kenigsberg muove dal principio: “L’analisi dell’arte è l’analisi delle forme espressive, delle forme verbali”, e questo lo avvicina ai molti “formalisti” russi a cui la scienza deve i risultati principali ottenuti negli anni 1920 – 1950. B. V. Tomaševskij e B. I. Jarcho, B. M. Ėjchenbaum e S. Ja. Mazè, R. O. Jakobson e A. I. Romm, Ju. N. Tynjanov e M. M. Kenigsberg, V. M. Žirmunskij e G. O. Vinokur guardavano al verso come a una particolare forma poetica, e le divergenze fra loro erano per lo più radicate nella diversa concezione della forma come tale.

I due indirizzi principali nella definizione della scienza della forma erano già stati chiaramente definiti da A. Marty (1908). Ecco come Kenigsberg riassume le idee di questi: “In un caso la forma è contrapposta alla materia (*Stoff*) e appare come l’aspetto più sostanziale (*wesenhafte*), determinante, nel fenomeno; nell’altro, la forma è correlativamente contrapposta al contenuto (*Inhalt*) o al valore [*značimost’*], alla capienza [*soderžatel’nost’*; *Gehalt*], col che più sostanziale appare ora il secondo termine”. Secondo Marty e Kenigsberg, i fenomeni linguistici sono un esempio di forma nel secondo senso: “con essi si rapporta correlativamente il significato espresso”. Ma l’affermazione del filosofo tedesco, secondo cui “il materiale è irrilevante per il *Gehalt* dell’opera d’arte” ispira una domanda a Kenigsberg: non diventa forse il materiale “rilevante per il valore dell’opera d’arte solo quando esso rappresenti un instabile sistema di forme, quando questo materiale stesso sia espressione di una qualche coscienza artistica (*resp. culturale*)?”»

«Marty e i suoi seguaci – continua Šapir – ritenevano che in estetica funzionasse solo l’opposizione “forma/contenuto”, mentre il “materiale” diviene esteticamente rilevante solo nella misura in cui si risolve in un particolare “sistema di forme”:

- (1) $\frac{\text{forma (+materiale)}}{\text{contenuto}}$

E però, negli stessi anni i rappresentanti dell'altro indirizzo < l'Opojaz pietroburghese *et cet.* > consideravano la "forma" artistica nel suo rapporto col materiale; con ciò, il "contenuto" era considerato come ingrediente della "forma" o del "materiale" ed era da essi fagocitato senza traccia:

- (2) $\frac{\text{forma}}{\text{materiale (+contenuto)}}$

oppure:

- (3) $\frac{\text{forma (+contenuto)}}{\text{materiale}}$

In realtà, se si considerano la "parola", la "lingua" come il "materiale" della poesia <- come facevano Vinokur, Žirmunskij, Tynjanov *et cet.* ->, allora il "contenuto" si trasforma inevitabilmente o in un componente del "materiale" (attraverso la semantica del linguaggio prosastico), oppure in un componente della "forma" (attraverso la semantica del linguaggio poetico).

La differenza negli approcci al "problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione artistica verbale" (Bachtin 1975; *2003) si concretizzava in trattazioni vicendevolmente polemiche delle tre questioni fondamentali della scienza del verso: 1) verso e linguaggio, 2) verso e prosa, 3) verso e significato. Difficile non vedere dietro alla prima il problema più generale di "forma e materiale", dietro alla terza il problema di "forma e contenuto" e dietro alla seconda la contrapposizione fra diverse forme di "arte verbale". È chiaro che la concezione del "materiale" come "forma" (1) riduce automaticamente l'opposizione "verso e linguaggio" all'opposizione "verso e prosa"; allo stesso modo, se si concepisce il "contenuto" come "forma" (3) o "materiale" (2), al posto della questione "verso e significato" si metterà "verso e prosa" o "verso e linguaggio", e tutto il problema si ridurrà alla corrispondenza/non corrispondenza fra i significati "prosastici" (resp. "linguistici") e quelli "poetici"» (Šapir 1994b: 84-85).

Di qui, le aporie in cui si avvita in questo periodo la scienza russa del verso: ad esempio la polemica riguardante la teoria di Jakobson circa la "forma poetica" come "violenza organizzata sulla lingua" (vedi nota ii). Se ne

esce – come intuiscono intorno al 1924 Kenigsberg, Vinokur e Tynjanov – cambiando «il modo stesso di porre la questione: non “verso e linguaggio”, ma “verso come linguaggio”». Se il verso è «un fenomeno del linguaggio», acquista particolare rilevanza il problema sul rapporto fra verso e prosa come «modalità differenti del linguaggio» e si pongono le basi per una «teoria del verso» di carattere deduttivo, volta a definire – tramite l’analisi delle forme di confine con la prosa – lo *specificum* senza il quale il verso cessa di essere tale (ivi: 87. Spaziatura espansa mia).

ⁱⁱ Ad esempio nel giovane Jakobson (1923: 118), che così concludeva la propria teoria del verso come deformazione del linguaggio: «Penso che un sistema versificatorio non possa mai essere dedotto interamente da una determinata lingua. Se la versificazione è un’incognita x e a noi son dati solo gli elementi prosodici della lingua, otteniamo un’equazione indefinita, ossia una pluralità di valori per x . La scelta storica di questa o quella soluzione dalla serie di quelle possibili è spiegata da fenomeni che giacciono al di fuori dei confini della fonetica di una data lingua, ossia dall’esistenza di una tradizione estetica, dal rapportarsi di una data corrente poetica a tale tradizione e a influssi culturali».

Condividendo il «coerente relativismo versificatorio» di Jakobson, nella sua recensione al libro dell’amico, Vinokur nota come Jakobson consideri i sostenitori di questa o quella versificazione «non come testimoni di una verità oggettiva, ma come rappresentanti di questa o quella estetica. Egli valuta le loro dichiarazioni da un punto di vista strettamente relativistico, in relazione alle loro consuetudini linguistiche e alle loro personali simpatie» (cit. in Šapir 1990c: 303). Dunque, Jakobson è il primo a proporre – sostenuto da Vinokur – quella «concezione del verso come risultante fra i dati linguistici di partenza e le tendenze trasformatrici (“deformanti”) dell’arte», che secondo M. L. Gasparov sta «alla base della maggior parte delle concezioni contemporanee del verso» (*ibidem*). Tal visione dello *specificum* poetico – aggiungiamo noi – era chiaramente influenzata dalla pratica cubofuturista della *zaum* ‘<lingua “transmentale” o dell’“oltre-mente”>, volta a deformare i lessemi per liberare potenzialità semantiche altrimenti sepolte nella lingua comune sotto una crosta di significati automatizzati: lo stesso Jakobson vantava un’effimera produzione *zaum*’ con lo pseudonimo di Aljagrov. Notiamo anche come di lì a un anno Vinokur si sposti verso quelle tendenze (Kenigsberg, Tynjanov) che alla contrapposizione “verso/linguaggio” e alle aporie che ne derivano, sostituiscono l’analisi fenomenologica dello *specificum* versale come modalità particolare del linguaggio (vedi nota i).

ⁱⁱⁱ Tomaševskij 1958a: 54: «Nella lingua vi sono stili diversi e strutture prosodiche diverse, strettamente legate al sistema d'intonazione della lingua. I ritmi poetici risvegliano questi stili propri della lingua e li danno in forma purificata. Ciò che è seminascondito nella lingua, diviene percepibile nel verso, che col proprio ritmo chiama alla vita queste sfumature dello stile linguistico». <Nota 1:> «L. I. Timofeev scrive giustamente: “Nel verso non c'è niente che non sia nel linguaggio”; eppure, questa formula necessita d'esser corretta: a mancare nel linguaggio è il fenomeno stesso del verso. Per questo non si può concordare con lo scetticismo manifestato dall'autore verso i fenomeni specifici del verso, ossia verso le sue proprietà metriche. E invece, solo l'analisi della metrica mostra il meccanismo dell'organizzazione artistica del discorso nelle proprietà peculiari di questo, e mostra che cosa propriamente si risveglia nel discorso sotto l'influsso del verso. È questa la via per risolvere il problema della relazione fra le forme del verso e i generi letterari che corrispondono all'elemento linguistico nei suoi diversi stili».

Vedi anche: Gasparov 1958: 211.

^{iv} Cf. Jakobson 1923: 17: «Se anche il ritmo poetico può utilizzare per i propri scopi la periodicità di ondate espiratorie propria di una data lingua, è però necessario ricordare che fra questa periodicità e il ritmo poetico c'è un'enorme differenza. Il ritmo dinamico del linguaggio pratico è un processo di automatizzazione dell'espiazione nel corso del parlare. Al contrario, il ritmo poetico è uno dei mezzi per trarre fuori il parlare dalla condizione di automatismo. Esso è il presupposto dell'orientamento sul tempo discorsivo, dell'esperienza temporale (*Zeiterlebnis*), secondo la terminologia degli psicologi tedeschi».

^v Šapir (1994b: 103 nota 32), stigmatizza come «equivoco» l'affermazione di Trubeckoj, secondo cui «una prosodia russa che trascuri gli accenti o una polacca che trascuri il numero delle sillabe non sarebbero capaci di vita» (1923: 459). Per contro, argomenta Šapir, «da Simeon Polockij fino ad oggi il sillabismo russo “trascura gli accenti” [e addirittura l'isotonicità delle clausole, ad esempio *Feóodorovna : slòvna, uslýši : napiši, pómošč' : nòšč', Velikaja : vsejà, presvetléjšo : prijátnejšo*, etc., nell'epitlamo accentato di K. Istomin, *Libro d'amore che guida verso onorato matrimonio (Kniga ljubvi znak v česten brak*, 1689) <...>]. A sua volta, nessuno definirebbe prosa *La nuvola in calzoni [Oblako v štanach]*, volta equimetricamente da Ju. Tuwim (1923): *Sądziacie może, że to bredzi malarja? \ To było. \ Było v Odesie. \ “Przyjdę o czwartej”, powiedziała Maria. \ Osiem. | Dziewięć. \ Dziesiąc* [«Voi pensate che sia il delirio della malaria? \ Ciò accadde, \ Accadde a Odessa. \ “Verrò alle quattro” – aveva detto Maria. \ Le otto. \ Le nove. \ Le dieci»].

^{vi} Cf. Gasparov 1993a: 14: «I rapporti fra lingua e verso sono complessi. Si può dire che la lingua determina solo quali forme versificatorie non sono possibili in una data tradizione poetica. Ad esempio, nel verso russo non è possibile (o è possibile solo a prezzo di grandi deformazioni) una versificazione quantitativa, basata sulla cronematica delle vocali: infatti nel sistema fonologico della lingua russa le sillabe lunghe e brevi non si distinguono. Lo stesso si può dire di ipotetici metri sillabotonici in cui sillabe necessariamente toniche siano separate da cinque-sei sillabe necessariamente atone, dato che in russo per una sillaba tonica ne toccano in media solo due atone. Ma quali forme preferisce una tradizione poetica nel novero delle rimanenti, possibili per lei, non è la lingua a definirlo, bensì il retaggio culturale (più precisamente, l'interazione fra retaggi culturali: ad esempio, per il verso russo, il retaggio del folklore russo, quello dell'Europa occidentale e quello antico). Di regola, il verso tende a farsi percepire sullo sfondo della lingua naturale: senza ciò esso non può essere oggetto di percezione estetica».

^{vii} Continuava Buchštab (p. 111): «Il poeta segmenta il componimento in righe versali in modo che si formino le correlazioni necessarie, ma laddove la seconda segmentazione non è marcata (dalla grafica, dalla rima, etc.) non possiamo asserire di avere a che fare con versi; le cose stanno così, ad esempio, col *Cantare della schiera di Igor'* [*Slovo o polku Igoreve*]. Non poche dispute si sono svolte e si svolgono riguardo alle caratteristiche del verso libero. Io penso che il verso libero sia un verso nel quale non si dà alcun tratto costante del verso, tranne il tratto generale della doppia segmentazione del testo».

Vedi anche: Verheul 1968: 155-156 *et cet.*

^{viii} Šapir (1994b: 91) sottolinea l'affinità fra Tynjanov e Kenigsberg riguardo alla concezione del verso, proprio partendo dal concetto di "unità versale" (vedi *infra*, pp. 189-191, nota x): «Nella teoria di Kenigsberg, il "discorso versificatorio" (più precisamente "versale") è "il discorso suddiviso in una serie di unità in sé concluse, non vincolate da un legame obbligatorio con la segmentazione logica o sintattica: unità tenute insieme (graficamente) da un sistema omogeneo di suddivisione e (acusticamente) da un sistema omogeneo di intonare la clausola (melodica <...>)". Nonostante una qualche goffaggine, tale definizione sembra particolarmente azzeccata e, in ogni caso, anticipa di molto i tempi. Si avvicina ad essa in una certa misura solo l'interpretazione del verso di Tynjanov, soprattutto per ciò che riguarda il concetto centrale di "unità versale", elaborato dai due studiosi indipendentemente: <Kenigsberg:> "Il carattere specifico <del verso> è l'unità versale"; <Tynjanov:> "la cosa più semplice e fondamentale <del verso> sarà la designazione di un qualsiasi grup-

po metrico come unità <...> il concetto di unità versale e il momento del suo delinarsi assumono un'importanza eccezionale»).

^{ix} Chiarita la propria posizione in rapporto a metro e ritmo <vedi *supra*, pp. 90, 91, nota ii), prosegue Tomaševskij (1923a: 127-128): «Nella pratica poetica europea moderna si è affermato l'uso di scrivere i versi in righe uniformi, distinguendole addirittura con le iniziali maiuscole, e di stampare la prosa in righe continue, senza soluzione di continuità. Per quanto la grafia si distingua dal linguaggio vivo, questo fatto è indicativo, dato che al modo di scrivere sono collegate determinate associazioni del linguaggio parlato. Tale divisione del linguaggio poetico in 'versi', in periodi la potenza di ognuno dei quali è paragonabile a quella degli altri e nel caso più semplice è addirittura uguale, rappresenta evidentemente la peculiarità specifica del linguaggio poetico. Questi versi, questi, chiamiamoli così periodi equipotenziali del discorso [*èkvipotencial'nye rečevye periody*], col loro susseguirsi creano nella nostra percezione l'impressione che serie dal suono simile [*podobozvučaščie rjad*] si ripetano in modo organizzato, l'impressione che il discorso sia "ritmico" o "versale". L'essenza della "ritmicità" sta nell'equiparazione di serie separate [*sравнение обособленных рядов*], di "versi", che si realizza nella percezione del loro susseguirsi.

I compiti delle norme metriche sono: facilitare l'equiparazione, chiarire quali sono i tratti il cui inventario dà quel sistema convenzionale di organizzazione del sistema sonoro, quell'inevitabile convenzionalità che rappresenta il legame fra il poeta e il suo uditorio e che aiuta a percepire il progetto ritmico inserito dal poeta nel componimento.

Tale norma metrica può essere contraddistinta da maggiore o minore chiarezza, cioè può facilitare in misura maggiore o minore il riconoscimento del "carattere versale" [*stichovnost*]. D'altra parte, essa può corrispondere in misura maggiore o minore alle capacità naturali della lingua, ostacolare o esaltare in misura maggiore o minore l'espressività del linguaggio. Le leggi dell'equilibrio artistico, la forza della tradizione, e dell'educazione poetica dell'uditorio letterario determinano in un dato momento l'egemonia di questo o quel sistema metrico. I fattori indicati a tratti si sostengono l'un l'altro, a tratti si contrappongono, e lo sviluppo del sistema metrico si muove lungo la loro linea di equilibrio.

Il concreto sistema metrico che regola la composizione del verso russo classico, si riduce al conteggio degli *ictus* canonizzati (metrici). Come ogni metodo di conteggio, esso si manifesta con chiarezza non nella normale lettura dei versi, non nella declamazione, ma in una forma particolare di lettura che chiarifica la legge distributiva degli *ictus*: la lettura scandita. Tale "chiarificazione" del metro, la scansione, è suscitata dalle stesse funzioni del metro, del

sistema canonizzato di conteggio della “capienza” [ēmkoŝt’] sonora delle unità versali. Nondimeno, questa scansione artificiale non è un atto d’arbitrio, poiché essa non fa altro che portare alla luce la legge costruttiva inserita nei versi. La scansione è universalmente obbligatoria. Tale scansione ad alta voce è necessaria solo nel primo stadio di educazione poetica. Per il lettore con un “udito poetico” sviluppato, essa diviene un atto automatico, subcosciente e non arbitrario, così come è automatica e non arbitraria l’abitudine della persona alfabetizzata a scrivere secondo l’ortografia. Tale scansione, interiore e muta, diviene un’abitudine a cui non facciamo caso proprio perché vi siamo abituati. E nondimeno essa accompagna immancabilmente la nostra percezione dei versi, essa sola consente di riconoscere il verso, è essa a marcare la percezione del discorso in versi e a determinare il carattere della pronuncia dei versi, tanto diversa dalla pronuncia della prosa e chiamata declamazione.

In forma di scansione muta o in forma di rappresentazioni motorie, il metro accompagna la lettura e la percezione dei versi. Rivestire il metro di sonorità reale, pronunciare il metro implica una scansione ad alta voce, un isocronismo forzato nella pronuncia delle sillabe e una disposizione [rasstanovka] periodica degli ictus entro i limiti dell’unità metrica – la riga versale, implica una profonda scomposizione sonora del flusso verbale [rasčlenenie zvukorečĭ] in queste unità, in questi periodi sonori equipotenziali.

La sfera del ritmo non è la sfera del conteggio. Essa è legata non alla scansione artificiale, ma con la reale sonorità. Il ritmo non può venir spiegato, poiché esso, contrariamente al metro, non è attivo ma passivo, non suscita il verso ma è da esso suscitato. È pensabile un metro astratto, dato che esso è totalmente presente nella nostra coscienza e solo dalla nostra coscienza mutua il proprio carattere universalmente obbligatorio, grazie al quale vincola il poeta all’ascoltatore o al lettore; il ritmo può essere solo concreto, può basarsi solo sugli elementi sonori che noi udiamo o percepiamo praticamente sia nel discorso ritmico che in quello non ritmico. Il metro può venire solo riconosciuto e riprodotto, mentre il ritmo lo si può percepire anche nei casi in cui all’uditore siano ignote le norme inserite nel verso, se egli non riconosce il suo metro».

Cf. Tomaševskij 1928: 11: «Il doppio problema della versificazione – il problema dell’organizzazione del verso come un tutto e dell’organizzazione del suo tessuto interiore – coincide con l’analisi, da una parte, degli elementi fonetici che appartengono alla parola (gli accenti lessicali), e gli elementi che appartengono alla frase (accenti di frase). Il compito del poeta consiste nel creare una certa qual frase ideale, specificamente estetica, ossia senza bisogno di motivazione logica. La percettibilità del principio costruttivo di divisione del discorso in serie equivalenti – i versi – è il primo requisito del linguaggio in versi. In prosa esiste la segmentazione in frasi, ma si tratta del

risultato meccanico di una sintassi estrinseca, derivata, secondaria, e perciò non affiora alla coscienza come autonomo principio costruttivo: i confini della frase sono opachi, indefiniti, un colon verbale somiglia all'altro, la gerarchia della segmentazione è complessa, la divisione [*obosoblenie*] è attuata con forza diversa, i *cola* non hanno uguali diritti e uguale valore. Nel verso abbiamo un'organizzata gerarchia di segmentazione (ad es. l'emistichio, la riga versale, la semistrofa, la strofa), e le unità corrispondenti davvero corrispondono l'una con l'altra, davvero si distinguono, sono davvero commensurabili fra loro. La mancanza di motivazione, ossia il valore costruttivo di tale segmentazione emerge chiaramente nei casi di *enjambement*, dove il confine del verso non corrisponde coi confini del colon sintattico».

Vedi: Šapir 1994b: 89; cf. Timofeev 1931: 28 *et cet.*; Gasparov 1958: 211; 1974: 11; 1989a: 8; 1993a: 14 *et infra*; 1993b: 5, 12, 13, 16.

^x È proprio Tynjanov [1924: 30-31 *(1968: 36-37), 41-42 *(1968: 46-47)] a inaugurare – contemporaneamente a Kenigsberg (1994) – un approccio metodologico che Šapir mutuerà, definendolo «riduzione fenomenologica» (cf. pp. 196-203, note xviii-xxi; pp. 219, 220, nota vi): indagare sullo *specificum* del verso rispetto alla prosa prendendo in esame esempi “di confine”, in cui tale *specificum* – eliminato il quale la poesia si trasforma in prosa – è più facilmente isolabile. Per Tynjanov, tale categoria di confine è il *vers libre*: se “poetico” è il linguaggio in cui, a uno o più livelli, scatta la «dinamizzazione» – l'«anticipazione dinamica» più o meno realizzata – che «compatta» la serie verbale in «gruppi» inesistenti al livello del linguaggio prosastico, allora il *vers libre*, lungi dal rappresentare una via di mezzo fra verso e prosa, costituisce una sorta di poesia “al quadrato”. In esso, infatti, l'«anticipazione dinamica» di una determinata forma metrica non si produce col primo verso per poi scorrere lungo il componimento, più o meno realizzata, ma si origina ad ogni verso (dato che ciascun verso di un componimento in *vers libre* è l'anticipazione solo di se stesso), per essere totalmente frustrata e rinascere “come nuova” a quello successivo. Eliminato su un piano (quello degli elementi costanti all'interno della singola riga: scansione in piedi regolari, isosillabismo, rima), il «principio costruttivo» dell'«anticipazione dinamica» si ripresenta sul piano superiore: quello della riga versale stessa come unità. Fondamentale, in quest'ottica, diventa la stessa scansione in righe versali.

«Che cosa succede se trascriviamo in prosa dei *vers libres*?

Possono darsi due casi: ossia che le divisioni del *vers libre* coincidano o non coincidano con quelle sintattiche. Vediamo prima il secondo. In questo caso l'unità poetica <qui *et infra*: “versale” [*stichovoe*]> non è coperta dall'unità sintattico-semanticca, causa la grafica del verso; se le divisioni non verranno più

evidenziate e non saranno più collegate mediante le rime, nella grafica prosastica spariranno. In tal modo distruggeremo l'unità della serie poetica; insieme con essa andrà però distrutto anche un altro elemento indicativo, e precisamente quegli stretti legami grazie ai quali l'unità poetica tiene unite in se stessa le parole; andrà distrutta la compattezza della serie poetica. L'indicazione oggettiva del ritmo del verso è infatti proprio nell'unità e nella compattezza della serie; entrambi questi elementi si trovano in stretta connessione fra loro: il concetto di compattezza presuppone la presenza del concetto di unità; ma anche l'unità dipende dalla compattezza della serie del materiale del discorso; ecco perché il contenuto quantitativo della serie poetica è limitato: l'unità quantitativamente troppo estesa o perde i suoi limiti o si divide in altre unità, ossia cessa in ambedue i casi di essere unità. Ma entrambi questi elementi, l'unità e la compattezza della serie poetica, danno luogo a un terzo indizio distintivo, che è la dinamizzazione del materiale del discorso. Unica e rigorosa, la serie discorsiva è qui più unita e più legata che non nel discorso parlato; per la sua svolgibilità, la versificazione evidenzia infallibilmente l'unità del verso; la cesura (o anche il piede); e che nel *vers libre* essa è variabile, come ogni serie precedente rispetto alla successiva. In tal modo la dinamizzazione del materiale del discorso nel verso regolare avviene secondo il principio dell'evidenziamento di un'unità più piccola; mentre nel *vers libre* deriva dal fatto che ogni serie viene assunta come norma (talvolta con parziale evidenziamento di una più piccola unità metrica, che incontra però un intoppo nel verso seguente, non divisibile per essa unità). Nel caso del verso regolare abbiamo dunque una dinamizzazione di parole: ogni parola è simultaneamente oggetto di varie categorie di discorso (è parola discorsiva, è parola metrica). Nel caso invece del *vers libre* si ha di solito una dinamizzazione di gruppi (per le stesse ragioni), ma il gruppo può anche constare di una parola isolata (cf. Majakovskij). Così, mentre l'unità e la compattezza della serie poetica impongono un ordine nuovo alle articolazioni e ai nessi sintattico-semantiche (o, nel caso che la serie poetica coincida con l'unità grammaticale, approfondiscono, sottolineano i momenti dei nessi e delle articolazioni sintattico-semantiche), la dinamizzazione del materiale del discorso porta a uno stacco netto tra parola poetica e parola prosastica. Il sistema di interazione fra le tendenze della serie poetica e le tendenze dell'unità grammaticale, della strofa poetica e del complesso grammaticale, della parola discorsiva e della parola metrica, assume un ruolo decisivo. La parola diventa un compromesso, una risultante delle due serie; e così pure la proposizione. La parola si fa difficile, e il processo del discorso diventa secondario» *(Tynjanov 1968: 46-47).

In Tynjanov, peraltro, manca una definizione generale del verso («dinamizzazione del discorso» non è una definizione, ma un'ipotesi di lavoro), così come una definizione dell'«unità più piccola». Ma ha il merito di

inaugurare un approccio dialettico e dinamico al problema dello *specificum* poetico (a seconda del sistema di rapporti, la «dinamizzazione» può “saltare” da un piano all’altro del discorso), sottraendolo al normativismo statico delle precedenti classificazioni.

^{xi} Cf. Šapir 1994b: 89: «Per motivi diversi, Kenigsberg e Ju. N. Tynjanov costruivano la teoria del verso non su ciò di cui c’è abbondanza, ma sui fenomeni rari: per così dire, su controesempi (non di rado i medesimi: *Ofejra e Epopeja* [*Épopeja*] di Belyj, i versi liberi di F. Vielé-Griffin e G. Kahn), ritenendo a buona ragione che nelle forme marginali si esprima in modo più chiaro la natura stessa del fenomeno: “<Ci troviamo di fronte a due serie costitutive chiuse: quella poetica e quella prosastica. Ogni cambiamento all’interno di esse è propriamente un cambiamento interno. Pertanto,> un orientamento del verso alla prosa <viene a fondare l’unità e la compattezza della serie su un oggetto inconsueto e perciò> non sminuisce né attenua l’essenza del verso, ma viceversa la promuove con rinnovato vigore. <Il *vers libre*, perciò, riconosciuto come ‘passaggio verso la prosa’ promuove eccezionalmente il principio costruttivo del verso, poiché il verso viene sovrapposto a un oggetto estraneo, non specifico>” [Tynjanov 1924: 44 *(1968: 51)]. Se troviamo il confine oltre il quale il verso è indistinguibile dalla prosa, con ciò stesso sarà stato trovato anche il confine fra essi: “In lotta contro il verso classico, i verlibristi hanno esagerato un po’. Alcuni poeti sono arrivati a stampare i propri versi in linea continua, come la prosa. Tale misura, – continua Kenigsberg, – ha in realtà cancellato i confini del verso”. Cosa succede, si chiedeva Tynjanov, “se trascriviamo in prosa dei *vers libres*? <...> Una siffatta riduzione in prosa distruggerà la poesia” [1924: 39, 42 *(1968: 46, 49)]. I due studiosi ottennero il medesimo risultato: il verso scritto in continuo cessa di essere se stesso. Di conseguenza, il verso è il verso, e non si tratta di una tautologia, dato che la parola “verso” appare qui in due significati contrapposti, – ampio e ristretto, – costituendo su questo piano una piena analogia col “ritmo” (cf. *supra*, p. 53 e segg.). Si chiama “verso” sia il generale discorso in versi (1), sia l’unità fondamentale di tale discorso <la riga versale> (2), ma il verso nel significato (1) c’è là e solo là dove c’è il verso nel significato (2). Se “rendiamo in prosa il *vers libre* in cui la serie poetica non coincida con la serie sintattica, noi violeremo l’unità e la compattezza della serie poetica <e la priveremo della sua capacità di dinamizzare il discorso: emergerà il principio costruttivo della prosa, e al posto dei nessi e delle articolazioni del verso subentreranno nessi e articolazioni di natura sintattico-semantica>” [Tynjanov 1924: 41-42 *(1968: 48)]. Tali ‘versi’ “non possono essere considerati in alcun modo versi. Essi distruggono il fondamentale principio versificatorio: il ‘principio del verso’ come unità distinta, data anche nella grafica, come sepa-

ratezza grafica” <(Kenigsberg)>. Così, “un ruolo particolare” nella definizione del verso “lo assume la grafica che insieme al segno del ritmo dà anche i segni dell’unità metrica” [Tynjanov 1924: 31 *(1968: 36)]. È proprio nella grafica che abbiamo un netto confine fra i versi e i non-versi” <(Kenigsberg)>».

xii Vedi *Gasparov 1993: 47-48: «Anche la prosa si suddivide in segmenti del discorso, ma questa suddivisione è più arbitraria. La prima frase del *Dubrovskij* puškiniano può essere letta con uguale correttezza sia nel modo seguente: “Alcuni anni addietro / in uno dei suoi piccoli possedimenti / viveva un nobile russo d’antico lignaggio di nome Kirila Petrovič Troekurov”, sia: “Alcuni anni / addietro / in uno dei suoi piccoli possedimenti viveva / un nobile / russo / d’antico lignaggio / di nome Kirila Petrovič Troekurov”. E se Puškin avesse registrato così il suo testo:

... In uno dei suoi piccoli possedimenti viveva
Un nobile
Russo
D’antico lignaggio...

allora ci saremmo trovati di fronte non più a della prosa, bensì a dei versi (e per la precisione al “verso libero” <...>) e la distribuzione ivi stabilita delle pause e delle intonazioni che su quelle pause si fondano sarebbe stata vincolante per tutti».

Vedi anche: Peškovskij 1924: 221; 1927: 45 *et infra*; 1928: 73 *et infra*; Timofeev 1928a: 26-27; Tomaševskij 1958a: 10-12; Giršman, Orlov 1972; Giršman 1973: 16-17; 1977: 4-5; Gasparov 1973: 325-327; Nevzgljadova 1994: 68-69; *et cet.*

xiii Cf. Žirmunskij 1921: 94-95 (1975: 535-536), dove il brano da *Una terribile vendetta* viene paragonato al verso libero di Michail Kuzmin: «Tutto il brano <di Gogol’> si suddivide in segmenti sintatticamente paralleli: i periodi più ampi si smembrano in piccoli gruppi corrispondenti, etc. Si ottiene qualcosa di simile alla divisione di una poesia in versi, periodi e strofe, che si realizza qui con l’aiuto dei procedimenti della segmentazione sintattica. La struttura è comunque molto più libera e multiforme che nei versi di Kuzmin; tanto più multiformi e imprecise sono le corrispondenze ritmiche. Ecco perché il brano non può essere diviso in versi metricamente corretti. Ma, naturalmente, fra la prosa metrica di Gogol’ e i versi liberi di Kuzmin c’è un’intera serie di casi ibridi: la prosa ritmica e i versi liberi sono soltanto i concetti limite fra i quali nei singoli casi reali esistono solo passaggi quantitativi.

Se la regolazione ritmica della prosa poetica e dei versi liberi dipende principalmente dalla segmentazione sintattica, se, in generale, la regolamentazione della sintassi è un fatto così significativo nella costruzione del verso e della strofa, sorge una domanda: non è che i fenomeni ritmici nella lingua possano venir spiegati per intero – o almeno essere posti in dipendenza – dai fenomeni della sintassi? Riteniamo necessario dare responso negativo. Il ritmo del verso, per la sua stessa definizione, è un fenomeno fonetico: una regolata successione di sillabe forti e deboli. Come tale, esso si trova in mutuo rapporto coi fenomeni della sintassi, ma in base agli stessi fenomeni della sintassi non può essere spiegato. Al di sopra del ritmo come fenomeno fonetico e al di sopra della sintassi sta una legge superiore che regola quello e questa. È la legge della regolazione artistica del materiale verbale, della sua strutturazione compositiva, cui si sottomettono in egual guisa la fonetica e la sintassi.

Cf. Žirmunskij 1964a: 108-109 (1975: 586): «La ritmizzazione della prosa d'arte si realizza coi mezzi del parallelismo ritmico-sintattico e delle ripetizioni, ossia sulla base dei tratti secondari del linguaggio in versi, che sostituiscono i primari se manca l'organizzazione metrica».

^{xiv} Boduën de Kurtenè [Baudouin De Courtenay] 1908/1909: 51-52: «§ 39. Riassumendo quanto detto, giungiamo alla seguente conclusione per quanto riguarda il modo di suddividere la lingua fonatoria-uditiva [*proiznositel'no-sluchovoj jazyk*]:

I. Suddivisione progressiva dal punto di vista fonetico, fonatorio-uditivo.

- 1) Serie di parole pronunciate. L'esempio più lampante sono i versi <spaziatura espansa mia. – G. C.>.
- 2) Parole pronunciate, unificato dalla subordinazione di tutto ciò che viene pronunciato alla sillaba accentata, alla sillaba tonica, come sillaba dominante in questo rapporto.
- 3) Sillabe, determinate da singole espirazioni o emissioni d'aria dalla cavità toracica, col concorso delle corde vocali.
- 4) Fonemi, accomunati dal carattere simultaneo di alcune operazioni fonatorie e dall'unità del generale effetto acustico.
- 5) Singole proprietà dei fonemi: dal punto di vista fonatorio, gli effetti di singole attività degli organi vocali; dal punto di vista uditivo, acustico, sono singole sfumature di un'impressione generale, determinate proprio dalle singole attività degli organi vocali.

II. Suddivisione progressiva dal punto di vista semasiologico-morfologico.

- 1) Frasi, proposizioni. Complessi sintattici e le loro combinazioni.
- 2) Sintagmi, parole significative, parole dotate di un significato e morfologicamente divisibili, ma indivisibili dal punto di vista sintattico: a) espressioni ricorrenti, b) parole.

Ripetuti automaticamente, in mancanza di un'attività creativa nel contesto dato, generalmente in mancanza di creatività linguistica, anche proposizioni complete possono assumere un carattere di indivisibilità linguistica. Proverbi, detti, versi imparati a memoria <spaziatura espansa mia. – G. C.>.

3) Morfemi <...>.

4) Componenti psichici, morfologico-semasiologici dei morfemi».

Vedi anche: Baudouin de Courtenay 1891: 148-151.

^{xv} Cf. Šapir 1992a: 90-95 (2000: 252-253): «Nel campo dello studio della semantica versale si delineano nuove possibilità. In luogo del modo generico di porre il problema: c'è un legame fra il verso e il contenuto? – dev'essere formulata e risolta una serie di problemi concreti: in primo luogo, quale aspetto del contenuto s'intende (il significato o il senso?), in secondo luogo, quale lato del verso è a esso legato (il metro o il ritmo?) e, in terzo luogo, qual è propriamente il carattere di tale legame (storico o organico?). La risposta a tali domande, anticipata da molti studi, cerca ancora la propria espressione *explicitate*. Nel modo più generale, la si può formulare così: il metro è il principio stabile, normativo, ricorrente del verso, è più legato al significato, e tale legame ha un carattere storicamente formatosi, convenzionale; il ritmo – mutevole, libero, irripetibile – è legato prevalentemente al senso, e si tratta di un legame non convenzionale, organico. Sono due canali qualitativamente opposti per realizzare il contenuto: il metro è semiotico, il ritmo è semantico (più dettagliatamente vedi supra, p. 64 e segg.>).

Per quanto la ripetizione sia “il generale principio fonetico di ogni tecnica poetica” (Polivanov 1963: 99; Jakobson 1960: 358 *et infra*), esso si realizza diversamente nelle forme del metro e del ritmo. Ripetibile nei suoi elementi separati, il ritmo, a differenza del metro, è irripetibile nel suo complesso. La questione sta tutta nel diverso carattere delle ripetizioni metriche e ritmiche: le prime sono programmate, le seconde no. Qualsiasi ripetizione ritmica – se proprio di questo si tratta – non ha carattere obbligatorio ed è perciò inaspettato (non possiamo sapere dapprima in quale parte del verso si ripeterà – e se si ripeterà – un dato disegno di distribuzione degli *ictus*, dei *dieremi*, delle *clausole*, delle *anacrusi*, degli *enjambements*, etc.). La ripetizione metrica, al contrario, è facilmente pronosticabile, e l'infrazione della prognosi è una concessione al ritmo. Quanto più spesso si ripete una formante del ritmo, tanto più è probabile che da un momento all'altro l'inerzia ritmica verrà spezzata; l'inerzia del metro, al contrario, non fa che crescere nel tempo (cf. Taranovskij 1966b: 185-186, nota 10). Peraltro, è in parte opportuno non distinguere gli elementi del metro e del ritmo (essi hanno i medesimi “conduttori”), ma considerare la forma versificatoria (e più generalmente poetica) come un'arena di unità e lotta dinamiche del contenuto ritmico con quello metrico».

^{xvi} Cf. Jakobson 1923: 17-19: «La scomposizione del discorso in segmenti uguali, l'inerzia ritmica che a un segnale specifico ci costringe ad aspettare una nuova scomposizione in un dato momento, la stessa ripetitività di quel segnale, che mette in primo piano il suono segnalato in confronto agli altri: tutto questo è assente nel discorso pratico, dove non c'è la percezione del tempo. Dunque il tempo poetico è il tipico *Erwartungszeit*, ossia allo scadere di un determinato lasso di tempo ci aspettiamo un determinato segnale. Questo tempo imposto al discorso lo trasforma soggettivamente. L'exasperazione del rapporto fra la sillaba che realizza il tempo forte e la sillaba che realizza il tempo debole è un esempio della violenza perpetrata sugli elementi della lingua come risultato dell'averli trasformati in elementi creatori del ritmo».

Vedi: Tynjanov 1924: 119; Bondi 1977: 102, 116-117.

^{xvii} Cf. Tomaševskij: «Chiamiamo ritmo quel sistema di fenomeni fra loro comparabili che si susseguono coerentemente nel tempo» (1929: 57). «Chiamiamo creatore del ritmo quel fenomeno che per la regolarità del suo ripetersi attira l'attenzione del destinatario. La regolarità del linguaggio ritmico consiste nel fatto che il fenomeno creatore del ritmo si ripete in momenti determinati e prevedibili. Definiamo ritmico il linguaggio che, dividendosi in periodi soggettivamente percepiti come equivalenti, riproduce gli elementi creatori del ritmo in ordine analogo, secondo una legge comune a tutti i periodi. Questa legge della distribuzione degli elementi creatori del ritmo nel periodo ritmico la chiamiamo compito ritmico [*ritmičeskoe zadanie*]» (ivi: 259-260).

Vedi: Žirmunskij 1925: 13, 20-21; Jakobson 1979: 575.

^{xviii} Nel corso della discussione riguardo alla relazione di Kenigsberg sul verso (presso il Circolo linguistico di Mosca, 26 febbraio 1923), Romm osserva: «Se non consideriamo la periodicità nella struttura di un'opera non possiamo considerarla verso, per quanto essa sia divisa per righe (Gustave Kahn). Anche il listino dei prezzi è diviso per righe. È chiaro che la differenza sta nel fatto che l'autore opera tale divisione con un altro scopo. Ma l'intenzione autoriale non può fungere da criterio. Il verso è un fenomeno inerente al discorso [*javlenie govorenija*] <A. I. Romm vuol dire che il verso è un fenomeno non della lingua, ma della parola: *govorenje* era a quei tempi l'equivalente terminologico più diffuso de *la parole* di Saussure. – nota di M. Š.>, perciò si verificano fenomeni ambigui (del tipo di *Dico te persas vincere*). Essi non si possono interpretare in un modo o nell'altro: si devono tener presenti entrambe le interpretazioni. Non importa quale delle due sia quella autoriale.

A volte l'autore stesso interpreta in modo differente i versi nella grafica e nella lettura (Majakovskij). La definizione dev'essere strutturale, e non fondarsi sull'autore. Abbiamo il diritto di interpretare i versi come ci pare, basta che essi rimangano versi. Ci sono versi (Aseev) che possono venire interpretati in schemi metrici differenti, e noi dobbiamo considerarli tutti. È proprio grazie alla molteplicità delle interpretazioni che i versi non si estinguono con la scomparsa della generazione che era vissuta nel canone dell'autore. I versi di Catullo e Orazio vivono fino ad oggi per noi, non sono meno vivi che nel momento in cui sono apparsi, proprio perché sono abbastanza capienti anche per la nostra interpretazione».

«Il fatto che Catullo e Orazio si allontanano nel dominio della storia, – così Kenigsberg risponde a Romm, – significa soltanto che essi possono essere adeguatamente compresi solo nel proprio contesto storico, in quello specificamente storico-culturale. “Il nostro Catullo”, preso senza la necessaria interpretazione filologica, non è il Catullo del I secolo a. C. È contraddittorio affermare che “si allontana nel dominio della storia” significa “di fatto si annulla”. Solo nella storia, in tutta la pienezza storica, il fenomeno storico acquista senso <...>. Dal sapere storico si deve distinguere nettamente il sapere teorico». Per quanto riguarda gli esempi da Majakovskij, «il relatore nota come il metodo con cui opera il suo opponente vada più a confermare le idee del relatore che a confutarle, dato che A. I. <Romm> definisce i confini dei versi appellandosi proprio a quella che gli piace chiamare “volontà autoriale”. Senza entrare nel dettaglio, il relatore ritiene che riguardo a Majakovskij sia necessario notare che se <Romm> è nel giusto, allora abbiamo a che fare con una particolare deformazione del concetto di “verso”, diametralmente opposta alla deformazione che rileviamo nell'opera di alcuni poeti francesi indicati nella relazione» (Šapir 1994c: 194).

<Riguardo ai due tipi opposti di “deformazione”, Kenigsberg contrappone due tendenze estreme: considerare riga versale quasi ogni parola (e al limite, ogni sillaba) [come in Belyj: «Nella / Valle / un tempo / Estaticamente // Davanti / A voi / Io, – // Vecchio / Imbecille, – // Strimpellavo / Sul / Mandolino». (*Lo scherzo*, 1915); e in Majakovskij: «<...> più niti- / di. / Di tra- / verso» (*Di strada in strada*, 1913); «Stri- / Sciamo al / La ter- / Ra» (*Noi*, 1913) etc.], oppure, al contrario, scrivere “versi” continui, senza divisione in righe (come P. Fort, P. Claudel, Saint-Pol-Roux, M. Gor'kij, Evg. Venskij, M. Škapskaja). – Nota di M. Š.>.

Torniamo alla relazione di Kenigsberg: «In risposta alla domanda di A. I. Romm circa una definizione del verso, il relatore <Kenigsberg> ha chiarito che, secondo lui, il verso è una forma estetica della lingua, e in particolare una forma compositiva, sovragrammaticale <spaziatura espansa mia. – G. C.>. Da ciò deriva che il verso può infrangere

la struttura sintagmatica, morfematica e lessemica della lingua. Il suo indice specifico è l'unità versale, espressa graficamente dalla singola riga, e acusticamente dai fenomeni intonativi della fine del verso.

B. I. Jarcho ritiene che l'approccio grafico del relatore sia infondato. Il verso è un tipo di discorso nel quale determinati elementi si ripetono periodicamente, il che non si verifica nella prosa» <spaziatura espansa mia. – G. C.> (Šapir 1994c: 191-192, 196 nota. 6).

Sull'idea della ripetitività periodica, Jarcho aveva fondato una definizione probabilistica (secondo la terminologia di Kenigsberg, «relativa e quantitativa») del verso e della contrapposizione di questo alla prosa (vedi Šapir 1994c: 196, nota 5; *infra*, pp. 272, 273, nota ix. Sulla «periodicità» come fattore del ritmo versale, vedi anche: Tomaševskij 1920: 3). «Se la periodicità non è sufficientemente espressa o se gli elementi ricorrenti sono in numero esiguo, – conclude Jarcho, – abbiamo a che fare con forme intermedie. Sostenendo un approccio da scienze naturali riguardo ai fenomeni linguistici, l'opponente ritiene che non si possa tracciare un confine netto fra il verso e il non-verso, così come non si può tracciare un tale confine fra l'animale e la pianta» (Šapir 1994c: 191-192).

Jarcho sottolinea il principio della continuità fra le forme anche nell'*incipit* della *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* (anni 1930): «Vegetale e animale, individuo e colonia, maschio e femmina: sono tutti concetti separati finché abbiamo a che fare con forme estreme <...>. la continuità delle serie naturali è una legge in letteratura <...> quando pare possibile tracciare un confine assoluto tra fenomeni contigui, significa che lo studioso ancora non conosce le forme intermedie» (Jarcho 2006: 24, 60). Cf. Anche le parole di Gumilëv riportate nell'articolo di Kenigsberg: «<...> è impossibile trovare un confine preciso fra prosa e poesia, così come non lo troveremo fra i vegetali e i minerali, fra gli animali e i vegetali» (Gumilëv 1922: 3: 33). Nel MLK, alla stessa analogia biologica ricorse O. M. Brik (*La composizione delle poesie liriche* di V. M. Žirmunskij, <relazione tenuta il> 9.VI 1922). In risposta all'obiezione di A. I. Romm, secondo cui non è possibile stabilire un rigido «criterio linguistico per differenziare il linguaggio poetico da quello pratico», Brik osservò: «Tutti sanno che ci sono organismi che si possono considerare tanto animali quanto vegetali. Non c'è un criterio per una distinzione rigida. Ciò non impedisce però alla botanica di esistere separatamente dalla zoologia».

La coincidenza fra Jarcho e Gumilëv sulla questione di verso e prosa non ci sembra casuale: anche Mandel'stam – sulle orme di Goethe – si permetteva di «vagheggiare la creazione di una poetica organica, dal carattere non normativo, ma biologico <...> che possieda tutti i tratti della scienza biologica». «Il compito di edificare una simile poetica se lo è assunto la scuola organica

della lirica russa sorta per iniziativa di Gumilëv e Gorodeckij all'inizio del 1912» (Mandel'stam 1922: 11). Riguardo alla “poetica organica”, si potrebbe dunque tracciare una linea Gumilëv-Mandel'stam-Jarcho: «Allo studioso di letteratura conviene trarre coraggio in primo luogo dai successi della biologia, che offre il grado di scientificità più prossimo alla nostra disciplina <...> Il nostro scopo <...> non consiste nel ricondurre la scienza letteraria allo stadio della scienza normativa, valutativa [*ocenoc'naja*], ma nel trasmetterle un carattere descrittivo e nomografico» (Jarcho 2006: 29, 56).

Riguardo alla “ripetività periodica” come tratto specifico del verso, Kenigsberg ribatteva a Jarcho che «l'elemento che si ripete periodicamente in ogni sistema di versificazione, è il termine del verso e i fenomeni grafici e acustici a esso collegati. Tutto il resto – gli accenti, le differenze quantitative etc. – si sottomette a questo fatto fondamentale e primario. Perciò il *vers libre* è un verso, in quanto forma compositiva dotata di una sua espressione grafica e acustica. Il relatore non riconosce la possibilità di forme ibride e rifiuta l'approccio da scienze naturali applicato alla lingua in generale e al verso in particolare, dato che la lingua è un fenomeno storico, da interpretare non materialmente, ma in relazione al suo senso» (Šapir 1994c: 193-194).

Il problema dei rapporti fra la scienza letteraria e le scienze naturali venne trattato da posizioni contrapposte nelle relazioni “simmetriche” di B. I. Jarcho *I confini della scienza esatta della letteratura* [*Granicy točnogo literaturovedenija*] e G. G. Špet (mentore “fenomenologico” di Kenigsberg) *Sui confini della scienza esatta della letteratura* [*O granicach točnogo literaturovedenija*]. La relazione di Jarcho fu ascoltata e discussa alle sedute della sottosezione di poetica teorica presso la sezione letteraria della RACHN il 24 e il 31.X 1924, la relazione di Špet si tenne alle sedute riunite e plenarie delle sezioni filosofica e letteraria e della sottosezione di poetica teorica della RACHN il 24.XI e il 1.XII 1924. «È importante sottolineare – nota Maksim Il'ič, cui dobbiamo la ricostruzione di tutta questa pagina di cultura russa – che <...> Kenigsberg studiava sia presso Špet che presso Jarcho, e partecipava attivamente ai lavori dei loro seminari» (Kenigsberg 1994: 200, nota 19; cf. Venditti 2012).

^{xix} Kenigsberg (1994: 161-162) nel contesto della propria polemica con Èjchenbaum e il suo concetto di “formante” del verso (secondo Èjchenbaum riscontrabile nella sintassi: vedi *Personalia*), afferma che «il verso, in quanto forma, è una forma extra- o sovragrammaticale e si dispone a prescindere dalle categorie grammaticali. Perciò, penso, anche la forma sintattica esiste a prescindere dal fatto di essere contaminata – nel complesso finale – dalla forma del verso. Ricordiamo che il verso, disponendosi, passa non solo attraverso i sintagmi, ma anche attraverso singole parole. In Saffo:

καὶ π λασίον ἀδὸ φωνεύ-
σας ὑπ αχούει...

<Citazione ortograficamente inesatta da *Sappho* 2. Nella stessa ode c'è un altro *enjambement* simile: ὅπ π ἀτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπ ἱρρόμ- // βεισι δ' ἀκουαί. Vi sono *enjambement* infraverbali in molte poesie di Saffo (1, 13, 27, 28, 96 et cet.). – M. Š.>

in Orazio:

...vagus et sinistra
Labitur ripa Iove non probante, u-
xorius amnis...

<*Carm.*, I, 2. Cf. anche: *Thracio bacchante magis sub inter- // lunia vento* (*Hor.*, *Carm.*, I, 25); *Grosphē, non gemmis neque purpura ve- // nale nec auro* (*Ibid.*, II, 16). In tutti gli esempi riportati (Saffo e Orazio), la parola spezzata è “ripartita” fra i versi 3 e 4 della strofa saffica. Ciò non toglie che l'*enjambement* infraverbale occorra ovviamente, anche in altri contesti metrici, ad esempio nell'esametro: *potet acetum; age si et stramentis incubet unde- // octoginta annos natus, cui stragula vestis* (*Hor.*, *Serm.*, II, 3); *litibus implic- tum, mirabor, si sciet inter- // noscere mendacem verumque beatus amicum* (*Hor.*, *De arte poetica*, 424-425), etc. – M. Š.>

in Kuzmin (*La nascita di Eros, Serate d'altrove – Roždenie Erosa, Nezdešnie večera*, pp. 125-129):

Lincěj, Lincěj!
Glazá – cépi!
Ne v tu stó-
ronu cěl'
vzór.
Pústo...
Šinie stépi...
Korabél'-
ščiki vsěj
šírí

[«Linceo, Linceo! / Gli occhi son catene! / Prendi al- / tra mira / sguardo. / Vuoto... / Steppe azzurre... / Mari- / nai di ogni / latitudine»]

< Questo esempio da Kuzmin è solo uno dei molti possibili. Cf. Ad esempio il *Frammento romano* (*Rimskij otrývok*, 1917): *Razlápaja medvédicy*

semërka / Túsklo mercáet dólu. / Sónno kopošén'e pólu- / golódnych soldát; / Ostrá u kónnikov pika. / Uvížu li Niko- / midija, tebjá, górod rodnój? [«Disteso, il settetto dell'Orsa / Balugina fioco quaggiù. / Sonno lento trame-
nio di semi- / affamati soldati; / Aguzza è la picca dei cavalieri. / Ti vedrò
Nico- / media, città natia?») È probabile che sia qui che nella *Nascita di Eros*
(1920) la tmesi della parola da una riga all'altra sia uno dei mezzi per creare
il colorito antico. In generale, la stilizzazione antica è una delle due fonda-
mentali sfumature semantiche dell'enjambement infraverbale. L'altra conno-
tazione più importante di questo procedimento è quella comica. – M. Š. Cf.
supra, p. 49>

«E così come φ<ω>νεύσας, *uxorius*, *storonu*, *korabel'ščiki* sono e rimangono parole, forme grammaticali, lessemi, – conclude Kenigsberg, – allo stesso modo «A tutti batte ugualmente, ma diversamente in tutti vive», «Chodoveckij ha impresso i miei sogni» <dalle poesie di M. Kuzmin “A tutti batte ugualmente...” (1917) e *Chodoveckij* (1916)>, etc. rimangono sintagmi. La sintassi rimane sintassi, i suoi elementi sono del tutto indipendenti dagli elementi stilistici».

^{xx} Sempre durante le discussioni riguardo alla relazione di Kenigsberg, Jarcho osservava: «Se prendiamo il tipo originario di verso, ossia il verso popolare, – continua Jarcho, – vediamo che in esso le segmentazioni versali coincidono con le pause sintattiche. È questo che crea il verso. Gradualmente si forma un canone, e poi le deviazioni da esso: gli *enjambements*. Ma la loro percentuale è insignificante, e per definire il verso si possono ignorare. Una poesia costituita da sole righe *enjambementées*, per una persona educata sulla poesia popolare, non è poesia» (Šapir 1994c: 191-192, 196 nota. 6).

Cf. Žirmunskij: «Il procedimento dell'*enjambement*, della non corrispondenza dell'unità metrica (il verso) con l'unità sintattica (la proposizione) <...> diviene percepibile solo sullo sfondo dell'abituale corrispondenza dei gruppi sintattici con quelli ritmici. La lirica cantata, storicamente anteriore, non conosce l'*enjambement*. Nella poesia letteraria, l'utilizzo dell'*enjambement* sorge per contrasto con l'usuale, rigida coincidenza delle unità ritmiche e sintattiche, divenuta ormai intollerabile dal punto di vista artistico (i romantici francesi nei distici del verso classico alessandrino; i sentimentalisti inglesi, Thomson etc., soprattutto nel più libero *blank verse*, dopo l'egemonia dei distici della pentapoda giambica con una rigida cesura e la “proibizione” dell'*enjambement*). Ma non è solo dal punto di vista storico che l'*enjambement* è il procedimento che distrugge l'usuale coincidenza fra i confini della frase e quelli del verso; teoricamente, in ogni componimento poetico dato, i singoli casi di *enjambement*, di non coincidenza, per quanto frequenti essi siano, si “risolvono” (come la dis-

sonanza) nelle righe seguenti, dove la fine della frase coincide con la fine della riga versale». (Žirmunskij 1921: 9; con rimando bibliografico a: J. Schipper, *Altenglische Metrik*, Bonn, 1881, p. 311; R. M. Meyer, *Grundlagen der mittelhochdeutschen Strophenbaus*, Straßburg 1886, p. 13).

^{xxi} Cf. Kenigsberg 1994. Caratterizzata la *Ohrenphilologie* – allora di moda – come «suonofagia» e «totale sfiducia nella grafica» che può condurre solo a un soggettivismo mascherato da pseudo-scientismo, Kenigsberg propugna un ritorno al discrimine grafico fra prosa e poesia, e afferma che la «condizione fondamentale per riconoscere come verso un fenomeno linguistico» è «il rispetto della legge del termine della riga». «Inversamente: dobbiamo riconoscere come discorso versificatorio (più precisamente “versale”) il discorso suddiviso in una serie di unità in sé concluse, non vincolate da un legame obbligatorio con la segmentazione logica o sintattica: unità tenute insieme (graficamente) da un sistema omogeneo di suddivisione e (acusticamente) da un sistema omogeneo di intonare la clausola (melodica, secondo la definizione di B. M. Èjchenbaum). Tale insieme di unità è tale che anche nel caso che singoli versi combacino con la segmentazione sintattica, il loro evidenziamento ha uno specifico segno materiale: un’intonazione, un grafema» (Kenigsberg 1994: 156. Sulle analogie con Tynjanov, vedi *supra*, pp. 186, 187, nota viii).

«Il verso, come forma della lingua, possiede un’autonomia che lo rende indipendente dalle forme grammaticali nel senso ampio della parola, cioè dal sistema di rappresentazione della struttura logica. Pur non essendo giustificato né applicato logicamente, il verso occupa nondimeno una posizione assai significativa nel sistema di rappresentazione della struttura logica, dato che apporta una serie di modifiche sostanziali all’integrità grammaticale del glossema dato. Perciò il verso dev’essere riconosciuto come una forma linguistica sovra- e in un certo senso pre-logica. Tale posizione del verso come forma linguistica dotata di autonomia rispetto al senso fondamentale della lingua come fenomeno, la sua posizione come forma che ci si presenta nella sua integrità fenomenica, come una certa “unità in sé conclusa” (Sievers), conduce, mi sembra, alla seguente affermazione: il verso è una specifica forma linguistica che modifica in un modo particolare il contenuto logico rappresentato nella lingua; una forma che gli conferisce una figurazione [*obraženie*] compositiva, il che ci dà motivo di considerarlo almeno convenzionalmente la forma estetica della lingua. Almeno convenzionalmente, il verso è la forma estetica della lingua <...>.

Come forma particolare, autonoma, il verso si dispone indipendentemente dalle forme grammaticali della lingua. È in ciò che ci appaiono di fronte la

forma interna del verso, il suo valore [*značimost'*] e il suo significato [*značenie*]. Se definiamo la forma interna di una categoria grammaticale come il suo rapporto con la forma logica rappresentativa, allora per analogia ci si fa chiaro quale sia il contenuto del concetto di forma interna del verso. Tale forma interna del verso ci diviene particolarmente evidente sullo sfondo della struttura sintattica del glossema del verso» (Kenigsberg 1994: 159-160).

La definizione di «forma interna del verso» è ispirata ai *Frammenti estetici* [*Ėstetičeskie fragmenty*, 1923] di Gustav Špet, maestro di Kenigsberg e seguace critico della fenomenologia husserliana: «le forme interne differenziali della *lingua* si formano come nel gioco dei sintagmi e delle forme logiche fra di loro. Le forme logiche fungono come da base fondante per tale gioco, e perciò in esse si possono notare una costanza e una regolarità ideali. I sintagmi empirici ci vengono offerti dal capriccio della lingua, costituiscono il suo sorriso e le sue smorfie, e perciò queste forme sono mobili e dinamiche». «Sono le forme poetiche della lingua» (Špet 1923, II: 65 *et infra*; III: 23 *et infra*).

Subito dopo, Kenigsberg polemizza con Ėjchenbaum, il quale ne *La melodicità del verso* [*Melodika sticha*, 1922] «cerca un “qualcosa” che stia sul confine fra la specifica fonetica del verso e la semantica. Egli pensa che tale “qualcosa” sia la sintassi, che si costruisce in rapporto inscindibile col ritmo; in tal senso, <la sintassi> è definita da Ėjchenbaum come convenzionale, deformata, e da semplice forma grammaticale diviene formante (?)» <Per il brano di Ėjchenbaum in questione, vedi la voce relativa in: *Personalialia*>. Kenigsberg chiede polemicamente a Ėjchenbaum: «Innanzitutto: cosa intende per forma grammaticale?» Come «rappresentante di una categoria logica», la forma grammaticale è «assai complessa quanto alla propria composizione logica»; in più, essa «può essere portatrice delle possibilità estetiche più complesse, dato che una buona parte delle forme estetiche della lingua si dispone proprio lungo le forme grammaticali, nelle loro mutue relazioni nei confini di un solo glossema <...>. In secondo luogo: che significa sintassi convenzionale deformata e come essa diviene una formante? Io penso che la lingua poetica sia comunque lingua e che in tale qualità essa disponga di una grammatica. Se la sintassi (più precisamente il sintagma) è una categoria grammaticale, allora essa è propria anche della lingua in versi. Il verso invece, in quanto forma, è una forma extra- o sovragrammaticale e si dispone a prescindere dalle categorie grammaticali» (Kenigsberg 1994: 160-161).

Seguono gli esempi riportati in nota xix, dopo di che Kenigsberg prosegue: «Se il verso come forma linguistica è del tutto autonomo nella sua struttura dalla struttura grammaticale, invece nella differenziazione interna del concetto di verso, la struttura grammaticale del dato glossema svolge un ruolo fondamentale. Il ruolo interno del verso è definito dai suoi rapporti con le forme logi-

che, rappresentate da quel complesso linguistico nel quale il ruolo strutturale extra-logico è svolto dal verso a noi dato. Tale rapporto è delineato dai rapporti del verso con le forme grammaticali, ossia dalla disposizione degli stichèmi attraverso la struttura grammaticale (nel senso ampio della parola) o, inversamente, dalla distribuzione delle forme grammaticali lungo lo schema astratto (metrico) degli stichèmi. Da ciò segue che la struttura del verso è inevitabilmente semantica, o meglio, che la struttura del verso esiste come peculiare elemento modificatore della struttura semantica» (*ivi*: 162-163).

Sul concetto di “stichèma”, cf. *ivi*: 164: «Concepisco lo stichèma come un’unità versale presa nel suo rapporto con le forme grammaticali e lessicali (ossia lessemi, morfemi e sintagmi)».

Šapir riporta in nota un passo assai posteriore di Vinokur (1941), che sembra illustrare le formulazioni di Kenigsberg: «Per ogni tema poetico, il poeta trova la lingua corrispondente, selezionando il materiale necessario nel fondo comune dei mezzi della lingua. Il meccanismo, lo strumento di questa selezione è la forma metrica, attraverso la quale viene fatto passare e come filtrare il materiale linguistico suggerito dal tema scelto, prima che esso sia diventato del tutto idoneo a esprimere tale tema» (Vinokur 1990: 50). Anche secondo Vinokur, dunque, l’elemento intermediario fra il verso e il senso non è la sintassi (come per Èjchenaum), ma la metrica. Di qui alla definizione del verso come «doppia segmentazione» (Buchštab 1973b), il passo è breve. Cf. anche Vinogradov 1959: 28: «Il metro è il criterio di selezione delle forme del discorso compatibili nella data struttura versificatoria».

Prosegue Kenigsberg: «Se noi riconosciamo che il verso è una specifica forma linguistica, allora nella sfera della linguistica teorica può venir fondata una particolare disciplina: la sticologia teorica, prolegomeni alla quale ambiscono ad essere questi frammenti. Tale disciplina, così come la linguistica teorica, può esser creata per via aprioristica e per il suo fondamento non necessita di alcuna astrazione empirica. Invece, ritengo che l’analisi dei fatti storici individuali pertenga prima di tutto all’universale scienza interpretativa: la filologia. Solo coi mezzi della filologia e col suo metodo dev’essere svelata l’essenza del fatto storico, a chiarire τὸ αὐτόν del quale è chiamata la disciplina teorica. L’interpretazione ritmica di questo o quel verso è possibile solo sulla base di questo o quel canone, senza il quale essa minaccia di trasformarsi in registrazione naturalistica dei suoni, così come del resto accade molto spesso» (1994: 163).

Vedi: Hrabák 1961: 246; Šapir 1994b: 91-92.

^{xxiii} Cf. Gasparov (1982: 154-155): «Il termine “prosa rimata” è stato introdotto nella scienza russa del verso (su modello tedesco) da B. I. Jarcho per definire il verso presillabico (ad esempio i drammi d’inizio XVIII secolo) e le

sue imitazioni (ad esempio, la puškiniana *Fiaba sul pope e sul suo garzone Balda – Skazka o pope i o rabotnike ego Balde*). In tale definizione, Jarcho seguiva il suo principio rigoristico: “ciò che è ritmizzato per più della metà, è verso; ciò che lo è per meno della metà, è prosa”. La posteriore scienza del verso non ha accettato questo termine <...>. Nondimeno, esiste un altro tipo di organizzazione del testo coll’aiuto di rime, che ha certo più titolo di chiamarsi “prosa rimata”. Di questo si parlerà.

Il tratto specifico del verso rispetto alla prosa è una scansione del testo in segmenti commensurabili, proposta uniformemente a tutti i lettori, sovrapposta sulla comune segmentazione sintattica e non sempre coincidente con essa. Nella poesia orale, tale scansione è in genere indicata dalla melodia, mentre nella poesia scritta è indicata dalla grafica: il diereima contrassegnato dalla rima è percepito come confine fra i segmenti. Se togliamo alla rima tale funzione di scansione, lasciandole solo il ruolo di ornamento fonico, i segmenti si fondono e di fronte a noi non ci sarà più il verso, ma la prosa; in essa, le corrispondenze foniche, per quanto abbondanti, non verranno percepite come conferma dell’aspettativa rimica, ma verranno riconosciute come rime solo *post factum*. Questa è la prosa che merita il nome di “rimata”».

L’iniziatore di tale forma è Andrej Belyj, con testi quali *L’anima del mondo* [*Duša mira*, 1902] e *Cristo è risorto* [*Christos voskres*, 1918]. Riportiamo il secondo frammento citato da Gasparov, marcando in ordine alfabetico le rime:

Póсле On prostěr (a) \ Mertvéjuščie, posinélye ot múki (b) \ Rúki (b) \ I vzór (a) \ V pustýe (c) \ Tvérđi (d)... \ Rúki (b) \ Povísli (e), \ Kak žérđi (d), \ V gustýe (c) \ Mráki (f)... \ Izmúčennoe, perekručénnoe (g, g) \ Tělo (h) \ Visělo (h) \ Bez mýsli (e). \ Krovávilis’ (i) \ Znáki (f), \ Kak krásnye rány (l), \ Na izódranných ladónjach (m) \ Polutrúpa (n). \ Gláz ostekléloju vpádinoju (o) \ Ustávilsja pústo (i?, p) \ I túpo (n) \ V tumány (l) \ I mráki (f), \ Navísšie gústo (p). \ A vójnj v brónjach (m), \ Pobléskivaja šlémami, \ Prochodíli pod perekládinoju (o).

[«Dopo egli protese le braccia moribonde, bluastre per il tormento, e lo sguardo nelle vuote volte dei cieli... Le braccia si levarono come pali nelle dense oscurità... Stremato e contorto, il corpo pendeva senza pensiero. I segni sanguinavano, come rosse ferite sui palmi lacerati del semicadavere. L’occhio dall’orbita vitrea fissava vuoto e ottuso nelle nebbie e nelle tenebre che gravavano dense, e i guerrieri in armatura dagli elmi lucenti passavano sotto la sbarra»]

«Col 70% di parole rimate e una lunghezza della catena ritmica di 28 parole, un brano come questo è certo definibile “prosa rimata”, così come la “prosa metrica” dello stesso Belyj: in questa, si eliminano dalla poesia le rime e gli a capo, mantenendo il ritmo (in genere trisillabico); nella prosa rimata,

si elimina il ritmo, mantenendo – anzi moltiplicando – gli a capo e le rime e fondendo queste ultime in un unico tessuto continuo, dove quasi ogni parola costituisce una rima. Così, sia la prosa metrica che la prosa rimata si sono sviluppate dalla medesima radice – dal verso: dei due principi che organizzano il verso, la ritmicità e la segmentazione, la prosa metrica assolutezza unilateralmente il primo, mentre la prosa rimata il secondo, e il risultato si rivela identico: il verso diventa prosa» (Gasparov 1982: 158-159).

Riguardo alla suddetta poesia di Belyj *Lo scherzo*, Gasparov (1988a: 452-453) scrive ancora: «Fino a che punto sono presenti e quanto sono percepibili in questi versi i due tratti consueti della poesia russa, il ritmo e la rima? Nella lingua russa, i più usuali intervalli fra un accento e l'altro sono quelli di una o due sillabe, che nella prosa comune coprono circa il 60%; anche in *Cristo è risorto* sono al 60%, e quindi questo testo non è affatto più ritmico della prosa comune. Dunque, il carattere versale di questo testo non è determinato dal ritmo. E la rima? Essa, naturalmente, è presente, in dosi anche assai massicce, dato che tre quarti delle parole è rimato (è una quantità eccezionalmente grande), ma non è prevedibile: l'intrecciarsi delle catene ritmiche <...> è qui talmente arbitrario che la coscienza umana non è in grado di stargli dietro. È evidente la percezione generale della presenza delle rime, ma non si può cogliere alcuna regolarità che permetta di prevedere il verificarsi di una qualche rima e di percepire esteticamente il realizzarsi o il non realizzarsi di tale previsione: ma è proprio questo a distinguere il verso dalla prosa. In altre parole, la rima ha qui una funzione solo ornamentale, fonica, e non una funzione strutturale, organizzatrice del verso, segmentante. Perciò ci siamo permessi di chiamare questo testo "prosa rimata": essi non sono scomponibili in segmenti correlabili e commensurabili, cosa che rappresenta la prima distinzione del verso dalla prosa. Si potrebbe obiettare: e la segmentazione grafica? Essa è evidente e certo svolge un ruolo importante, ma è molto fitta: quasi ogni parola occupa una singola riga. E ciò significa che qui non c'è nulla che attenga in modo specifico al verso, nulla che non corrisponda alla segmentazione della lingua in porzioni commensurabili: così come non potremmo considerare versi la prosa di Doroševič o di Šklovskij, dove ogni frase inizia con un capoverso, così non possiamo considerare versi i testi di Belyj, dove ogni parola è stampata a capo».

In nota, Gasparov scrive che «la prosa rimata di Belyj a tratti ricorda in modo sorprendente la prosa di Rilke in *Amore e morte del cornetto Rilke*». Essa fu tradotta nel 1924 da Ja. L. Gordon con introduzione dello stesso Belyj, ma l'originale – apparso solo nel 1906 – non poteva aver ispirato l'opera di quest'ultimo (*ivi*: 453, nota 1).

xxiii

*...i, pokínuv ljuděj, ja ušël v tišínú,
Kak mečtá odinók, ja mečtámi živú,
Pozabýv obaján'ja bescél'nych naděžd,
Ja smotrjú na mercán'ja sočúvstvennyh zvězd.*

[«...e, abbandonati gli uomini, mi profondai nel silenzio, / solo come un sogno, di sogni io vivo, / Obliato il fascino di speranze senza scopo, / M'affisso nello scintillio di compassionevoli stelle»]

^{xxiv} Vale la pena di citare per intero il famosissimo passo di →Jakobson (1962: 619-621): «L'attività linguistica si compone di due fattori fondamentali: la selezione [*vybor*] e la combinazione [*sočetanie*]. Se voglio dire: “papà si è ammalato”, io, da una parte, seleziono consciamente o inconsciamente uno dei sostantivi affini (papà, padre, genitore, babbo) e poi uno dei verbi possibili (si è ammalato, è indisposto, sta male, etc.). Accanto alla selezione entra in gioco la combinazione: il sostantivo papà si combina col verbo ammalarsi. La selezione si basa sull'associazione per somiglianza e contrasto, e in particolare sul massimo grado di somiglianza, cioè sull'identità. La combinazione si costruisce sull'associazione per contiguità <...>.

Che ruolo svolgono queste due assi – l'asse della somiglianza o dell'identità e l'asse della contiguità – nel linguaggio poetico? Nel linguaggio poetico e solo nel linguaggio poetico vediamo la proiezione dell'asse dell'identità sull'asse della contiguità, ossia sul piano della combinazione, della serie sonora [*zvukorjad*]. Per esempio, quando si costruisce un verso russo, inevitabilmente si dà tutta una serie di identificazioni: l'*ictus* è qui pari agli altri *ictus*, l'atonicità [*bezudarnost'*] è pari alle altre posizioni atone, la sillaba è pari alla sillaba. Nella rima si ripete una certa combinazione di fonemi dopo determinati intervalli equivalenti. In nessun'altra attività linguistica siamo costretti a fissare l'attenzione sull'equivalenza di unità come le sillabe, gli *ictus*, le combinazioni sonore in rima, periodi e pause di intonazione, etc. Ciò fa del verso una struttura del tutto particolare. Nella misura in cui si verifica la proiezione del principio di identità dal campo della selezione al campo delle combinazioni, nella misura in cui la questione dell'equivalenza sorge in relazione a qualsiasi unità linguistica, a qualsiasi piano del discorso, tutto questo assume un particolare risalto nella struttura della rima. Ovviamente, la rima non è solo un fenomeno sonoro: già solo parlando della rima grammaticale sottolineiamo il rapporto fra la ripetizione sul piano sonoro e sul piano morfologico: e se in una data scuola poetica le rime grammaticali, al contrario, sono evitate, significa che non sono tanto le rime a-grammaticali, quanto le anti-grammaticali a venir coltivate: all'equivalenza su un piano si contrappone il contrasto su un altro piano.

Quanto detto sulla rima è applicabile al verso in generale: due versi che si trovano accanto si mettono sempre a confronto non solo nel verso bylinico russo, ma anche nel folklore della Carelia, dove il parallelismo sintattico e morfologico è o la norma, o una tendenza vicina alla norma; ma anche in quelle forme di versificazione dove le variazioni sono possibili e comuni, due versi che si trovano accanto si mettono inevitabilmente a confronto, e sorge di continuo la questione sulle affinità e divergenze formali e semantiche. In una parola, nel verso emerge inevitabilmente la questione dell'identità. Perciò il verso è metaforico da parte a parte [*naskvoz' metaforičen*]. È vero che noi percepiamo la metonimia come un tropo profondamente diverso dalla metafora. Ma allo stesso tempo ogni contiguità nel verso reca involontariamente in sé l'embrione dell'affinità. Tale proiezione non c'è nel linguaggio espressivo. Proprio in questa proiezione consiste l'inalienabile peculiarità della poesia. Tale problema è evidente nella creazione poetica di tutti gli stili, tempi e popoli, ma viene posto in modo differente. Cosa prevale, quali tratti equivalenti vengono posti, su quale identità si mette l'accento maggiore, cosa dev'essere uguale e cosa deve esser posto in contrasto, cosa viene messo a fondamento del canone versificatorio e cosa funge da elemento variativo? Qui la relazione fra invarianti e variazioni si struttura in modo totalmente diverso che nelle altre sfere del linguaggio».

Vedi anche: Jakobson 1967: XXIV *et cet.*; Kiparsky 1983: 29; Ivanov 1985: 27.

^{xxv} Il particolare spettro semantico dei lemmi russi che compongono la classica definizione šapiriana di “verso” – e dunque l'inevitabile convenzionalità della loro resa italiana (peraltro ricalcata sulla traduzione inglese autorizzata da Maksim Il'ič: *pervasive, coercitive*) – ci suggerisce di fornire la definizione completa di tali lemmi secondo il classico *Dizionario monolingue della lingua russa* [*Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 1935–1940] in 4 volumi, diretto da D. N. Ušakov e con la partecipazione di “eroi” di queste nostre pagine, quali Vinokur e Tomaševskij. Che tale dizionario possa essere utilizzato con valore normativo nei confronti del lessico šapiriano, lo suggerisce anche il fatto che esso sia ora offerto on line dal sito www.feb-web.ru, creato e gestito da una cerchia di filologi e linguisti informatici al tempo assai vicina a Maksim Il'ič.

Skvoznój (“pervasivo”): «**1.** Che passa attraverso, direttamente attraverso la parte interna di qualcosa da una parte all'altra, uscendo al di fuori. Ferita da parte a parte. Buco da parte a parte. Cortile di passaggio. “Li uno spiffero [*skvoznoj veter*] soffia da dietro”. Griboedov. “Ogni casa ha un portone di passaggio [*skvoznye vorota*]”. Gogol'. **2.** Che va direttamente da un punto a un altro, senza fermate (coll.). Treno diretto. Connessione diretta. Via diretta. **3.** Che abbraccia con la sua attività tutti i momenti della produzione (nuovo).

Brigata generale. Controllo totale. 4. Rado, rarefatto, traslucido, traforato, ricamato a giorno. “Le betulle si ergono circonfuse di aereo, rarefatto verde”. Tjutčev».

Prinuditel'nyj (“coercitivo”): «Eseguito non per libera volontà, <ma> per costrizione, obbligatorio <...>».

^{xxvi} I fonemi [‘e] e [‘o], pur espressi da grafemi diversi (*e*, *ě*) sono comunemente resi dal solo grafema *e*. Nel caso in questione, la lettura corretta di мертвых è *m’órtvych*, ma la grafia consente anche la lettura *m’értvych*, che rimerebbe con *žértvy* (“vittime”).

^{xxvii} Dopo il capoverso in cui il «discorso versificatorio» era definito come «discorso suddiviso in una serie di unità in sé concluse, non vincolate da un legame obbligatorio con la segmentazione logica o sintattica» (vedi *supra*, note viii, xxi), Kenigsberg continuava: «In relazione a questo si può accennare a come il modo di leggere i versi estremamente diffuso da noi, secondo il quale i singoli versi si fondono a seconda delle intonazioni (logiche e sintattiche, non versali), sia radicalmente errato e mostri solo che colui che declama non percepisce il verso nella sua autonomia» (1994: 156).

Vedi: Kenigsberg 1994: 177-178 nota 22; Ėjchenbaum 1927: 228-230.

^{xxviii} *Nota di I. A. Pil’ščikov*: «L’antecedente immediato di questa definizione è la definizione di funzione poetica data da Jakobson: «*the projection of the principle of equivalence from the axis of selection to the axis of combination*» (Cf. Šapir 1999b). In realtà, dal punto di vista biografico tutto accadde in modo esattamente opposto: prima Šapir formulò la propria teoria e poi capì cosa voleva dire Jakobson. Ciò non toglie che dal punto di vista nomotetico Jakobson venga prima e Šapir prosegua e precisi: proprio in questa chiave è presentato il materiale nell’articolo su Jakobson».

^{xxix} Gasparov 1984a: 98-100 (2002²: 104-105): «Se le quartine, i distici e le terzine coi quali si montava la strofa odica si potrebbero chiamare “substrofe”, l’unione di strofe intere in gruppi che si ripetono regolarmente si può chiamare “superstrofa”. È una tradizione che risale all’antica lirica corale, nella quale le unità che si ripetevano erano le triadi “strofa – antistrofa – epodo”; la strofa e l’antistrofa avevano la medesima struttura, mentre l’epodo (“ritornello”) era costruito in modo un po’ diverso. Il classico di tali odi era Pindaro, e sia nell’Europa dell’epoca del barocco e del classicismo, sia in Russia si tentò più volte di imitare tale struttura triadica.

Indipendentemente da questa tradizione, agli scrittori russi erano note anche

superstrofe di aspetto più semplice: non terzetti, ma coppie di strofe. Bastava prendere strofe a finale non rimato *Waise* <ted.: “orfano”. Procedimento tipicamente settecentesco, mutuato dalla strofica delle cantate tedesche. – G. C.> e far rimare il *Waise* della prima strofa col *Waise* della seconda strofa: in luogo di due strofe separate, ad es. AbAbXx, AbAbXx, si otteneva una distrofa AbAbCd + EfEfCd, costruite sull’attesa della rima Cd...Cd. Ciò non era ammesso dai vecchi classicisti: essi si attenevano alla regola che fra gli anelli di una catena rimica possano trovarsi solo anelli di una catena rimica diversa; ma Deržavin si serviva spesso di questo procedimento <...>.

Per quanto riguarda le “vere” superstrofe triadiche, legate non dalle rime ma dalla successione fissa di anelli eterogenei, qui l’iniziatore fu il più scatenato fra i poeti della seconda ondata del barocco russo: V. Petrov. Le sue triadi si dilatano fino ad assumere un incredibile turgore: nelle odi a Potëmkin e a Rumjancev (1775) le strofe e le antistrofi sono di 15 versi, gli epodi di 22, e ogni ode consta di tre di queste triadi a 52 versi».

Vedi: Gasparov 1993b: 165-169.

^{xxx} Cf. Šapir 1996a: 274–275: «Righe versali confinanti spesso si differenziano in modo stupefacente per lunghezza, grammatica e semantica. Secondo ognuna delle tre coordinate, le righe possono non essere rapportabili, ma secondo la quarta, come versi, esse sono senz’altro uguali (proprio uguali, non “correlabili” o “commensurabili”). Se manca una qualsiasi di queste dimensioni, non abbiamo il diritto di definire il testo come scritto in versi, nemmeno se una, due o tre coordinate (verbali) pseudospaziali sono sostituite da coordinate propriamente spaziali, come ad esempio nei *Poemi in cemento armato* di Kamenskij, dove le parole, le lettere e le cifre svolgono la stessa funzione che nell’arte figurativa (cubismo). Non si può definire “in versi” il “poema” *Costantinopoli*, non solo perché in esso “non c’è una sequenzialità di lettura già impostata” (Gasparov 1993b: 29), cioè perché non ha “lunghezza”, ma anche perché in esso non c’è una segmentazione in versi già impostata <...>. In altri “poemi” del ciclo la sequenzialità di lettura è evidente (e addirittura specificata dall’autore: “Leggere dall’alto in basso” <...>), e tuttavia nemmeno in questi “poemi” ci sono versi: la divisione in righe è dettata da esigenze di figuratività spaziale».

xxxi

*Vétvi, tëmnyĭ baldachinom svěšivajuščiesja,
Šúmy réčki, s dál’nej pėsnei směšivajuščiesja,
Zvězdy, v jasnom nébe slábo vzdrágivajuščie,
Štámpy róz, svoi cvety protjágivajuščie,
Zápach tráv, čto v sěrdce tájno vkrádyvaetsja,
Ténej sět’, čto stránnym znákom skládyvaetsja,*

*Vkrúg luný živája dýmka gázovaja,
Rjádóm šěpot, čto poět, doskázývaja,
Kljátvy, dněm glubóko zataěnnye,
I eščě, – eščě glazá vljublěnnye,
Blěsk zračkóv pri lúnnom světe bėlom,
Dróz' resníc v dvizěnii nesmělom,
Álost' gúb ne otkol' znúvšich próč',
Milych, blízkich, ždánnych... Ėto – nóč'!*

[«Rami, come scuro baldacchino penzolanti, / Rumori del fiume, con un lontano canto mescolatisi, / Stelle nel cielo chiaro debolmente frementi, / Sigilli di rose, i propri colori porgenti, / Odore d'erbe che in cuore si insinua misterioso, / Rete d'ombre che un cenno segreto tesse, / Intorno alla luna, di gas un vivo alone, / Accanto un susurro che canta fino in fondo, / Giuramenti che il giorno occulta nel profondo, / E ancora, ancora occhi innamorati, / Lampo di pupille alla bianca luce della luna, / Fremito di ciglia che si muovon timide, / Rosse labbra che non scivolano via, / Care, vicine, attese... È la notte!»]

xxxii

*Nad dolinoj mglístoj v výsi sínej
Čístyj-čístyj serebristyj inej.*

*Nad dolinoj, – kak izvívý lílij,
Kak izlívý lebedíných krýlij.*

*Zelenéjut zěmli perelěskom,
Sněžnyj mėsjac blédnym, létnim blěskom, –*

*V néžnom nébe néchotja junéet,
Chrystaléja, nébo zelenéet.*

*Vstávšich gláv blistájuščaja stája
Ostyváet, v dáli uletája...*

*Sinevá nočnája, – tám, nad námi,
Sinevá nočnája dávit snámi!*

*Móln'jami kak zólotom v bolóto
Brósit óči ógnennye kto-to.*

*Zólotom chochóčušie óči!
Mólotom grochóčušie nóči!*

*Zalikúet, – vsě iz perlamútra
Búrnoe, lazúrevoe útro:*

*Potekút v izlúčine letúčej
Púrpurom predútrennye túči.*

[«Sulla valle nebbiosa nell'azzurra altezza / Linda-linda l'argentea brina. // Sulla valle, come meandri di gigli, / Come fiotti di ali di cigno. // Le terre verdeggiano di selve, / La nivea luna, con raggio pallido, estivo, // Nel dolce cielo a malavoglia ringiovanisce, / Facendosi cristallino, il cielo verdeggia. // Un scintillante stormo di teste erette / Si raffredda, volando via lontano... // L'azzurrità notturna è là su noi, / L'azzurrità notturna grava coi sogni! / Come fulmini in una palude / Chissà chi getta occi di fuoco. // Occhi che sghignazzano dorati! / Notti che rimbombano a martello! // Esulta, tutto di madreperla / Un mattino tempestoso, azzurro: // Scorreranno in volante curva / le nubi porporine dell'aurora»]

xxxiii

*Svoenačál'nyj, žádnyj úm, –
Kak plámen', rússkij úm opášen:
Tak on neuderžim, tak jásen,
Tak vésel ón – i ták ugrjúm.*

*Podóbnyj strélke neuklónnoj,
On vidit póljus v zýb' i mút';
On v žízn' ot grězy otlečěňnoj
Puǵlivoj vóle kázet pút'.*

*Kak črěz tumány vzór orlínij
Obslěživaet prách dolíny,
On zdrávo mýslit o zemlé,
V mističeskoj kupájas' mglé.*

[«Intelletto autonomo e vorace, / Come fiamma, l'intelletto russo è pericoloso: / E sì irrefrenabile, sì chiaro, / Sì lieto esso è, e sì cupo. // Come lancetta indeflettibile, / Vede il suo polo nella torbida nebbia; / Nella vita, via dal sogno astratto / Alla pavida volontà segna il cammino. // Come fra nebbie lo sguardo d'aquila / della bassura scruta il fimo, / Ragiona lucido sulla terra, / Nel buio mistico nuotando»]

xxxiv Poe 1902b: 203 *(2009: 898): «Pur ammettendo che vi è scarsa possibilità di variazioni per quanto riguarda il ritmo, è però evidente che restano poi infinite le varietà di metro e strofe. E tuttavia, per secoli, nessuno ha mai fatto, né è mai sembrato che pensasse di fare, qualcosa di originale nella versificazione».

III.

SULLA SOGLIA DI UNA TEORIA GENERALE DEL VERSO
(metodi e concetti basilari)

1. Nel giugno 1995, aprendo i lavori del congresso internazionale di studi di versificazione, M. L. Gasparov traeva le somme dei risultati conseguiti dagli studi sul verso russo. Disse fra l'altro che «i suoi quattro comparti tradizionali – metrica, ritmica, rima, strofica – sono stati sottoposti a un'elaborazione talmente scrupolosa da escludere nuove rivoluzioni nel breve periodo»: «la metodologia di indagine <...> è stata definita», e «c'è bisogno solo di tempo e di dottorandi capaci»ⁱ. Non c'è dubbio che i successi della scienza russa del verso siano stati davvero assai notevoli, ma la grande maggioranza di essi riguarda la storia del verso (per quanto negli ultimi tempi anche qui si sia delineata la tendenza alla revisione radicale di un'intera serie di concezioni che ancora di recente sembravano indiscutibili)ⁱⁱ. Nel campo della teoria, la situazione è assai meno favorevole: radicalizzando la questione, si può dire che ancora non esiste una teoria del verso come specifico settore dello scibile (cf. Lotman 1995b: 259).

Ciò non significa – si capisce – che manchino lavori inerenti allo studio teorico del verso, ma gli assunti generali espressi in tali lavori sono di regola frammentari e privi di sistematicità. Non abbiamo nemmeno una teoria del verso che sappia connettere i più diversi concetti relativi alla scienza del verso, deducendoli da una definizione fondamentale del verso come tale. Parla da sé già il fatto che la nostra scienza dispone ancora di un'unica monografia – per di più, irrimediabilmente invecchiata – il cui titolo rechi: «Teoria del verso». Dichiarando che «nel verso non c'è nulla che non ci sia nella lingua» (Timofeev 1939: 74, cf. 19), l'autore di quel libro, pubblicato sessant'anni or sono, si è precluso qualsiasi possibilità di definire la differenza fra verso e prosa. È sintomatica la seguente ammissione di L. I. Timofeev: «Il concetto di verso, di discorso in versi appare <...> estremamente nebuloso» (1939: 43). Ma se non si fa luce in tale nebulosità, costruire una teoria generale appare un compito irrealizzabile.

I lavori dedicati ai singoli problemi teorici (teoria della rima, teoria

del metro o del ritmo) non vanno considerati «settori» *sui generis* di un'unica teoria del verso. Anche la prosa può essere metrica o rimata, ed è compito della teoria, fra l'altro, raccapezzarsi in cosa esattamente il metro, il ritmo o la rima nel verso si distinguono dai loro corrispettivi prosastici. A mo' di chiarezza, porterò un esempio concreto. Nel libro *La rima, la sua storia e teoria* [*Rifma, eë istorija i teorija*], V. M. Žirmunskij proponeva di «ascrivere al concetto di rima ogni ripetizione fonica dotata di una funzione organizzativa nella composizione metrica del singolo testo poetico» (1923: 9)ⁱⁱⁱ. Tale definizione, a mio parere, può suscitare due obiezioni sostanziali. In primo luogo, non è lecito chiamare rime tutte le ripetizioni foniche che svolgono una funzione metrica: ricorderò solo il ruolo metrico dell'allitterazione nel verso antico-germanico e le sue imitazioni. In secondo luogo, non tutte le rime sono rilevanti dal punto di vista metrico: una rima irregolare, imprevedibile è un fattore del ritmo, non del metro (cf. *supra*, pp. 46, 59). In tutta evidenza, la succitata definizione della rima non funziona, anche se Ju. M. Lotman criticava Žirmunskij non per questo, ma per il fatto che nella sua definizione non sono comprese le rime in prosa^{iv}. È certo sbagliato costruire una definizione della rima in modo tale da suggerire che al di fuori del verso questo fenomeno non si dia. E nondimeno, non si può pretendere un'unica definizione che sia soddisfatta in ugual misura dalle rime poetiche e da quelle prosastiche.

Una simile definizione è impossibile. Ciò che costituisce una rima nel verso non necessariamente sarà una rima in prosa, e viceversa:

<...> *Tam nékogda guljál i já,*
No vréden séver dljá menjá.<...>

[«Là a volte passeggiavo anch'io, \ Ma fa male il nord a me»]

Sládko pósle doždjá tēplaja páchnet nóč'.
Býstro mėsjac bežit v prórezjach bélych túč.
Gdě-to v syrój travé částo kričit dergáč.

[«Dolce dopo la pioggia odora la tiepida notte. \ Veloce la luna corre per strappi di bianche nubi. \ Chissà dove nell'umida erba canta veloce la quaglia»]

In prosa, assonanze come *já : menjá* (Puškin) o consonanze come *nóč' : túč : dergáč* (Chodasevič) non sarebbero percepite come rime. Pur essendo intessuto di rime, l'inizio di un componimento di Majakovskij (*U- \ lica. \ Lica \ u \ dogov \ godov \ rez- \ če. \ Če- \ rez* etc. – «Stra- \ da. \ Visi \ si hanno \ i cani \ degli anni \ più niti- \ di. \ Attra- \ verso <...>») perde immediatamente tutte le sue rime se viene trascritto in prosa: *Úlica. Lica u dógov godov rézče. Čérez želéznych koněj* («Strada. Visi si hanno i cani degli anni più nitidi Attraverso cavalli di ferro») etc. Al contrario, le assonanze provocate da forme grammaticali coincidenti bastano a suscitare la sensazione della rima in prosa, ma non sempre sono percepite come tali nel verso. Ecco un frammento del *Petruška* folklorico (prosa con rime sporadiche):

Ja gollánskij štáb-lékar', iz-pod kámennoho mósta aptékar' i zubolečébnj dóktor. Nastojáščie kostjanýe zúby vynimáju, derevjánnye vstavljáju, na tot svét živ'ëm ljuděj otpravljáju. Prinimáju na nogách, otpravljáju na kostyljách.

[«Sono un medico militare olandese, farmacista e odontoiatra da sotto il ponte di pietra. I veri denti d'osso li cavo, di legno li inserisco, spedisco all'altro mondo persone vive. Li accolgo sulle gambe, li mando via sulle stampelle»]

Tutti questi *vynimáju/vstavljáju/otpravljáju/prinimáju* hanno qui a pari merito un effetto di rima, indipendentemente dal posto che occupano nel testo. Nel verso la faccenda è diversa. In un breve brano di Puškin quelle stesse forme verbali in *-aju* occorrono cinque volte, ma hanno *status* di rima solo quelle due che cadono in finale di verso:

*Po káple, médlénno glotáju skúki jád.
Čítát' chočú; glazá nad búkvami skol'zját,
A mysli dalekó... Ja knígu zakryváju;
Berú peró, sížú; nasil'no vyryváju
U múzy drémljuščej nesvjáznye slová.
Ko zvúku zvúk nejdět... Terjáju vsé pravá
Nad rífmoj, nad moěj prislúžniceju stránnoj:
Stích vjálo tjánetsja, cholódnj i tumánnyj.
Ustályj, s líroju ja prekraščáju spór <...>*

«Inverno. Che fare in campagna? Io incontro...» («Zima. Čto delat' nam v derevne? Ja vstrečaju...», 1829)

[«Una goccia alla volta, lentamente ingoio il veleno della noia. \ Voglio leggere; gli occhi scivolano sulle lettere, \ Ma i pensieri son lontani... Il libro chiudo; \ Prendo la penna, siedo; a forza strappo \ Parole sconnesse alla musa sonnacchiante. \ Suono non si accorda a suono... Perdo ogni diritto \ Sulla rima, sulla mia strana ancella: \ Il verso si trascina fiacco, freddo e oscuro. \ Stanco, io cesso la disputa con la lira <...>»]

Per capire perché la rima prosastica perde la sua “ritmicità” nel verso e la rima del verso la perde in prosa, bisogna innanzitutto capire in cosa qualsiasi verso si differenzia da qualsiasi prosa.

Un altro sintomo dell’assenza di una teoria generale del verso è costituito dall’uso di affidare spesso nei dizionari la stesura delle voci relative alla scienza del verso ad autori diversi e con piattaforme teoriche differenti. Ciò significa che le varie componenti del verso sono pensate isolatamente, senza che ci si renda conto di quanto le definizioni di metro, ritmo, rima e strofa etc. possano non ingranare le une con le altre. Da questo punto di vista è sintomatico il *Dizionario di termini teorico-letterari* [*Slovar' literaturovedčeskich terminov*] redatto da L. I. Timofeev e S. V. Turaev (1974). La Voce «Verso» è scritta da uno studioso, «Ritmo» – da un altro, «Metro» – da un terzo, «Rima» – da un quarto, e fra loro vi sono studiosi in tale “dissenso” fra loro, come L. I. Timofeev e V. A. Nikonov. Ma, si direbbe, la prova più lampante dello stato embrionale in cui si trova la teoria del verso consiste nel fatto che non esistono due diversi manuali o dizionari in cui si diano identiche definizioni anche di un solo concetto relativo alla teoria del verso, anche del più “semplice”, come la rima o la strofa (a meno che tali definizioni non appartengano al medesimo autore).

Prendiamo il concetto di strofa. Nel *Dizionario poetico* [*Poëtičeskij slovar'*] di A. P. Kvjatkovskij si dice che la strofa è «l’unione di alcuni versi legati da un’idea comune» (1966: 289). E se nella strofa vengono espressi due o tre pensieri? E non dovremo mica constatare l’occorrenza di una strofa in un’opera astrofica tutte le volte che un pensiero travalica i confini della riga versale? Non molto migliore è la definizione data da Nikonov nel *Dizionario di termini teorico-letterari*: la strofa è

«l'unione di versi legati da uno schema rimico [*rifmovka*] comune, che costituiscono un organismo ritmico-sintattico unitario, nettamente separato dagli altri gruppi di versi tramite una grossa pausa, tramite la conclusione della serie rimica o tramite altri tratti» (1974: 387). Cosa siano gli «altri tratti» io non lo so, e dunque non azzardo un giudizio su essi, ma per quanto riguarda il resto la definizione è infondata. Tanto per cominciare, la strofa non necessita di uno schema rimico comune come condizione necessaria per la sua esistenza: anche il *blank verse* può avere una precisa scansione strofica. Inoltre, non sempre la strofa è un organismo ritmico-sintattico unitario: il trapasso della costruzione grammaticale da una strofa all'altra – l'*enjambement* strofico – è un fenomeno del tutto legittimo già nel verso russo classico, e tanto più nella poesia contemporanea (Lotman 1995a: 318-319); così, in grande maggioranza le ottave del poema di T. Kibirov *Latrine* [*Sortiry*. Trad. it.: Firenze 2008] (84%) sono collegate le une con le altre da un punto di vista sintattico. E poi (come si deduce da quanto precede), non necessariamente le strofe devono essere separate da una «grossa pausa» (oltre tutto, la pausa è una categoria della declamazione, il che significa che la lunghezza della pausa ricade in buona misura sulla coscienza del lettore). Infine, il compimento della strofa può non corrispondere al compimento della catena di rime: ne è dimostrazione l'esistenza di strofe doppie, triple o concatenate (come le terzine, etc.).

Mi riesce difficile accettare anche la definizione di strofa proposta da M. L. Gasparov nel *Dizionario letterario enciclopedico* [*Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'*]: la strofa sarebbe «un gruppo di versi uniti da un tratto formale che si ripete periodicamente da strofa a strofa» (1987b: 425). Vedo qui un errore logico: agli estremi opposti della definizione figura il medesimo concetto. Ma neanche liberandoci dal tautologismo – eliminando dalla definizione le parole «da strofa a strofa» – riusciremmo a uscire dalle secche: in questo caso abbiamo che la strofa è un gruppo di versi uniti da un tratto formale che si ripete periodicamente. A parte il fatto che si ripetono periodicamente tutte le unità costitutive [*formanty*] del metro, e non solo quelle che costituiscono la strofa, nella definizione di Gasparov si deve includere qualsiasi componimento astrofico scritto, ad esempio, secondo il modello della filastrocca *La casa costruita da Jack* (*Dom, kotoryj postroil Džek*)^v. Il suo testo si suddivide in paragrafi composti in versi,

coincidenti con un periodo ipotattico conchiuso e dotati di inizi simili e di identici finali; in più, ogni paragrafo successivo è più lungo del precedente, diciamo, di una subordinata. La ripetitività periodica è fuor di dubbio, ma qualificare tali paragrafi come strofe mi pare erroneo.

Fra queste tre definizioni discordanti – nessuna delle quali collima con la tradizione poetica che abbiamo a disposizione – non c'è quasi nulla in comune, tranne l'indicazione che la strofa è «l'unione di alcuni versi» (secondo Kvjatkovskij), più semplicemente «l'unione di versi» (secondo Nikonov), oppure «un gruppo di versi» (secondo Gasparov). Eppure, anche questo indispensabile ancorché del tutto insufficiente truismo non è poi così ovvio per alcuni teorici del verso. Ricorderò come due studiosi abbiano promosso l'iniziativa di introdurre il concetto di strofa di un verso solo: in tali strofe, secondo loro, si scrivono fra l'altro gli esametri (cf. Lotman, Šachverdov 1979: 193 *et cet.*)¹.

I concetti di rima e di strofa sono altrettanto confusi e inutilizzabili nella pratica quanto altri concetti relativi alla teoria del verso, come ad esempio quello di sistema versificatorio. Già nel primo paragrafo di un suo recente libro, peraltro ricco di materiali interessanti, S. I. Kormilov nota che tale concetto «esiste in due significati che si intersecano <entrambi, aggiungiamo, definiti con poca chiarezza. - M. Š.>» (1995: 3). Questi vengono poi integrati dall'autore del saggio con un «terzo livello di comprensione dei sistemi versificatori»: su questo terzo livello si contrappongono i sistemi «fondamentali» e «marginali» (Kormilov 1995: 4). Di per sé, il termine «sistemi marginali di versificazione» mi sembra utile e produttivo, ma la sua indeterminatezza porta a descrivere come tali fatti di altra natura. Ad esempio lo «stile lapidario», un fenomeno che a mio parere non inerisce alla teoria del verso, ma al campo dei generi e dello stile: i testi epigrafici possono essere in versi, in prosa e indeterminati dal punto di vista versificato-

¹ Mi sembra assai più soddisfacente (e il motivo risulterà chiaro da quanto segue) la definizione di strofa che M. Ju. Lotman dà in un altro articolo: «A un primo approccio, per strofa s'intende una successione [*posledovatel'nost'*] di versi che, in primo luogo, si distingue in qualche modo dalla massa generale del testo dato e, in secondo luogo, è in una qualche misura equivalente ad altre ed analoghe successioni di versi dello stesso testo» (1995a: 305; cf. Lotman, Rejzman 1972; Šachverdov 1972).

rio (a cagione della loro brevità e del contesto limitato). In secondo luogo, il «monoverso letterario», che io non definirei un sistema versificatorio, bensì una forma stabile: i monoversi possono inerire ai più diversi sistemi di versificazione (quantitativa, sillabo-tonica, tonica, etc.). In terzo luogo, la «prosa metricizzata», che non è un sistema di versificazione già solo per il fatto di essere prosa. In quarto luogo, il «verso libero», che è senza dubbio un sistema versificatorio, ma non marginale, bensì uno dei fondamentali. È vero che Kormilov parla del «verso libero nell'epoca del dominio del sillabo-tonismo» (1995: 118), ma il suo è uno studio teorico, non storico. Il verso libero nel XIX secolo non era più marginale di quanto lo fosse stato il tonismo nel XVIII secolo o il sillabismo nel XX, eppure ciò non ci spinge ad annoverare il tonismo o il sillabismo fra i sistemi versificatori marginali.

Spero che le mie accuse di indeterminatezza terminologica non vengano prese come scolastica bella e buona: dietro concetti tanto vaghi sta l'incapacità di comprendere la specificità dei fenomeni che minaccia di dissolvere l'oggetto di studio nell'oceano dei cosiddetti fatti. Perché ciò non accada, necessitiamo di una teoria generale del verso e la possiamo elaborare solo basandoci sulla riflessione logico-metodologica.

2. Abbiamo già detto perché alla base della teoria da elaborare ci dev'essere la definizione del verso nel suo differenziarsi dalla prosa: il concetto di verso è indispensabile per dedurre tutti gli altri concetti inerenti alla teoria della versificazione, mentre quello non si può dedurre da questi. Ciò significa che la scienza non è in grado di dare una definizione del verso per via deduttiva. Tale definizione non può essere nemmeno induttiva: per quanti versi noi possiamo esaminare, non siamo in grado di affermare che gli altri possiedano gli stessi tratti. Un'induzione completa è del resto impensabile: molti versi sono andati perduti in modo irrecuperabile, altri non sono ancora stati scritti. Perciò l'unico sistema idoneo a elaborare una definizione preliminare è la riduzione fenomenologica^{vi}.

Mi rappresento la sua applicazione concreta nel modo che segue. Invece di dedicarci alle forme di verso consuete, tipiche, dobbiamo concentrarci sulle anomalie. A condizione che si tenga conto di una casisti-

ca sufficientemente ampia di fenomeni marginali, questi delimiteranno un campo empirico entro i cui limiti si troveranno i casi più comuni. In seconda istanza, mediante un'operazione razionale cominceremo a liberare dalle loro qualità empiriche i casi limite selezionati, finchè non scopriremo il tratto comune che lega fra di loro fenomeni tanto eterogenei. Se essi rientrano davvero in una qualche forma di unità, il tratto comune prima o poi verrà fuori di certo. Toccherà a noi chiederci se esso corrisponde alla nostra intuizione del verso: se davvero a possedere tale tratto sono fenomeni qualificabili senza tentennamenti come versi, mentre non lo possiedono i fenomeni privi di relazione coi versi. Se sì, potremo dire di avere ottenuto la definizione di verso.

Nella mia descrizione del metodo della riduzione fenomenologica figura la parola «intuizione». Dato che l'idea che molti colleghi hanno della scienza si è formata sotto l'influsso della metodologia positivista (il che, naturalmente, non impedisce loro di basarsi sull'intuito interiore nei propri studi), sospetto che il mio appellarmi all'intuizione possa essere interpretato come cedimento al soggettivismo. Sento di poter assicurare il lettore che si tratta di un equivoco. Per contro battere la definizione di verso ottenuta per via fenomenologica non basta indicare il primo oggetto che capita e affermare che anch'esso corrisponde all'intuizione che qualcuno può avere del verso: il giudizio intuitivo, come ogni altro, può essere errato, e perciò è necessario anche spiegare che cosa esattamente accomuna l'oggetto arbitrariamente definito 'verso' con altri oggetti della classe data e al tempo stesso lo distingue da tutti gli altri oggetti, che in tale classe non rientrano.

Alla distinzione fenomenologica fra verso e prosa ho dedicato uno studio a parte ("*Versus*" vs. "*prosa*"), la cui idea fondamentale può essere riassunta nel modo seguente. La prosa ha tre coordinate, formate dall'estensione verbale del testo, dalla gerarchia linguistica dei suoi livelli e dalla sua connessione semiótica. Nel verso, ad esse si aggiunge un'ulteriore coordinata: quella versale [*stichovaja*]. Essa si manifesta nel fatto che i confini fra le unità ritmiche sono spesso in contrasto con le unità verbali, linguistiche e semiótiche. In genere, le unità del verso contraggono mutui rapporti paradigmatici: sono legate non tanto come parti di un tutto, quanto come modificazioni diverse, come varianti di un'invariante. Limitazioni sintagmatiche che regolino la compatibilità di forme versificatorie dello stesso

livello [*odnourovnevyje*], o non esistono o passano su un livello superiore e diventano elementi formativi [*formanty*] della paradigmatica: se i piedi hanno un legame sintagmatico, il legame paradigmatico riguarderà i singoli versi, se ad avere un legame sintagmatico sono i versi, il legame paradigmatico riguarderà le strofe, etc. Perciò, se due forme ritmiche dello stesso livello sono in linea di principio compatibili in un contesto dato, esse risultano, in primo luogo, interscambiabili, e in secondo luogo possono generare in piena libertà qualsiasi combinazione (tale regola non è valida solo nei casi in cui il testo è costruito come computo di un particolare microparadigma ritmico)^{vii}.

E dunque, il verso è un sistema di segmentazioni paradigmatiche pervasive e coercitive che strutturano una dimensione supplementare del testo. Da ciò si ricavano per via deduttiva tutti gli altri concetti inerenti alla teoria del verso: proviamo ora a formulare i più importanti². Le segmentazioni paradigmatiche del verso possono essere piccole o grandi, costanti o variabili. I diversi sistemi di versificazione si definiscono a seconda delle segmentazioni paradigmatiche costanti, anche delle più piccole: nel sistema sillabo-tonico la costante paradigmatica minima è il piede, in quello sillabico è la sillaba, in quello tonico è la battuta [*takt*], nel verso libero è il verso etc. Il metro è l'insieme delle segmentazioni paradigmatiche costanti (di tutte: grandi e piccole) che rende prevedibile la struttura di ogni verso successivo (di tutti i sistemi fondamentali della versificazione russa, solo il verso libero è del tutto libero dal metro). Il ritmo è l'insieme delle segmentazioni paradigmatiche variabili nel loro rapporto con quelle costanti (vedi Šapir 1996a: 278-289 *et cet.*).

La rima è qualsiasi ripetizione fonetica o grafica che rafforzi la connessione sintagmatica fra le unità paradigmatiche versificatorie dello stesso ordine (quali gli emistichi, i versi, le strofe, etc.). Ciò distingue la rima dalle altre ripetizioni foniche, che connettono unità occorrenti anche al di fuori del verso; l'allitterazione, nella fattispecie, stabilisce legami supplementari fra le parole (fra le battute): *Věčer*.

² Cf.: «La poetica teorica deve essere deduttiva e non deve basarsi solo sullo studio delle opere poetiche, così come la meccanica spiega i vari congegni, non si limita a descriverli» (Gumilëv 1921: 69).

Vzmór'e. Vzdóchi vétra. / Veličávyj vózglas vóln («Sera. Litorale. Sospiri del vento. / Solenne litania delle onde». Cf. Smirnickája 1989: 13). La natura sintagmatica della rima è in tutta evidenza determinata dal fatto che si tratta dell'unico fenomeno versificatorio nato e per lungo tempo sviluppatosi nell'ambito della prosa (per quanto nella lingua prosastica sarà rima qualsiasi ripetizione di un complesso fonetico davanti a un dierema percepito come tale)³. Nondimeno, ciò non impedisce alla rima regolare («canonizzata») di costituire una segmentazione paradigmatica supplementare dei versi; solo, la rima può assumere tale funzione unicamente nell'ambito di unità di livello superiore: strofe o strofoidi.

La strofa è una costante paradigmatica, la cui differenziazione nel testo è coercitiva [*prinuditel'no vyčlenennaja*], che unisce un gruppo di versi (due come minimo) e che si ripete non meno di due volte (una dopo l'altra o in successione regolata con strofe di diversa configurazione). L'iperstrofa è una costante paradigmatica la cui differenziazione nel testo è coercitiva, che unisce un gruppo di strofe (due come minimo) e che si ripete non meno di due volte⁴. Una forma

³ In prosa, la rima è solo un mezzo supplementare di connessione fra sintagmi. Perciò sarebbe ingenuo ravvisare nella novella popolare russa «un modello di struttura versale-prosastica» (Fedotov 1985: 188). Né il ritmo né tanto meno la rima vanno proposti in qualità di «elementi embrionali di verso» (Fedotov 1985: 188; cf. 1981: 17 *et infra*): non è da essi che il verso russo è nato e si è sviluppato. In conformità con l'analisi di O. I. Fedotov, nelle formule delle novelle «il fondamentale fattore che forma il verso è la rima deliberata che – in modo sporadico ma sufficientemente evidente – scandisce il testo in segmenti relativamente comparabili, in unità elementari di un ritmo potenzialmente versale» (1985: 188; cf. 1984). Queste parole mi inducono a ripetere una volta ancora che, a differenza delle unità del discorso prosastico, che possono essere «correlabili» e «commensurabili», le unità del verso se non sono fra loro uguali, vengono equiparate (cf. *supra*, p. 148 *et cet.*).

⁴ Da componente di un'iperstrofa può fungere una riga versale estrapolata in modo coercitivo (O. Mandel'stam, «Non vedrò mai la celebre „Fedra“ ...» – «Ja ne vižú znamenitoj "Fedry"...», 1916).

<Poesia composta da Mandel'stam nell'autunno 1916 e posta in chiusura della sua raccolta *La pietra – Kamen'* (3° ed., 1923). Consta di tre ottave, seguite ognuna da un monoverso. Riporto la prima iperstrofa:

Non vedrò mai la celebre «Fedra»
In un antico teatro a più file di palchi,

compatta [*tvërdaja forma*] è una costante paradigmatica che circo-
scrive l'intera opera (la forma compatta minima risulta essere il mono-
verso). Una forma supercompatta [*sverchtvërdaja forma*] è una
costante paradigmatica che circo-
scrive un gruppo di opere (ad esem-
pio, la corona di sonetti). È chiaro che tale nomenclatura risulta incom-
pleta e necessita di essere ulteriormente elaborata e precisata, ma spero
che essa consenta di tracciare la via per la quale la teoria si può svi-
luppare.

Si può essere certi fin da ora che tutte le definizioni (concentrate
all'estremo e quasi senza esempi) sembreranno infondate a molti. Senza
voler entrare in una polemica preventiva, devo notare che le definizioni
di questo tipo sono inverificabili in linea di principio: è impossibile pro-
vare la loro veridicità, così come non è possibile dimostrare la veridici-
tà di alcun giudizio del tipo «tutte le P sono S» se la classe P è aperta e
gli oggetti che la compongono hanno una natura empirica. Anche se
avete visto diecimila cigni bianchi, non potete dedurre su tale base che
«tutti i cigni sono bianchi», mentre sarebbe sufficiente un solo cigno
nero per confutare questo giudizio o, come direbbe Popper, falsificarlo.
La falsificabilità, cioè la potenziale confutabilità, è la condizione
necessaria per formulare un giudizio teorico, così come la verificabi-
lità è la condizione necessaria per formulare un giudizio storico:
un'asserzione storica inverificabile, o una teoretica non falsificabile esu-
lano automaticamente dalla scienza come tale (cf. Popper 1935)^{viii}.

Con un'alta e affumicata galleria,
Alla luce di candele che si squagliano.
E, indifferente alle beghe degli attori
Che raccolgono la messe degli applausi,
Io non vedrò, volgendomi alla scena,
Il verso a cui la rima baciata ha messo le ali:

– Quanto mi sono odiose queste coltri...

[«*Ja ne uvizu znamenitoj «Fëdry» / V starinnom, mnogojárusnom teátre, / S pro-
kópčennoj vysókoj galerii, / Pri svéte oplyvájuščich svečej. / I, ravnodúšen k sueté
aktërov, / Sbirájuščich rukopleskánij žátvu, / Ja ne uvizu, obraščënnij k rámpě, /
Dvojnóju rífmój operënnij stich: // – Kak éti pokrývála mne postýly...»]*

Il monoverso è una citazione dalla *Fedra* di Racine (atto I, scena 3). – G. C.>

Se le asserzioni teoriche non possono essere dimostrate in nessun caso, viene da chiedersi che ce ne facciamo (tanto più che la storia induttiva del verso si sviluppa con sufficiente successo indipendentemente dalla teoria deduttiva). Io vedo la giustificazione della teoria, in primo luogo, nel suo carattere sussidiario nei confronti della storia: non vogliamo sapere solo in cosa si distingue il verso di autori, epoche e popoli differenti, ma anche cosa essi hanno in comune (la conoscenza teorica è la conoscenza degli universali). Non bisogna neanche esagerare l'indipendenza della storia dalla teoria: quest'ultima fornisce a qualsiasi ricerca storica un apparato concettuale utile soprattutto quando ci s'imbatte in fenomeni "strani", riguardo ai quali la nostra intuizione tace [tali, ad esempio, sono i «versi sulle schede» [*stichi na kartočkach*] di L. Rubinštejn, che suscitano la perplessità di molti (cf. Šapir 1996a: 301 n. 10)]. A sua volta, la storia raccoglie materiale indispensabile per l'elaborazione teorica: lo sviluppo di quest'ultima è garantita dai ricorrenti tentativi di falsificarla. Dobbiamo verificare in continuazione che la definizione originaria e le sue conseguenze non entrino in contraddizione coi fatti oppure fra loro, ma finchè tali contraddizioni non vengono scoperte, ogni teoria (inclusa quella da me proposta) dev'essere necessariamente considerata vera (se, naturalmente, essa non viene scalzata da un'altra teoria forte di una base fattuale non inferiore, ma logicamente incompatibile con la prima).

3. Per falsificare velocemente una teoria proposta, servono gli sforzi collettivi degli specialisti: per l'autore non è facile considerare le sue numerose conseguenze e prendere in considerazione tutti i fatti necessari alla verifica. E invece, la discussione razionale come forma di attività scientifica non gode di popolarità nella nostra branca. Mi sembra che, come iniziatore del primo tentativo di costruire una teoria generale del verso, avrei potuto contare su un aiuto più interessato da parte dei colleghi che pensano criticamente, ma, purtroppo, i tentativi di critica a me noti mi lasciano insoddisfatto. Uno di questi lo ha proposto V. S. Baeuskij (1995a; 1995b) in un resoconto della conferenza «Il verso slavo» pubblicato due volte. Ecco cosa vi si dice riguardo alla mia relazione:

M. I. Šapir ha proposto una nuova concezione del discorso poetico in contrapposizione a quello prosastico. Inoltre, egli ha sottoposto a critica la concezione di B. Ja. Buchštab del linguaggio poetico come linguaggio a doppia segmentazione. Si tratta di un equivoco. Il relatore ha criticato la definizione di Buchštab perché non è possibile ricondurvi alcuni casi al confine fra verso e prosa. Ma Buchštab non si poneva tale compito.

Questi si basava sulla concezione che di verso e prosa aveva Tomaševskij, come di due poli sui quali le proprietà di queste due forme di discorso si manifestano con sufficiente chiarezza. «Se cammineremo per queste regioni di confine, – scriveva Tomaševskij, – non saremo mai del tutto certi della sfera in cui ci troviamo: nella sfera del verso o nella sfera della prosa... Per risolvere la fondamentale questione su cosa differisca il verso dalla prosa non è proficuo studiare i fenomeni di confine, né definirli tracciando tale confine, che forse è fittizio; in primo luogo dobbiamo rivolgerci alle forme più tipiche, più esplicite di verso e di prosa». Tale era anche la sensibilità di Puškin: «Onda e pietra, versi e prosa, ghiaccio e fiamma» [*Vol'ná i kámen', stichí i próza, léd i plámen'. <Evgenij Onegin, 2, XIII – G.C.>*] (Baevskij 1995a: 145; 1995b: 131-132).

Vorrei rivolgere l'attenzione su alcune peculiarità caratteristiche di questo brano. In primo luogo, Baevskij afferma che io critico Buchštab perché questi non è riuscito a realizzare un compito che in realtà non si poneva. Ciò è falso: Buchštab non dice da nessuna parte che la sua definizione di verso non riguarda tutti i versi, ma solo alcuni. Al contrario, egli scrive: «Ogni testo <!> è articolato in segmenti sintattici subordinati; ma nel testo poetico tale segmentazione si combina con la segmentazione in righe di versi e in unità versali più grandi e più piccole della riga <...> tale correlatività fra due segmentazioni è il tratto fondamentale del verso» (Buchštab 1973b: 110-111).

In secondo luogo, non potendo illustrare le opinioni attribuite a Buchštab con le asserzioni dello stesso Buchštab, l'autore della cronaca le illustra con asserzioni di B. V. Tomaševskij. A mo' di giustificazione ci sarebbe il fatto che Buchštab si basa su Tomaševskij nei propri ragionamenti. A questo riguardo osserverò che anch'io mi baso su molti predecessori, ma preferirei che giudicassero le mie idee in base alle mie proprie asserzioni. Per di più Buchštab non dice da nessuna

parte di condividere il punto di vista di Tomaševskij, mentre dice al contrario che «la questione su come delimitare il verso dalla prosa non è stata risolta» e «richiede ulteriori ricerche» (1973b: 110)⁵. Infine, Buchštab sviluppa le idee non del solo Tomaševskij, ma anche di Ju. N. Tynjanov (cf. Rudnev 1989: 147-148; *supra*, p. 141 *et cet.*), il quale analizzava prevalentemente le forme di discorso poste sulla frontiera (più in dettaglio cf. Šapir 1994b: 88-94 *et cet.*).

In terzo luogo, l'autore della cronaca riferisce che io critico Buchštab perché alla sua definizione di verso non è possibile ricondurre alcuni casi di confine. Tale affermazione non corrisponde alla realtà: ho criticato la teoria di Buchštab per i numerosi *qui pro quo* interni (ossia logici) ed esterni (ossia fattuali) (cf. *supra*, p. 141 *et infra*). Mi limito a un solo esempio. Buchštab afferma che «il tratto fondamentale del verso» è «la correlatività» sintattica e versale «fra due segmentazioni», e che «la seconda segmentazione ora coincide con la prima, ora se ne differenzia» (1973b: 110-111). In altre parole, ogni verso è definito dalla coincidenza o dalla non coincidenza della segmentazione versale con quella sintattica. Tale asserzione si riferisce a tutti i versi, e perciò essa è inverificabile (cf. § 2). Ma essa è anche non falsificabile, poiché non è in grado di contraddire dei fatti: necessariamente le segmentazioni versale e sintattica o coincidono o non coincidono. Asserzioni di questo genere son dette «totalmente irrisolvibili»; il loro significato generalizzante è pari a zero.

In quarto luogo, riprendendomi in nome delle concezioni teoriche di Tomaševskij, l'autore della cronaca si assume la responsabilità per esse. I pregi della concezione di Tomaševskij restano pregi di Tomaševskij, ma i loro difetti diventano anche difetti del loro seguace. Tomaševskij analizza verso e prosa come due poli che trapassano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità: «È lecito parlare di fenomeni più o meno

⁵ In un altro articolo scritto alcuni anni prima, Buchštab caratterizza l'opera di Tomaševskij (1958a) a cui si appella Baevskij, come «notevole, ma assai discutibile da molti punti di vista» (Buchštab 1969: 395). Nel 1973, Buchštab ha emesso un verdetto ancora più severo nei confronti del trattato di teoria del verso di Tomaševskij: «alla sottile percezione del verso si contrappone qui l'infatuazione per uno schema che avrebbe dovuto garantire la soluzione del problema fondamentale circa il rapporto fra verso e linguaggio. Un tentativo che a me sembra fallito» (1973a: 74).

prosastici, più o meno versali» (1958a: 7). Porre il problema in questo modo sarebbe opportuno se la differenza fosse quantitativa e il grado di versalità [*stichovnost'*] fosse misurabile. In realtà si tratta di un confine qualitativo, e tutti i tentativi di una ripartizione quantitativa hanno finora portato a stravaganze⁶. Se avesse luogo un trapasso senza soluzione di continuità, i fenomeni polari si troverebbero fra loro a distanza maggiore di quanto non vi si trovino quelli di frontiera. Ma questo non è ciò che si osserva. Tomaševskij indica due punti secondo i quali il verso si differenzia dalla prosa: «(1) il discorso in versi si spezza in versi, mentre la prosa è un discorso continuo»; «(2) il verso possiede una misura interiore (il metro), mentre la prosa non lo possiede» (1958a: 4). Di conseguenza, le forme estreme si distinguono per due tratti. Ma la differenza è la stessa anche per le forme di confine <fra prosa e poesia. – G. C.>, ossia fra il verso libero e la prosa metrica. Il verso libero è frazionato in righe, la prosa metrica no; nel verso libero non c'è il metro, che invece c'è nella prosa metrica. Ne deriva che la distanza fra i “fenomeni di confine” non è inferiore a quella che corre fra i poli. E nondimeno, non sorge alcun problema d'identificazione: il verso libero è verso, mentre la prosa metrica è prosa. Ciò significa che la concezione di verso e prosa come di un *continuum* di forme transitorie non ha fondamento. La decisione di costruire una teoria del verso sul materiale delle «forme più tipiche, più definite di verso e di prosa» (Tomaševskij 1958a: 8) non può essere considerato fruttuoso: esso è il pegno alle consuetudini estetiche di una precisa epoca storica.

In quinto luogo, a sostegno proprio e di Tomaševskij, Baevskij chiama in causa Puškin. Ma quanto mal gliene incoglie. Puškin, secondo me, intendeva dire che cercare un trapasso senza soluzione di continuità dal verso alla prosa è altrettanto assurdo quanto cercarlo dall'onda alla pietra o dal ghiaccio alla fiamma.

L'inettitudine nel giudicare la mia teoria a volte confina con la malafede. Ad esempio, per “smascherare” la definizione del verso da me pro-

⁶ Ricordo che B. I. Jarcho (1928b: 175), analizzato con l'aiuto di metodi quantitativi lo status versificatorio della puškiniana *Novella sul prete e il suo garzone Balda* – (*Skazka o pope i o robotnike ego Balda*), concluse che si trattava di prosa. <Vedi *infra* pp. 252, 253>.

posta, a E. V. Nevzgljadova sono bastate appena poche righe: «M. I. Šapir afferma che “il verso si distingue dalla prosa *non per la sua scomponibilità* in segmenti fra loro commensurabili, *ma per la sua capacità* di riportare ciò che in prosa non sottostà ad alcun rapporto e comparare ciò che in prosa è incommensurabile” (corsivo mio. - E. N.)» (Nevzgljadova 1999: 60 nota 3). Eppure, chiunque si rivolga al testo del mio articolo può vedere che con l'aiuto del corsivo, Nevzgljadova fa slittare gli accenti logici, sovvertendo il senso della frase. Il contesto dal quale essa è estrapolata non lascia luogo a dubbi: nel mio lavoro si dice che il verso si distingue dalla prosa non per una relativa uguaglianza fra i segmenti del discorso, ma per la capacità di commisurare fra loro anche pezzi di testo che in prosa sarebbero incommensurabili per lunghezza (e proprio tale fatto dimostra come nel verso, oltre alla lunghezza, esista una dimensione supplementare). Questa tesi Nevzgljanova non la controbatte: la sostituisce con un'altra. In sostanza, io dico: «specifica del verso non è l'uguaglianza fattuale delle righe versali, ma la loro equiparazione [*uravnivanie*] funzionale». Mi si attribuisce qualcosa d'altro: «specifica del verso non è la scomponibilità in righe versali, ma la capacità di commisurarle». Non c'è da stupirsi che questa assurdità, della quale io non ho alcuna colpa, diventi facile preda della polemista: «Senza spiegare in che modo si verifica questa capacità (proprio grazie alla scomponibilità) e a cosa essa serva», Šapir «si limita a definirla “una dimensione supplementare”» (Nevzgljadova 1999: 60 nota. 3)⁷.

In conclusione mi permetterò di dire qualche parola su un altro responso alla mia teoria, dovuto alla penna di Ju. B. Orlickij. Non ha senso analizzare questa critica nei dettagli, dato che il suo autore non ha ritenuto opportuno sciupare le forze in dimostrazioni, ma su un suo argomento vorrei tuttavia soffermarmi. Secondo la formulazione non del tutto corretta di Orlickij, «alla base della contrapposizione che

⁷ Ci si guardi dal prendere ciò per oro colato: la mia definizione del verso non si esaurisce nella «dimensione supplementare». Essa indica, fra l'altro, di che carattere sono le segmentazioni sul cui ruolo generatore del verso insiste tanto Nevzgljadova: «A differenza della prosa, il verso contiene segmentazioni paradigmatiche che attraversano tutto il testo, cioè pervasive e coercitive» (vedi: *supra*, p. 171 *et cet.*). A spiegare come esse si verificano e a cosa esse servano ho dedicato un articolo intero < “Versus” vs. “prosa”. Spazio e tempo del testo poetico >.

dovrebbe confutare la “doppia segmentazione” di B. Ja. Buchštab (che si direbbe ormai affermata e capace di soddisfare tutti), M. I. Šapir ha proposto di porre la contrapposizione fra rapporti sintagmatici e paradigmatici». E nondimeno, «l’idea della doppia segmentazione, secondo la maggioranza dei convenuti, per ora resiste» (1996: 413). Anche senza voler indagare su cosa dia a Orlickij il diritto di parlare a nome della maggioranza, non può non stupirmi questa maniera invero assai inusuale di risolvere le diatribe scientifiche: non solo «la maggioranza dei convenuti», ma tutti loro possono essere nel falso. E pure, il mio esimio collega non è destinato a passare alla storia come primo scopritore di una nuova via verso la verità. Almeno un classico della logica e della metodologia della scienza ancora negli anni 1970 ha manifestato il proprio disappunto per il fatto che «l’accettazione o il rifiuto dei fatti e dei principi scientifici prescinde totalmente dal processo di voto democratico» (Feyerabend 1976: 13). È vero che, a differenza di Orlickij, Feyerabend riteneva che a questa votazione debbano prendere parte non solo gli specialisti. Al contrario, secondo lui le «cricche di parassiti intellettuali (*Cliquen von intellektuellen Parasiten*)» (1976: 17 Anm. 6) sono in grado di soffocare qualsiasi idea innovatrice, poiché esse prendono spesso le mosse da concezioni «consolidate» e «buone per tutti». Se questo nuovo metodo di valutazione scientifica verrà in futuro ancora impiegato, non sarebbe male tenere presente che a proporlo è stato il fondatore della teoria anarchica della conoscenza. Il suo postulato fondamentale suona: «c’è *un solo* principio che si può difendere in *tutte* le circostanze e in tutti gli stadi dello sviluppo umano. Questo principio è – *tutto è permesso* (*anything goes; mach, was du willst*)» (Feyerabend 1975: 28, cf. 296; 1976: 45).

Devo riconoscere che le argomentazioni dei miei oppositori mi gettano in uno stato di sconforto, e non perché io ritenga la mia teoria incondizionatamente vera. Al contrario, sono quasi convinto che la prima teoria generale del verso si riveli vulnerabile e addirittura sbagliata, ma i suoi errori bisogna trovarli, e non semplicemente rifiutarsi di prenderla in considerazione. Se invece continueremo a criticarci l’un l’altro con la stessa irresponsabilità per le nostre parole, surrogando l’attività di ricerca con questa o quella forma di sua imitazione, la nostra scienza sarà condannata al ruolo di sperduta provincia intellettuale.

Il saggio è uscito anche in lingua ceca: *Přiblížení k obecné teorii verše: základní metody a pojmy* (“Česká literatura”, 2012, vol. 60, no. 3, pp. 371–384), con prefazione di Igor’ Pil’ščikov: *O filologickém odkazu Maksima Šapira a jeho stati “Přiblížení k obecné teorii verše”* (*ibid.*, pp. 368–370).

ⁱ Gasparov 1996b: 5: «La scienza del verso si trova ora in un momento di passaggio a una nuova tappa del suo sviluppo. i suoi quattro comparti tradizionali – metrica, ritmica, rima, strofica – sono stati sottoposti a un’elaborazione talmente scrupolosa da escludere nuove rivoluzioni nel breve periodo. Ci sono, è vero, molti problemi ancora non studiati: il metro e il ritmo del verso libero dei diversi tipi, la composizione sonora della rima imperfetta dei diversi tipi, le forme di passaggio dal verso basato sui piedi [*stopnyj*] a quello basato sull’accento [*akcentnyj*], isopodico e anisopodico, strofico e non strofico, etc. Ma la metodologia di indagine è stata ormai definita, e qui c’è bisogno solo di tempo e di dottorandi capaci. È pur vero che tutti questi graditi successi sono stati conseguiti solo nella sfera di punta, ossia nella metricologia slava: sul materiale romanzo e germanico i nostri studiosi dovranno ancora battersi duramente con l’inerzia della saggistica prescientifica, impressionistica, o postscientifica, decostruzionista. Ma anche il superamento di tale inerzia è questione di tempo. Per noi, invece, che ci troviamo nella sfera di punta, è giunto il momento di pensare ad ampliare il campo visivo della nostra scienza, di stabilire un nesso strutturale fra i fenomeni inerenti al verso e quelli inerenti ad altri livelli dell’opera poetica: fonica, grammatica, stilistica, semantica. La scienza del verso sopravanza queste sfere per il proprio livello scientifico, per la propria capacità di constatare fatti oggettivi e rapporti fra i fatti con metodi esatti. Se riusciremo a trasferire questi metodi esatti nella sfera della grammatica, della semantica, etc., aiuteremo tutta la poetica ad avvicinarsi allo status delle scienze esatte».

ⁱⁱ Qui Šapir rimanda, da una parte, alla propria analisi dell’evoluzione della tetrapodia giambica in Lomonosov [Vedi: 1996c (2000: 131-160); cf. Carpi 2010: 97-99] e, dall’altra, alle critiche rivolte da S. Ljapin al modello evolutivo della tetrapodia giambica elaborato da Taranovskij e sviluppato da M. Gasparov (vedi *supra*, p. 111, nota xxxiv e Taranovskij in *Personalia*).

Nella fattispecie, Ljapin rifiuta l’idea che i poeti settecenteschi prediligessero – in generale – la forma III della tetrapodia giambica (*V serěbrjaněj svoěj porfěre* – «Nella sua porpora inargentata», Deržavin) e di conseguenza elevassero la proporzione di *ictus* sul I piede. Secondo Ljapin, le tendenze ritmiche non possono essere “spalmate” su tutte le varianti, ma emergono solo dallo studio delle “isomere”, ossia delle righe versali composte dagli stessi tipi di parole (stesso profilo grammaticale e sintattico, stesso numero di sillabe per lessema), ma in

ordine diverso. Da uno studio condotto sulle isomere, deriva che l'apparente preferenza data da Deržavin alla tetrapodia giambica di forma III ha carattere non ritmico, ma sintattico: «Deržavin colloca i pronomi e i sostantivi bisillabici più volentieri al centro della riga che all'inizio; i verbi invece tendono ad aprire il verso». Se Deržavin non mostra alcuna predilezione ritmica specifica, al contrario Puškin «evita sistematicamente la forma III» in versi di qualsiasi struttura morfosintattica (Ljapin 1997: 311-314; cf. Ljapin 1996).

Alle «revisioni radicali» dei paradigmi storici che sembravano indiscutibili, è il caso di aggiungere le più recenti teorie dello stesso Šapir sull'evoluzione dei rapporti fra sintassi e scansione versale [2003 (2009: 11-70); vedi qui *In luogo di una postfazione*] e le ricerche di Kirill Golovastikov – brillante allievo di Šapir – sulle caratteristiche ritmico-accentuative delle parole monosillabiche nel trocheo e nel giambo: ad esempio, scorporando le righe versali in tetrapodia giambica con un monosillabo in anacrusi (circa il 50% delle righe versali negli anni 1820), è possibile descrivere il profilo ritmico di poeti quali Baťjuškov, Baratynskij e Puškin in modo molto più preciso di quanto consentissero i calcoli indifferenziali di Taranovskij e Gasparov (Golovastikov 2010; 2011).

ⁱⁱⁱ Žirmunskij 1975: 246-247: «Come ripetizione fonica la rima è un fattore della strumentazione del verso, ma essa diventa anche un fatto metrico nel senso stretto della parola grazie alla sua funzione compositiva. La posizione della rima alla fine del gruppo ritmico corrispondente <...> è in sostanza solo il caso più comune: accanto alle rime finali sono possibili anche rime iniziali, ad anello, etc. Perciò una definizione più ampia, l'unica corretta dal punto di vista teorico e storico-comparativo, deve ascrivere al concetto di rima ogni ripetizione fonica dotata di una funzione organizzativa nella composizione metrica del singolo testo poetico».

Rispetto a questa definizione, nelle formulazioni classiche (ad esempio, quella di Šalygin: «Si chiamano rime le ripetizioni di suoni simili alla fine del verso, a partire dall'ultima vocale accentata nel verso») «si omette di indicare la caratteristica più importante della rima: la sua funzione compositiva. Sull'esempio di una strofa "normale" di quattro versi a rima incrociata (ab, ab) si può delineare il ruolo della rima nella composizione strofica: da un lato, la rima definisce i limiti della serie ritmica; dall'altro, essa mostra il mutuo coinvolgimento [*soprinadležnost'*] delle serie e la loro unificazione secondo un'unica legge in periodi e strofe, come unità superiori della composizione metrica, col che il primo membro del primo periodo si unisce al primo membro del secondo periodo, e il secondo col secondo» (*ibidem*).

^{iv} Lotman 1972: 59-60 (2001: 67-68): La definizione di "rima" data da Žirmunskij «riguarda il caso più diffuso e, senza dubbio, più significativo: la

rima nel verso. La storia della rima russa dimostra che il suo legame col discorso poetico non è l'unico possibile. La poesia anticorussa – i salmi, la lirica popolare, l'epica – non solo non conosceva la rima, ma la escludeva. La poesia di quell'epoca era legata alla cantilena [*napev*], e fra la cantilena e la rima sembra che ci fosse una relazione di complementarità: la rima si trovava solo nei generi recitati e non poteva congiungersi al canto. In questo sistema, la rima era un carattere proprio della prosa, di quella prosa ornamentale la cui struttura si distingueva sia dalla poesia che da tutti i generi di linguaggio non artistico: sia dal linguaggio pratico e da quello colloquiale, che nella scala di valori medievale stavano più in basso dell'arte, sia da quello sacro, da quello del culto, da quello statale e da quello storico, che stavano più in alto di essa. Questa prosa ornamentale “di svago” [*zabavnaja*], da una parte includeva proverbi, motti da mercato <...>, e dall'altra includeva l'“intreccio di parole” [*pletenie sloves*] <stile ornamentale quattro-cinquecentesco, basato su parallellismi morfosintattici e allitterazioni. – G. C.>. La rima si è unita alla poesia e ha assunto una funzione metrica organizzatrice solo col sorgere della poesia recitata, declamata. Nondimeno, essa ha conservato un aspetto essenziale della prosa: l'orientamento al contenuto».

^v “This is the house that Jack Built”, trad. russa di Samuil Maršak. Testo costruito secondo una struttura cumulativa analoga alla canzone di Roberto Vecchioni: «Alla fiera dell'Est...».

^{vi} Cf. *supra*, pp. 189, 196-203, note x, xviii-xxi. In «*Non hai né cifra né misura*», Maksim Il'ič ritornerà sulla questione in polemica con la scuola di Kolmogorov.

^{vii} Più dettagliatamente, vedi: *supra*, pp. 178-180. Un ulteriore esempio di «microparadigma ritmico» in: Šapir 1997a (poi in: 2000), dove il frammento di un'opera settecentesca (*Cefalo e Procri – Cefal i Prokris*, 1755. Libretto di A. P. Sumarokov) è interpretato come «supermicropolimetria». Dal punto di vista ritmico, esso è «lo svolgimento completo del paradigma dei metri sillabotonicici e la sua imprecisa ripetizione», secondo lo schema:

T3+T3 (12 sillabe); G3+G3 (12 sillabe); Am2+Am2 (12 sillabe); An2+An2 (12 sillabe); D4 (11 sillabe); T3+G3 (12 sillabe); Am2+An2 (12 sillabe)

Si tratta, secondo Šapir, di «un pezzo di bravura che amplia le nostre conoscenze sul livello di cultura versificatoria di quel tempo» e che «dimostra quanto bene Sumarokov si rendesse conto della natura paradigmatica del discorso in versi, ossia della sua natura più “intima”, di ciò che lo distingue dalla prosa» (2000: 190-191).

^{viii} Confutando la teoria di B. A. Uspenskij sulla “diglossia” nell’antica *Rus’*, Maksim Il’ič scrive fra l’altro: «Al novero dei difetti fondamentali della teoria sulla diglossia fra lo slavo-ecclesiastico e il russo, appartiene la tendenza a costruire tale teoria su un intero complesso di affermazioni inverificabili. Secondo le parole dell’autore, la diglossia è caratterizzata da una serie di tratti negativi: “1) l’inammissibilità di adottare la lingua libresca come mezzo di comunicazione orale; 2) la mancanza di codificazione della lingua orale; 3) la mancanza di testi paralleli col medesimo contenuto” (l’ultimo assunto “può essere illustrato come impossibilità di tradurre un testo sacro nella lingua orale e viceversa” <...>). Gli appelli alla lingua orale rendono in verificabile ogni singolo punto di questa definizione (chi sa come davvero si parlava nella *Rus’* dei secoli XI-XIV)» (Šapir 1997c: 361. Spaziatura espansa mia. – G. C.).

Noto qui come Maksim Il’ič, opponendosi alla teoria di Uspenskij, non ritenesse affatto che la situazione linguistica dell’antica *Rus’* si possa invece caratterizzare come “bilinguismo”, ossia come coesistenza di due lingue dalle funzioni simili e largamente intercambiabili: «Oltre alla diglossia e al bilinguismo, la moderna sociolinguistica distingue la situazione di continuum linguistico (vedi almeno Bell 1976: 135 *et infra*). Ho già tentato di spiegare perché la situazione anticorussa viene descritta nel modo più adeguato proprio da questo termine (Šapir 1989b; 1989c)» (Šapir 1997c: 376, nota 12).

IV.

«NON HAI NÉ CIFRA NÉ MISURA»: SULLE POSSIBILITÀ E SUI CONFINI DEI “METODI ESATTI” NELLE SCIENZE UMANE

Fra di loro non c'era nessuno che non avesse qualcosa di abnorme nella propria complessione. Uno aveva la gobba come un cammello, un altro il naso penzoloni sul labbro inferiore, un terzo le orecchie come la civetta e una bocca che fendeva la faccia in due metà, e un quarto un ventre mostruoso; in una parola, nemmeno la fantasia cinese avrebbe potuto escogitare qualcosa di più bislacco...

K. M. Wieland, *Storia del principe Biribinker*

1. Introduzione al problema. Per molti versi, lo sviluppo della scienza nel XX secolo si è svolto sotto il segno dell'aspirazione al massimo grado possibile di esattezza e rigore in tutta una serie di discipline umanistiche. È ampiamente riconosciuto che il modello limite di esattezza scientifica sia offerto dalla matematica (cf. Uspenskij 1997: 128; 2002: 624): perciò il livello del rigore si è innalzato in primo luogo grazie ad eroici tentativi di matematizzare lo scibile umanistico. Li chiamo eroici perché hanno richiesto enormi sforzi intellettuali e perché si sono scontrati con una poderosa reazione da parte della maggioranza conservatrice (non dimentichiamo però che il conservatorismo scientifico, come qualsiasi altro, è ambivalente: ostacolando il progresso, nelle sue manifestazioni migliori stimola un sano scetticismo e aiuta a non sperperare le usanze professionali tradizionali). Negli ultimi decenni del secolo scorso, la moda della scientificità, senza aver fatto in tempo a consolidarsi, si è avvitata in un crollo vertiginoso, e gli adepti dell'esattezza che si sono mantenuti fedeli agli ideali, senza accorgersene si sono a loro volta trasformati in conservatori. In conseguenza, è rimasta senza risposta la questione sulla possibilità e sui confini dei “metodi esatti” nelle scienze umane; la matematizzazione di queste ultime si è arrestata all'inizio del cammino,

prima che i suoi adepti consolidassero le proprie posizioni. Ma dato che un enorme potenziale scientifico è rimasto inutilizzato a suo tempo, la questione posta non è stata tolta dall'ordine del giorno, ma soltanto differita: prima o poi la si dovrà risolvere.

Prima di accostarmi a essa, bisognerà che almeno in termini generali io spieghi in primo luogo cosa intendo per “metodi esatti”, e in secondo luogo quali scienze riconduco al novero delle umane. Nessuna delle due cose è di per sé evidente. Non c'è bisogno di discutere sul fatto che un apparato matematico di per sé non garantisce l'agognata esattezza (cf. Grekova 1988): a volte, quest'ultima è conseguita dagli studiosi di scienze umane anche senza appellarsi alla matematica [cf. la morfologia dell'intreccio della fiaba di magia in V. Ja. Propp (1928; *1966)]; nondimeno, “metodi esatti” è di regola sinonimo di “matematici”¹. Peraltro, a suscitare dibattito può essere l'ampiezza e il contenuto del concetto di metodi matematici. Così, secondo V. A. Uspenskij, «la matematizzazione non si riduce affatto all'espressione dei fenomeni in numeri, tabelle e grafici. Numeri, tabelle e grafici possono mancare del tutto. L'importante nella matematizzazione è elaborare una descrizione del fenomeno che sia impeccabile dal punto di vista della logica, e qui la matematica svolge il ruolo di arbitro (e allo stesso tempo di ideale) del grado di impeccabilità logica» (Uspenskij 1997: 128; 2002: 624). Eppure, la logicità di un'asserzione scientifica non basta perché quest'ultima sia matematicamente fondata: la logica formale è nata fuori dai confini della matematica ed è divenuta rilevante per tutte le scienze empiriche molto prima che la logica matematica si strutturasse come branca specifica dello scibile esatto (ciò che accadde verso la metà del XIX secolo). Non si capisce tanto bene neanche come la matematica, essendo eterogenea dal punto di vista logico, possa assumersi la funzione di “arbitro”: in essa, la logica intuizionista concorre con quella classica, e alla fin fine la scelta ottimale del sistema logico la si dovrà fare dal di dentro della scienza empirica, in conformità coi suoi interessi e con le sue necessità.

¹ La causa di tale denominazione, accolta anche nel presente articolo, è la tradizionale suddivisione delle scienze in esatte (matematiche) ed empiriche, che a loro volta si suddividono in naturali e umanistiche.

La posizione di V. A. Uspenskij e dei suoi seguaci riflette un reale avvicinamento fra le scienze, ma non sul piano di una matematizzazione dello scibile umanistico, bensì solo su quello di una umanitarizzazione dello scibile matematico. È un espansionismo matematico *sui generis*: prima la matematica ha considerevolmente ampliato la sfera dei propri interessi, volgendo lo sguardo alle discipline umanistiche, e poi ha iniziato a considerare tutti i punti di intersezione con esse come una loro matematizzazione².

Sono certo che per il mio tema è molto più importante una concezione che si basi non sui campi “periferici” della matematica, acquisiti di recente, ma su quel suo elemento originario che senza dubbio è il numero. Seguendo Engels, A. N. Kolmogorov ha definito la matematica come «scienza sui rapporti quantitativi e sulle forme spaziali del mondo reale» (Kolmogorov 1954: 464). Questa definizione ha cessato di essere esaustiva: «Oltre alle relazioni e alle forme quantitative e spaziali, in matematica si studiano altre relazioni e forme, in particolare nella *logica matematica* – le forme della deduzione logica», in geometria – gli spazi n -dimensionali che, ovviamente, non sono forme spaziali in senso comune (Aleksandrov 1964: 329). Ma le relazioni quantitative e le forme spaziali costituiscono ancora «il primo e fondamentale oggetto della matematica» (*ivi*). Muovendo da ciò, per espansione dei “metodi esatti” intenderò soprattutto la quantificazione dello scibile umanistico, e una delle sue direzioni più importanti, in accordo con Kolmogorov (1954: 465), è l’utilizzo della statistica matematica³.

² Cf. «L’avvicinamento della matematica alle discipline umanistiche ha fatto sì che la matematica in un certo senso si “umanitarizzasse”, che in essa siano penetrati procedimenti e punti di vista caratteristici per le scienze del ciclo umanistico <...> si può addirittura dire che sia tipico dei nostri tempi non solo l’umanista che pensa in modo matematico, ma anche il matematico che pensa in modo umanistico» (Jaglom 1980: 7).

³ B. I. Jarcho sosteneva che l’utilizzo della statistica nella scienza della letteratura «come ovunque, muove dall’assunto che il numero sia la categoria di pensiero più obiettiva e che la dimostrazione matematica sia la più persuasiva» (2006: 7). Perciò «dal punto di vista matematico tutto il sistema <di Jarcho> è costruito sullo scheletro della statistica variazionale» (*ivi*: 351). Lo studioso ammetteva: «Le possibilità offerte alla scienza della letteratura dalle altre branche della matematica, ossia l’analisi, la teoria pura delle probabilità e la teoria degli insiemi, mi si delineano <...> in

Un altro malinteso riguarda la forma interna di uno dei termini titolari: se la si seguisse alla lettera, tutte le scienze sull'uomo andrebbero catalogate come umanistiche. È un'evidente assurdità: secondo questo approccio otterrebbero status umanistico lo studio muscolare-osseo dell'uomo o, diciamo, delle sue deiezioni fisiologiche. Gli studiosi umanisti sono interessati a ciò che nell'uomo vi è non di fisiologico, ma di culturale, non di naturale, ma di artificiale; in altre parole, le scienze umane sono le scienze sulla cultura, soprattutto sulla cultura spirituale e sui suoi surrogati nella vita quotidiana (cf. Šapir 1990a: 130, 135; 2000b: 9; 2002b: 56). Ci si potrebbe accontentare di questa definizione se non fosse per i dubbi su come considerare alcune manifestazioni dell'uomo, ad esempio il suo linguaggio: si tratta di un fenomeno di ordine artificiale o naturale? Per liberarsi dalle complicazioni, ha senso considerare i prodotti dell'attività umana come oggetti di cultura nella misura in cui la loro apparizione o la loro esistenza successiva è controllata e diretta dagli uomini (cf. Rickert 1910: 19).

Da ciò consegue che molte scienze sono eterogenee e sono umane solo in parte: così, all'interno della linguistica il confine fra lo scibile naturalistico e umanistico coincide in una certa misura col confine fra *langue* e *parole*⁴. Dico “in una certa misura” perché la “politica linguistica” dà a volte (in genere amari) frutti (cf. Šapir 2006); ma essa esercita un'influenza sulla lingua naturale (NB) soprattutto attraverso la parola, attraverso i testi. Perciò l'oggetto principale della filologia, il testo (che in sostanza non è che parola arrestatasi e solidificatasi), non funge solo da fonte di scibile umanistico, ma anche da suo ogget-

contorni abbastanza vaghi. <...> Ma nei Supplementi <alla *Metodologia di una scienza esatta della letteratura*. – M. Š.> mi sono permesso di indicare quei punti dove, secondo me, “attraverso la nebbia scintilla l'aguzzo cammino” <(M. Ju. Lermontov)>» (2006: 351). Jarcho allude evidentemente ai supplementi alle pagine 262, 327 e 334 (2006: 379, 389), ma è impossibile capire in base ad essi dove conduce questo cammino e quanto promettente sia.

⁴ È indicativo come fra i linguisti non ci sia un'opinione condivisa sul gruppo di scienze a cui appartiene la linguistica (ricordo solo il “darwinismo linguistico” di A. Šlejcher, il cui modo di concepire la lingua come scienza naturale trova a tutt'oggi non pochi estimatori). La qualificazione della linguistica come scienza mista si accorda con la possibilità di una doppiata definizione.

to principale: gli altri sono pensati per analogia¹. La questione principale nel dato sistema concettuale suona dunque: in che misura i testi, la loro forma, contenuto e materiale possono essere studiati con l'aiuto dei metodi quantitativi?

Com'è noto, l'approccio statistico «è stato messo per la prima volta alla prova sul materiale della filologia classica» (Gasparov 1974: 19 *et infra*), le cui conquiste furono ben tenute presente da chi per primo si mise a fare calcoli sulla ritmica russa. I pionieri furono qui L. I. Polivanov e A. Belyj: uno studiò la cesura dattilica nell'esapodia giambica (Polivanov 1892: XCIX-CXXVIII), l'altro – la dinamica dei pirrichi nella tetrapodia giambica (Belyj 1910b: 231-428, *et cet.*). L'articolo di Polivanov rimase ignorato; il libro di Belyj provocò una rivoluzione non solo nella scienza del ritmo, ma anche nel suo utilizzo in poesia⁵. Complicandosi e perfezionandosi, i metodi matematici si sono estesi prima su tutti i campi del verso, poi a tutti i livelli del linguaggio poetico (fonica, grammatica, lessico e fraseologia), e infine si sono estesi a quegli aspetti della struttura artistica che in genere, ma non sempre in modo fondato, si considerano come extralinguistici (soggetto e composizione, immagini, tematica, personaggi, genere, corrente letteraria, etc.)⁶.

I successi dello studio statistico di metrica, ritmica, rima e strofica sono stati tanto impressionanti da indurre M. L. Gasparov (a mio parere, un po' prematuramente) a dichiarare di «escludere nuove rivoluzio-

⁵ Un effetto tanto differente si spiega con una pluralità di cause: l'autorità relativamente maggiore di Belyj, l'approfondirsi dell'interesse per la forma versificatoria all'inizio del XX secolo, il ruolo dominante della tetrapodia giambica nella cultura poetica russa, il fatto che lo studio di Belyj non affrontava una sola posizione ritmica (prima della cesura), ma descriveva il ritmo delle righe versali, per di più non solo "in orizzontale", ma anche "in verticale" <vedi *supra*, p. 116 nota xxxvi; pp. 121-123 nota xli>.

⁶ Oggi si citano sempre meno le vecchie parole di Jakobson, che non hanno affatto perso il proprio fascino ed acume intellettuali: «Poiché la scienza generale sulle strutture verbali è la linguistica, si può considerare la poetica come una componente della linguistica» (Jakobson 1960: 350-352; cf. anche Šapir 1987: 230; 1990b: 257-258, 262 nota 27, 273, 296-300, 328-329 nota 4, 330, nota 21; 1990c: 139-140; 2000b: 19-22). Meno la scienza della letteratura è orientata verso la linguistica, meno essa rimane una scienza.

ni nel breve periodo», mentre per le integrazioni e precisazioni necessarie c'è bisogno «solo <...> di dottorandi capaci» (1996b: 5). Per la linguistica quantitativa del linguaggio poetico, i cui primi fondamenti sono stati posti negli anni 1920-1930 [Belyj 1922ⁱⁱ; Brik 1927, n. 5: 33-34 *(1968: 171-175); Jarcho 1935ⁱⁱⁱ; Vinokur 1941^{civ} *et c.*], «è giunto» ora il periodo di un impetuoso sviluppo: le linee generali di ricerca sono state tracciate, ma il volume del lavoro necessario è di varie misure superiore a quanto già fatto. Pochissimi sono poi stati i germogli sul campo della “scienza esatta della letteratura”, malgrado tutti gli sforzi di B. I. Jarcho, che in condizioni durissime ha lavorato su questo versante per un quarto di secolo, mostrando un’abnegazione esemplare, un’erudizione amplissima e un talento fenomenale (cf. Gasparov 1969; Šapir 1990a; Akimova, Šapir 2003; *et cet.*).

Per quanto il programma di trasformare la poetica in una scienza rigorosa sia ancora molto lontano dall’essere realizzato, e sotto alcuni aspetti sia congelato, l’esperienza centenaria di acquisizione dei metodi matematici in questa sfera consente di tirare alcune parziali conclusioni. Una delle più semplici è questa: l’utilizzo dei metodi esatti in poetica dà frutti solo quando la matematizzazione non è fine a se stessa, ma solo il mezzo per risolvere un compito filologico chiaramente formulato (e qui spesso basta l’apparato matematico più triviale). Su ciò ha detto splendidamente Jarcho: «il metodo statistico sarà sempre sussidiario rispetto a quello comparativo. Esso non esiste autonomamente <...>; un qualsivoglia utilizzo della statistica è impossibile senza un’analisi morfologica: prima di calcolare, bisogna sapere cosa si calcola. Nessun atto matematico deve compiersi prima che ad esso sia stato attribuito un concreto significato di analisi letteraria» (2006: 61).

E dunque, solo alla luce della filologia il fatto statistico può diventare scientifico o, al contrario, rivelare il proprio carattere fantomatico (cf. Grekova 1988). Porto un esempio. È stato di recente calcolato che l’*enjambement* si verifica sulle clausole tronche molto più frequente che in quelle piane (cf. Matjaš 2001: 175-176, 180-182). Per quanto non sia stata offerta alcuna spiegazione di ciò, si può presumere che la sproporzione nel distribuire gli *enjambement* non dipenda affatto dalle clausole, bensì dalla catalettica, ossia dall’interrelazione fra la fine della riga versale con la fine dell’ultimo piede. Il fatto è che i dati di S.

A. Matjaš sono stati raccolti sul materiale dei giambi, nei quali i versi tronchi sono acatalettici (in essi, la fine della riga versale coincide con la fine di un piede intero), mentre i versi piani sono ipercatalettici (l'ultimo piede ha un prolungamento monosillabico che provoca un'“interruzione” nel susseguirsi delle unità ritmiche): – ‘ | – ‘ | – X | U – (∅)⁷.

Non è escluso che nei giambi tronchi l'assenza di questa “interruzione” che segnala la fine della riga versale crei una continuità ritmica che facilita il passaggio della costruzione sintattica nella riga successiva. Se è così, potrebbe essere che nei trochei la percentuale di *enjambement* tronchi sia minore di quelli piani, dato che qui, a differenza che nei giambi, sono proprio le righe versali piane quelle che terminano con un piede intero, mentre le tronche sono ipocatalettiche (diminuite di una sillaba): XU|'U|XU|–(∅)⁸.

Sembrerà strano, ma a volte per un matematico è più facile rassegnarsi al ruolo sussidiario dei propri metodi piuttosto che per uno studioso di scienze umane. Nei *Ricordi su S. P. Bobrov* [*Vospominanija o S. P. Bobrove*], M. L. Gasparov richiama l'attenzione sul fatto che «Kolmogorov, matematico di professione, negli articoli e nelle relazioni <sulla versificazione> se la cavava senza terminologia matematica, senza formule; si trattava solo di descrizioni precise di tipo strettamente filologico, al limite con qualche nota sul fatto che il tale movimento ritmico non è casuale per il tale tratto e nella tale misura. Mentre Bobrov, poeta di professione, si è buttato nella filologia matematicamente armato di tutto punto: il suo scopo era trovare la formula, la funzione che descrivesse in via definitiva tutte le peculiarità ritmiche di questo o quel verso» (Gasparov 1993c: 192-193; Grekova 1988: 186). In altre parole, Bobrov voleva imitare i fisici nel costruire un modello matematico per la classe aperta degli oggetti studiati (diciamo, tutte le

⁷ In metrica, è bene distinguere i piedi obbligatoriamente tonici (–), prevalentemente tonici (‘), facoltativamente tonici (X), prevalentemente atoni (u), obbligatoriamente atoni (∅); la punteggiatura verticale indica il confine fra piedi (cf. Šapir 1996a: 282-283).

⁸ L'ipotesi sulla dipendenza della frequenza degli **enjambements** dal segnale ritmico è confermata dal fatto che segue: nei versi rimati la forza dei legami intersillabici è in media inferiore che in quelli non rimati, dato che anche la rima funge da segnale di fine verso (cf. Šapir 2003: 66-67, 70).

tetrapodie giambiche senza eccezione). Temo che ciò sia impossibile in via di principio⁹.

Qui ci stiamo avvicinando alla differenza fondamentale fra il ruolo della matematica nelle scienze naturali e in quelle umane: una differenza che, pare, non era ancora stata oggetto di riflessione¹⁰. Nelle scienze naturali il culmine della matematizzazione è la modellizzazione matematica nel campo della conoscenza teorica. Per quanto colossali siano le prospettive che si aprono ai metodi esatti nelle scienze sulla cultura, la matematica è inapplicabile (o quasi inapplicabile) nella teoria umanistica: restano suo appannaggio le asserzioni di carattere storico. Per asserzioni teoriche, o «strettamente universali», seguendo K. Popper, (vedi Popper 1935; cf. *supra*, pp. 223, 224), io intendo «le asserzioni di non-esistenza» che descrivono una classe aperta di oggetti empirici (il giudizio universale *Tutte le S sono P* equivale al giudizio *Non esiste una S che non sia P*). A loro volta, s'intendono asserzioni «strettamente storiche» o «strettamente esistenziali» le «asserzioni sull'esistenza»

⁹ Definisco aperta una classe di oggetti se non se ne può stilare una lista: alcune tetrapodie giambiche sono andate smarrite o distrutte, altre non sono ancora state create, altre ancora potrebbero esistere ma non saranno scritte mai.

¹⁰ Propp si figurava così la differenza fra queste scienze: «<È possibilissimo che il metodo di analisi delle narrazioni secondo le funzioni dei personaggi si riveli utile anche per i generi narrativi non solo del folclore, ma della letteratura. Tuttavia i metodi proposti in questo volume prima dell'apparizione dello strutturalismo, come pure> i metodi degli strutturalisti, i quali aspirano allo studio obbiettivo ed esatto della letteratura, hanno anch'essi i loro limiti di applicazione. Essi sono possibili e proficui là dove ci si trovi di fronte a una ripetibilità su ampia scala, come ha luogo nel linguaggio o nel folclore. Ma quando la letteratura diventa campo d'azione di un genio irripetibile, l'uso di metodi esatti darà risultati positivi solo se lo studio degli elementi ripetibili sarà accompagnato dallo studio di quel che di unico al quale noi finora guardiamo come alla manifestazione di un miracolo inconoscibile. <Sotto qualsiasi rubrica si iscrivano *La Divina Commedia* o le tragedie di Shakespeare, il genio di Dante e quello di Shakespeare sono irripetibili e non possono essere compresi solo coi metodi esatti>. E se all'inizio di questo scritto abbiamo messo in rilievo l'affinità tra le leggi studiate dalle scienze esatte e quelle studiate dalle discipline umanistiche, vorremmo concludere ricordando la loro fondamentale, specifica differenza» *(Propp 1966: 227). Al contrario di Propp, io ritengo che anche i fenomeni culturali unici possano essere oggetto di studio coi metodi esatti, ma che tale studio possa dare enunciati corretti solo in merito ad asserzioni di carattere storico (esistenziale) (cf. *infra*).

(*Alcune S sono P* equivale al giudizio *Esiste almeno una S che è P*). In tal modo, nella sfera umanistica i metodi esatti permettono di parlare solo di ciò che a volte accade, mentre nella sfera delle scienze naturali i metodi esatti permettono di parlare anche di ciò che non può essere¹¹.

2. La strategia di una teoria descrittiva matematizzata. Secondo me qui ci vuole un esempio, ed è dalla teoria del verso che risulta più opportuno prenderlo. Sia pure la definizione della tetrapodia giambica, dato che «l'aspetto metrico della versificazione è quello che meglio si presta ad essere matematizzato» (Uspenskij 1997: 128; 2002: 624). Tale scelta verrebbe probabilmente approvata anche dai partigiani della «teoria matematica del verso» (Uspenskij 1997: 135; 2002: 641), per quanto secondo me la sua stessa esistenza contraddica alla natura delle cose¹². Nel dicembre 1960 Kolmogorov dichiarò: «Se vogliamo dimostrare che i matematici possono fare qualche passo in avanti nella teoria del verso, è della tetrapodia giambica che dobbiamo occuparci non di quelle misure più complesse di cui ci si occupa adesso» (Uspenskij 1997: 136; 2002: 642; cf. Kolmogorov, Prochorov 1963: 23)¹³. I. I. Revzin (1962: 286), Vjač. Vs. Ivanov (1967: 116), A. N. Širjaev (1989: 68) e V. A. Uspenskij (1997: 129 *et cet.*; 2002: 635 *et cet.*) attribuiscono enormi successi a questi esercizi: tutti concordano sul fatto che Kolmogorov sia riuscito a dare «una rigorosa definizione

¹¹ Cf.: «Tomaševskij e Kolmogorov esaminavano le difformità fra un semplice modello probabilistico e la complessità del verso reale per capire la specificità di quest'ultimo, mentre Bobrov tentava di costruire un modello talmente complesso da eliminare qualsiasi difformità fra esso e il verso» (Gasparov 1993: 193; cf. Kolmogorov, Ryčkova 1999: 423). Secondo la prima strategia (assai promettente), la modellizzazione teorico-probabilistica mira a evidenziare le peculiarità storiche del verso; la seconda strategia (che secondo me non porta da nessuna parte) elegge la modellizzazione a sostituta della teoria del verso come tale. Sottolineo a bella posta che il modello teorico-probabilistico non è teorico-filologico: il “verso teorico” modellizzato è una costruzione puramente speculativa che non corrisponde ad alcuna realtà empirica (così apparirebbe un verso privo di qualsivoglia compito ritmico, nato cioè “in modo naturale”, come se la lingua fosse stata “filtrata” attraverso un “setaccio” metrico).

¹² Né lo stesso Kolmogorov né i suoi allievi utilizzano questo termine.

logico-formale dei metri classici» (Širjaev 1989: 68). Contrariamente all'opinione comune, io sarei propenso a valutare con qualche riserva in più il contributo del grande matematico alla teoria del verso.

Per la prima volta, la definizione data da Kolmogorov alla tetrapodia giambica è stata formulata a stampa nella nota di cronaca di I. I. Revzin: «Sia dunque dato il seguente schema della successione delle sillabe forti (–) e deboli (U):

U–U–U–U–(U)

Diremo che una poesia è scritta in tetrapodia giambica se in ogni parola della riga versale che non consista di meno di due sillabe, l'*ictus* non cade sulla sillaba debole, seguendo lo schema riportato di successione delle sillabe forti e deboli» (Revzin 1962: 286; 1977: 203-204; Kolmogorov, Prochorov 1968: 405; 1985: 114)¹⁴. Dato che Kolmogorov non definisce i concetti di sillaba “forte” e “debole”, e che il loro utilizzo nella letteratura critica pullula di contraddizioni^v, propongo – per poi rifiutarla – un'altra formulazione, equivalente a quella di Kolmogorov ma più trasparente: una riga versale si dice giambica se in essa gli *ictus* delle parole fonetiche non monosillabiche cadono sulle sillabe pari (Šapir 2002a: 42; 2009: 74; Gasparov 1989a: 190).

Da una parte, la riga versale può soddisfare questa definizione senza essere giambica. Ecco cinque distici pseudo-pasternakiani: *V neslyčannuju prostotú / Ujúta i avtoritéta; Ja, véšajuščijsja na nich, / No púščennyj iz zatočén'ja; Ty b slúšala i molodéla, / Vospól'zovavšis' temnotój; V predvidén'i i najavú / Naprávilas' na krematórij; Otkúporili b, kak butýlku, / Ozjábnuvšie moskviči* [«In inaudita semplicità / Di agio e di autorità; Io, appesomi ad essi, / Ma liberato dalla prigionia; Tu ascolteresti ringiovanendo, / Giovandoti delle tenebre; In presagio ed in

¹³ Dalla conferenza di A. N. Kolmogorov, A. V. Prochorov e N. G. Ryčkova «Sulla tetrapodia giambica russa»; cito dagli appunti di V. A. Uspenskij.

¹⁴ Già R. O. Jakobson (1922: 229; 1923: 29) indicava il divieto di transaccentazione, non per definire il giambico, ma come una delle sue peculiarità metriche (cf. Ivanov 1967: 116 nota 1; Revzin 1977: 204 nota 3; Uspenskij 1997: 133-134; 2002: 635).

veglia / Si incamminò verso il crematorio; Stapperebbero la bottiglia, / I moscoviti annoiati)]. In tutti questi versi, gli accenti delle parole non monosillabiche cadono sulle sillabe pari: sulla seconda e sull'ottava, ma in ogni coppia di versi, solo il primo è preso dalle tetrapodie giambiche di Pasternak, mentre il secondo viene dalle sue tripodie amfibrache¹⁵. Ciò significa che la misura della riga versale dipende dal suo contesto, e se quest'ultimo manca, come nel caso dei suddetti distici, tutto è in potere del lettore, che è libero di trasformare ognuna di esse in un giambo o in un amfibraco. In più, il contesto (o la volontà del lettore) influisce non solo sullo status metrico della riga versale, ma anche sulla sua sonorità, sul ritmo effettivo: giambi e amfibrachi di schema U'UUUUU'(U) sono omografi, non omofoni. È facile convincersene tendendo l'orecchio a quanto suoni diversamente “la medesima riga versale”, ad esempio, nel contesto dei versi binari di Puškin e di quelli ternari di Nekrasov: *Odnú Rossiju v mire vídja, / Prěslédŭjā svój ĭděál, / Chromój Turgénev ĭm vnimál...* [«Vedendo al mondo la sola Russia, / Perseguendo il suo ideale, / Lo zoppo Turgenev li ascoltava...»]; *S chozjájnom družno starálsja, / Na zimušku chléb zapasál, / Prěslédŭjā svój ĭděál, / Travój da mjakinoj pitálsja...* [«Faticava insieme al padrone, / Metteva da parte pane per l'inverno, / Perseguendo il suo ideale, / Si cibava d'erba e di lolla...»]. (Iljušin 1986: 52 e seg.; cf. Kolmogorov, Prochorov 1968: 399-400; <cf. *supra*, pp. 42, 43, 94-96 note vii, viii; pp. 131, 132 nota lvii>)¹⁶.

E dunque, nel definire il metro concorrono lecitamente il contesto e l'intenzione, di cui in Kolmogorov non si fa parola. Abbiamo appena visto come sotto il loro influsso si siano strutturati i parametri verificatori di segmenti di discorso metricamente ambigui. Ma allo stesso modo il contesto e l'intenzione sono capaci di influire sulla valutazione metrica di versi che dal punto di vista tradizionale si percepiscono

¹⁵ Per convincersene basta dare un'occhiata alle fonti dei centoni da me composti [vedi le poesie di Pasternak *Volny (Onde)*, «Vsě sneg da sneg, – terpi i točka...» («Neve su neve, sopporta e basta...»), «Eščë ne umolknul uprëk...» («Non si era ancora spento il rimprovero...»), «Stichi moi, begom, begom...» («Versi miei, di corsa, di corsa...»), tutti degli anni 1931-1932].

¹⁶ Lo schema ritmico della riga versale evidenziata è 1) nel giambo: u'uu|u|uu'; 2) nell'amfibraco: u'uu|'|uu'. Uso u per indicare le sillabe atone relativamente più evidenziate (cf. Panov 1979: 230-232).

no come anomali. Può benissimo risultare tetrapodia giambica una riga versale che non si adatta alla definizione di Kolmogorov:

*Počtó, počtó v bítvě krovávoj,
Letája górho na koné,
Ne vstrétil smerti pod Poltávoj?
Počtó s bessláviem il' slávoj
Ja né pogíb v rodnój strané?*

K. Ryleev, *Vojnarovskij*.

[«Perché, perché nella pugna sanguinaria, / Volando fiero a cavallo, / Non ho incontrato la morte sotto Poltava/ Perché, con onore o con disonore / Non son perito nel paese natio?»]

*Smotří, kak na rečném prostóre,
Po sklónu vnóv' oživšich vód,
Vo vseob"émľjuščee móre
L'dínáza l'dinoju plyvët¹⁷.*

F. Tjutčev, «Smotří, kak na rečném prostóre...» [«Guarda come sulla vastità del fiume...»]

[«Guarda come sulla vastità del fiume, / Sulla china delle acque tornate a nuova vita, / Verso il mare che tutto circoscrive / Nuota una lastra dopo l'altra»]

Sarebbe un errore pensare, come faceva B. I. Jarcho, che le righe versali evidenziate siano di differente misura^{vi}. Per definire quest'ultima bisogna correlare il ritmo effettivo con un'invariante metrica. Ma nella

¹⁷ Vjazemskij, a cui le licenze ritmiche erano estranee, corresse questa riga versale: *Za l'dinoj l'dina vsľéd plyvët* («Nuota una lastra dietro all'altra»). A tale livellamento redazionale sfuggì però un altro verso tjutčeviano: <...> *Kak veterkóm zanesenó, / Dýmno-legkó, mglístó-lilějno / Vdrüg čtó-to pórchnulo v oknó* [«<...> come portato da un venticello, / con fumosa leggerezza, con nebbiosità di giglio / D'un tratto qualcosa sfarfallò alla finestra»] («Včera, v mečtach obvorožennych...» – «Ieri, fra sogni ammalianti»).

coscienza culturale dei contemporanei di Ryleev e Tjutčev, per le righe versali evidenziate non c'era un'invariante più adatta della tetrapodia giambica. Non abbiamo neanche il diritto di interpretarle come interpolazioni extrametriche: è sotto gli occhi la presenza di limitazioni formali. E dunque, anche queste sono tetrapodie giambiche: solo, ammettono un grado di libertà maggiore di quello contemplato da Kolmogorov¹⁸.

Sarebbe altrettanto fallace liquidare la questione dicendo che le anomalie sono eccezioni rarissime e non cambiano il quadro generale (sul sottinteso di questa premessa quantitativa si fondavano i calcoli teorici di Kolmogorov). In primo luogo, per confutare formalmente un'asserzione strettamente universale è sufficiente anche una sola eccezione, e in secondo luogo, le eccezioni potrebbero essere non poi così rare¹⁹. Ad esempio, nella famosa ode di Radiščev *Libertà* [*Vol'nost'*] si contano 9 versi simili (cioè l'1,7%), eppure nessuno negherà che essa sia scritta in tetrapodia giambica (cf. Gasparov 1984a: 82): *Ispólni sêrdce tvôim žarom* [«Colma il cuore del tuo calore»]; *I v neizménnom vsëgdâ vide* [«E in sembiante sempre immutabile»]; *Veščâj, zloděj mnôjû venčânnjy* [«Parla, malfattore da me incoronato»]; *Edinoj smêrti zâ tô málo* [«Per questo la sola morte è poco»]; *Ischôdit s vídom vsëgdâ zlobnym* [«Se ne va con sembiante sempre tristo»]; *Sebé vsjâk sêet, sêbé žnët* [«Ognuno semina e raccoglie se stesso»]; *Otrâvy pólny svôï strély* [«Le sue frecce sono piene di veleno»];

¹⁸ È diverso il discorso per quanto riguarda il tjutčeviano *Silentium!*, dove le righe 4° e 17°: *Vstajût i zâchôdjât onë* [«Essi si alzano e tramontano»], *Dnevnýe razgônjat lučï* [«I raggi del giorno li accecano»] possono essere interpretate come tetrapodia amfibrachica, e tutta la poesia – come una forma di passaggio dalla tetrapodia giambica alla micropolimetria (cf. la 5° riga <dall'accentazione ambigua>: *Bezrólno, kak zvézdý v nočï* – «Silenziosamente, come stelle nella notte») <cf. Carpi 2010: 377-8; Carpi et al. 2011: 138-139>.

¹⁹ Nella pratica delle scienze naturali una singola anomalia non può vanificare una teoria: per questo c'è bisogno di un'altra teoria che abbia una base fattuale come minimo non peggiore della prima, ma che sia con essa incompatibile da un punto di vista logico. È un chiaro segno di come la logica della scienza non sia puramente formale e di come un fatto diventi retaggio delle scienze naturali solo quando viene compreso alla luce di una teoria. Ma nelle scienze umane neanche questa logica funziona sempre: qui le “anomalie” possiedono un autonomo valore storico, e perciò non necessitano di essere necessariamente iscritte in questa o quella “regola”.

Bljustí vsjak búdet svòjù část' [«Ognuno avrà cura della propria parte»]; *Togdá složen'e tvõë brénno* [«Allora il tuo organismo è effimero»]. Ammetto che gli *ictus* sulle parole evidenziate sono indeboliti (cadono tutti sul 3° piede, il meno rilevante), ma tuttavia ci sono. Lo dimostra l'esempio dal *Festino in tempo di peste* [*Pir vo vremja čumy*], l'unico in decine di migliaia di righe giambiche puškiniane: *Ja predlagáju výpit' v ěgó pámjat'* [«Propongo di bere alla sua memoria»]; se il pronome possessivo fosse del tutto atono, di righe versali di questo tipo ce ne sarebbero molte di più.

Ma neanche il 2% di giambi “irregolari” (non credo che a Radiščev sarebbe piaciuta questa definizione) è il limite massimo. In una delle liriche giovanili di Georgij Ivanov la percentuale di “anomalie” raggiunge quasi la metà (l'eccezione diviene norma):

Už rybakí vernúlis' s lóvli
I potusknéli valuný,
Lěg na solómennye króvli
Rózovo-sěryj blěsk luný.

Nastoroživšeesja úcho
Slúšāet médlennyj pribój:
Plěščětsja móre měrno, glúcho,
Slóvnõ časóv starínných bój.

I nad trevóžnymi volnámi
V vózdūche gásnuščem, bledná,
Za bespokójnymi vetvjámi –
Pripodnimáetsja luná.

[«I pescatori sono tornati dalla pesca / Si sono offuscati gli scogli, / Sui tetti di paglia si è posato / Un riflesso grigio-rosa di luna. // L'orecchio che sta all'erta / Ascolta la lenta risacca: / Sciaborda il mare in ritmo sordo, / Come il battere di un antico orologio. // E sull'agitarsi delle onde / Nell'aria che si spegne, pallida / dietro rami senza quiete / Si leva la luna»]

Nelle 12 righe di questo componimento la regola di Kolmogorov è trasgredita cinque volte. Il primo piede, metricamente atono, accoglie l'*ictus* nel 50% dei casi, mentre il piede vicino, metricamente tonico, è

atono nel cento per cento dei casi. Eppure non si tratta di un logaedo né di un *dol'nik*, o in generale di verso tonico: è una tetrapodia giambica la cui identità è mantenuta in forza dei tratti ritmici secondari caratteristici del sistema sillabo-tonico^{vii}. Eccone alcuni:

- 1) il numero di *ictus* per riga versale oscilla fra i due e i quattro, mentre le sillabe dall'inizio della riga all'ultimo *ictus* sono costantemente in numero di otto;
- 2) la sede dell'*ictus* è fissata in particolari posizioni non solo alla fine, ma al centro della riga (l'accento fisso sul secondo piede è analogo alla "peonizzazione" del ritmo alternato, caratteristica della tetrapodia giambica dei più giovani contemporanei di Puškin);
- 3) il principale fattore di multiformità ritmica non è rappresentato dal variare degli intervalli fra gli *ictus* (come accade nella tonica), bensì dagli accenti saltati rispetto allo schema metrico (come nella sillabotonica classica);
- 4) gli accenti delle parole non monosillabiche cadono sulle sillabe dispari solo all'inizio della riga versale, che da un punto di vista ritmico è sempre regolato più debolmente rispetto alla fine, ed è meno rilevante nel diagnosticare il metro;
- 5) il componimento inizia con giambi "regolari", che forniscono il "punto di riferimento", e con essi terminano, il che conferma l'esattezza dell'identificazione metrica²⁰.

Ma nemmeno l'esperienza di Georgij Ivanov è il caso limite di

²⁰ Le licenze ritmiche di questa poesia scuotono la vecchia forma metrica ma non ne creano una nuova: la ritmizzazione del metro non diventa metrizzazione del ritmo (cf. *supra*, pp. 56-64). Per questo il giambo di G. Ivanov non somiglia ai logaedi del suo omonimo <Vjačeslav Ivanov> o di Gumilëv, il quale nelle quartine de *Il compagno* [*Tovarišč*, non dopo il 1909] fa seguire tre versi dallo schema "trocheo-giambo-giambo-giambo" da una riga in "normale" tetrapodia giambica:

<i>Sládstnoj vérju ja nadéžde,</i>	´UU´U´U´U
<i>Lgát´ne uméjut sérdcu sný,</i>	´UU´U´U´
<i>Skóro projdú s tobój, kak préžde,</i>	´UU´U´U´U
<i>V poljách nevédomoj strany.</i>	U´U´UXU´

[«Io credo nella dolce speranza, / I sogni non sanno ingannare il cuore, / Presto attraverserò con te, come un tempo, / Le distese di un paese ignoto»]

libertà ritmica. È giunto il momento di dire che in realtà la definizione di Kolmogorov non è teorica, ma storica: essa è giusta – e comunque con molti distinguo – solo per il giambo russo classico dei secoli XVIII-XIX. Nel giambo inglese l'*ictus* extraschemico è lecito non solo all'inizio, ma anche al centro del verso, non solo "a sinistra", ma anche "a destra" della posizione forte non accentata, e tali inversioni possono abbracciare non solo due, ma anche tre o quattro sillabe. Nelle traduzioni di Ivan Aksënov, tutte queste peculiarità del traballante pentametro dei drammaturghi elisabettiani sono stilizzate e a tratti amplificate [Bailey 1973: 134-135; Gasparov 1989a: 190; *(1989: 216-217); 1990a: 53-54, 60; Tarlinskaja 1996]:

Nevinnost' oskorbljâete, prósjâ.
Vstán' te! Pérvym – nachlébnik. Vy, kak vidno,
Glávnyj veršitel', éšli ne začínščik
Vsech dérzkich lžej i tól'ko čto seččás
Svoím besstýdstvom oskorbljâli súd naš
I vněšnost' venicéjskogo vel'mózi,
Búduči i bez plémeni i ródu.

(Aksënov 1933: 271)²¹

[«Chiedendo, offendete l'innocenza. / Alzatevi! Per primo, parassita. Voi, come si vede, / Siete l'esecutore principale, se non l'ideatore / Di tutte le menzogne scellerate e avete giusto adesso / Con arroganza offeso il nostro tribunale / E l'aspetto di un patrizio di Venezia, / Essendo un poveraccio senza stirpe»]

In Vjač. Ivanov [*Hippa (Gippa)* e *La terra (Zemlja)*], non dopo il 1902] le righe logaediche dallo schema 'UU'U'U', per quanto non siano toniche al 100% come nel *Compagno* di Gumilëv, nondimeno realizzano il 96% degli *ictus* metrici (non è certo un giambo!).

²¹ Queste inversioni accentuative non sono rare non solo nelle opere in traduzione, ma anche in quelle originali. Ad esempio, nel verso libero de *L'avventura* [*Priklučenie*], pièce relativamente breve di M. Cvetaeva, vi sono 18 casi analoghi (2,9% dei versi): **Kínula** čépčik v ogoród («Gettai la cuffietta nell'orto». – Tetrapodia giambica); *Tak – níkogdá, týsjaču raz – ináče; Rózovym šělkom výšit, – vsjúdu kísti!* («Mai così, mille volte è diverso»; «Cucito di velluto rosa, – nappe ovunque». – Pentapodia giambica); *Za úžinom sidját, – póchorony, ne úžin!* («Se ne stan seduti a cena, – esequie, mica cena!» – esapodia giambica), etc.

Di tanto in tanto, nel giambo monometrico russo viene infranta qualsiasi limitazione, sia quella che proibisce le inversioni accentuative, sia quelle che prescrivono l'accentazione costante dell'ultimo piede e l'isosillabismo delle righe versali calcolato dall'inizio della riga all'ultimo accento metrico^{viii}. Eppure, l'appartenenza di genere ai giambi sillabotonicici (indipendentemente dalla libertà del loro ritmo) è percepibile a livello intuitivo. Per tradurre tale intuizione in un alveo razionale, giungo alla conclusione che alla base del piede giambico si trova il rapporto fra due sillabe difformi nella propria qualità accentologica: la prima sillaba, metricamente atona, si contrappone alla seconda, metricamente tonica. Il ripetersi di tali piedi crea il metro giambico, ma i principi della realizzazione ritmica del tonismo/atonismo differiscono profondamente a seconda del periodo, dell'autore, dell'opera della posizione del piede nella proposizione o nella riga versale. Questa definizione mi pare più o meno adeguata, ma è arduo considerarla davvero rigorosa e universale; sia come sia, questa precisazione e questa concretizzazione si riversano di necessità su un insieme aperto di descrizioni storiche "sull'esistenza", ed è proprio per esse che è necessaria la statistica.

3. La strategia di una teoria prescrittiva matematizzata. È impossibile dare una vera definizione matematizzata del giambo (così come degli altri concetti inerenti alla poetica teorica): non è particolarmente difficile confutare l'apparente universalità con la pratica letteraria o con l'esperienza immaginario. Perciò, per "averla vinta" sul carattere proteiforme delle forme poetiche, i partigiani dei metodi esatti si acconciano a scegliere uno scenario diverso: non è possibile chiarire in modo rigoroso cosa sia il giambo? E sia. È però possibile – una volta per tutte – definire giambo questo o quello. Purtroppo, nessuno si dà cura di queste severe prescrizioni: di necessità, esse entrano in contraddizione con l'intuizione culturale e con l'esperienza.

Quanto tali opzioni metodologiche siano condannate in partenza al fallimento, lo si può ben illustrare con l'esempio della teoria prescrittiva del verso formulata da B. I. Jarcho: «Chiamiamo discorso in versi il discorso in cui un qualche tratto sonoro si ripete periodicamente, e questa stessa periodicità nella ripetizione la chiamiamo ritmo». Ma anche in prosa i «tratti sonori» si ripetono e, per distinguere in una

qualche maniera il discorso in versi da quello in prosa, lo studioso ha dovuto definire con un atto d'imperio la soglia quantitativa di regolamentazione, oltre la quale "finisce" il verso e "inizia" la prosa: «<...> si può ammettere che se una qualche misura della porzione di discorso (ossia l'intervallo fra tratti sonori che si ripetono: pause, costanti o rime) abbraccia più del 50% di tutte le porzioni dell'opera, allora quest'opera è scritta in verso più o meno libero, mentre se la misura dominante abbraccia meno della metà delle porzioni, allora l'opera è scritta in prosa più o meno ritmica»^{22ix}.

Jarcho seguiva indeflessibilmente la propria norma percentuale, senza far caso né alla tradizione, né alla volontà dell'autore, né alle abitudini culturali del pubblico. Egli sosteneva esser prosa il *vers libre* e addirittura il verso regolare composto da soli *enjambement*²³, mentre al contrario «la prosa di Belyj, intessuta di amfibrachi, non è già prosa, ma verso»²⁴. I frammenti degli *Isolani* [*Ostrovitjane*] di Leskov, dove M. P. Štokmar (1928: 209) ha computato il 76% di strofe giambiche, erano ovviamente classificati da Jarcho come versi²⁵, mentre la *Novella sul pope e sul suo garzone Balda* [*Skazka o pope i o rabotnike ego Balde*] <di Puškin> veniva da lui classificata senza esitazione come prosa rimata: in essa infatti l'accentazione è regolata meno che per la metà, e la scansione sillabica – meno che per un quarto (Jarcho 1928b: 169-

²² Jarcho formula la medesima concezione nella *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* <vedi *infra*, pp. 272, 273, nota ix>. Sembra di capire che anche A. N. Kolmogorov (per lo meno all'inizio degli anni Sessanta) propendesse per una teoria quantitativa del verso: egli infatti muoveva «dalla caratteristica peculiare del verso (a confronto con la prosa), ossia che nel verso sono presenti regolarità quantitative <!> determinabili indipendentemente dal contenuto e non legate ad esso in modo diretto» (Revsin 1962: 286). Dalla teoria quantitativa del verso deriva in modo automatico l'ipotesi sull'esistenza di un *continuum* versale-prosastico: «Com'è noto, – scriveva Kolmogorov, – la difformità fra la prosa artistica e il verso non è del tutto definita, né è chiaro per quale motivo sarebbe necessario tracciare fra essi un confine netto» (2005: 388; dall'articolo *Metro come immagine – Metr kak obraz*, inizio anni Sessanta).

²³ Vedi: RGALI, f. 2186 (B. I. e G. I. Jarcho), op. 1, ed. chr. 83, l. 7 ob.; Akimova 2001/2002a: 216.

²⁴ RGALI, f. 941 (*Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk*), op. 6, ed. chr. 38, l. 23 ob.

²⁵ Vedi: *ivi*, ed. chr. 50, l. 29 ob.

176). Ma è tanto più sintomatico il fatto che a minare l'attendibilità della definizione di Jarcho non sono i casi di frontiera, ossia quelli che paiono "trapassare" dal verso alla prosa, bensì forme, per così dire, pure, che aderiscono alla definizione al 100%. È il caso, fra l'altro, della salace filastrocca folclorica, da leggere con l'accento di *ókan'è^x*: *Odnáždy otéc Onúfrij, obchodjá okrěstnosti Oněžskogo ózera, obnarúžil obnažěnnuju Ól'gu. "Otdájsja, Ól'ga, ozoločú!" – "Otojdi, otéc Onúfrij, otorvú otróstok okájannyj!" Oslúšalsja otéc Onúfrij* etc. [«Una volta padre Onofrio, girando per i dintorni del lago Onega, trovò Olga nuda. "Concediti, Olga, ti coprirò d'oro!" – "Vattene, padre Onofrio, o ti strappo il pollone maledetto!" Disubbidì padre Onufrij», etc.] (cf. Šapir 2001/2002: 243 nota 5). Scrive Jarcho: «Chiamiamo discorso in versi quello in cui una qualche forma sonora (accento, pausa, rima, clausola) si ripete regolarmente» (Jarcho 1931: 350 nota 1). Nel testo citato si ripete regolarmente il suono [o] (all'inizio di ogni parola), e inoltre, i sintagmi hanno un numero di battute relativamente costante (per l'80% sono di tre parole, per il restante – di quattro). Ma se «il discorso che si attiene a un'assoluta ritmicità almeno sotto un aspetto, lo possiamo definire come composto di versi regolari» (Jarcho 1928a: 10), allora di fronte a noi non c'è un testo in prosa, come "ingenuamente" crede chiunque conosca questa filastrocca senza pretese, bensì versi allitterativi regolari: questo c'insegna Jarcho.

È stato M. L. Gasparov a esprimere un'acuta ipotesi sull'origine di questa concezione che fra il verso e la prosa stabilisce una soglia di ritmicità al 50%: «Con la sua formazione di filologo classico e medievista, Jarcho muoveva dall'assunto: il materiale fondamentale del lavoro dello studioso di lettere è costituito da monumenti in lingue morte e di culture lontane dalla propria, e in relazione ad essi non vi può essere alcuna percezione intuitiva della differenza fra verso e prosa, e nessuna segmentazione in righe versali può fungere da suggerimento, dato che nei manoscritti e nelle iscrizioni, di regola, la segmentazione in righe versali non c'è: né le odi di Pindaro né i salmi biblici si scrivevano divisi per righe. La presenza di un testo sezionato in righe e l'esistenza di una tradizione culturale continua su cui si possa basare l'intuizione, non sono la regola, ma una piacevole eccezione, e non è su essa che si può fondare la metodologia» (Gasparov 2001/2002: 237). Ma per quanto misera sia la tradizione culturale corroborata da testi-

monianze certe da parte dei suoi rappresentanti (*testimonia*), altri fondamenti seri per la teorizzazione noi, semplicemente, non ce li abbiamo (se, com'è ovvio, invece della chiave che è in grado di darci l'esegesi filologica, noi non vogliamo dotarci di una scappatoia per tutti i casi della vita)²⁶.

Possiamo definire e concettualizzare l'essenza della differenza fra il discorso in versi e quello in prosa solo sulla base di quel materiale che ci è chiaro per via intuitiva (e poi, come potremmo comprendere la specificità del verso se non siamo certi che ciò che abbiamo di fronte sia verso o prosa). Questa non è un'esortazione a orientarsi solo sulle forme consuete e tipiche: io stesso, infatti, mi sono concentrato sulle manifestazioni estreme del "carattere versale", sforzandomi di raccogliere una collezione il più possibile ricca e variegata di fenomeni "di confine". Essi, come pietre miliari, hanno delimitato un ampio campo empirico al centro del quale sono finite le forme versali più diffuse. Liberando gli estremi, definiti in tal modo, dalle singole peculiarità empiriche, spero di essere riuscito a scoprire il principio comune che unisce fra di loro fenomeni assai eterogenei che pure qualificiamo senza indugio come versi: il principio che al contempo contrappone tali fenomeni ad altri fenomeni che versi non sono. In conclusione sono giunto a definire il verso come sistema di segmentazioni paradigmatiche, pervasive e coercitive che formano una dimensione supplementare del testo (più in dettaglio vedi: *Versus*; Šapir 1996a: 272-277; 2000a: 117, 128-129 nota 2; 2000b: 36-75, 81-83).

Tale definizione possiede un valore euristico nella misura in cui aiuta a chiarire lo status versificatorio di testi riguardo ai quali tace l'intuizione (Šapir 2000b: 85). Si tratti di un testo di una cultura letteraria antichissima o si tratti di un novissimo esperimento letterario, sarà identico il meccanismo che consente di giudicare la loro appartenenza al verso. Per esprimere un giudizio bisogna rispondere a quattro quesiti

²⁶ Cf. la posizione su cui Kolmogorov si è attestato in una situazione analoga dal punto di vista metodologico: «Nel distinguere "l'arte" dalla "non arte", ci si può basare in tutto e per tutto sulla tradizione storicamente definitasi, oppure sforzarsi di creare una precisa definizione logica, basandosi su quella stessa tradizione» (Kolmogorov 1997: 225).

ti riguardanti quelle unità testuali che noi sospettiamo svolgere una funzione di generatore di verso: 1) se tali unità possono essere considerate come coercitivamente evidenziate nel testo, 2) se esse siano evidenziate in modo pervasivo, 3) se esse si trovino in rapporto paradigmatico, configurandosi come varianti di un'unica invariante, e, infine, 4) se esse formino una dimensione supplementare del testo, grazie alla quale vengono equiparate porzioni che a volte si differenziano grandemente fra loro per lunghezza, grammatica e semantica²⁷. Se le suddette condizioni sono rispettate, possiamo senza timore certificare che l'opera testata è in versi: proprio in tal modo, ad esempio, vanno affrontati i “versi sulle schede” [*stichi na kartočkach*] di Lev Rubištejn, che non cessano di suscitare la perplessità di molti²⁸. Nondimeno, spesso ci mancano elementi fattuali per poter giudicare, e allora, senza cessare di condurre ulteriori ricerche, è necessario astenersi temporaneamente dal giudizio (ἔποχή), piuttosto che tranciare il nodo dei dubbi con la superba spada della statistica.

Il potenziale euristico della fenomenologia del verso non si esaurisce nelle conquiste della tassonomia pratica. La demarcazione del confine linguistico-formale fra il verso e la prosa, chiarificando la natura di entrambe le forme di discorso, contribuisce contemporaneamente a comprendere in guisa più profonda molti altri concetti inerenti alla scienza teorica del verso: il sistema di versificazione, il metro, il ritmo, la rima, la strofa, la forma fissa, etc. (vedi *supra*, pp. 221-223). Ad esempio, solo dal punto di vista delle unità generatrici di verso come

²⁷ La dimensione supplementare consente non solo di equiparare il difforme, ma di differenziare ciò che è identico da un punto di vista linguistico: *Von tám zvezdá odná gorit / Tak jáрко i mučitel'no, / Lučámi sérdce ševelit, / Draznjá egó jazvitel'no* [“Ecco laggiù arde una stella solitaria, / Si chiara e tormentosa, / I raggi agitano il cuore, / Burlandosene perfidi” <Apollon Grigor'ev. Cf. Carpi *et a.* 2011: 171-172>]. Negli ultimi due versi ci sono otto sillabe e tre parole (battute), ma nella dimensione versale le righe dispari sono più lunghe di un intero piede.

²⁸ In essi, la costante paradigmatica minima è la singola scheda (non importa se con un testo o vuota), mentre, all'interno del singolo componimento scritto sulla scheda, il frammento non ha limitazione alcuna dal punto di vista della forma o del contenuto: esso può essere “prosastico”, “in versi” o misto; i versi possono esser scritti in righe versali o in righe continue, e appartenere a qualsiasi sistema versificatorio (cf. Šapir 1996a: 301 nota 10).

rappresentanti di un paradigma ritmico generale è stato possibile scoprire che nel *vers libre*, che prima era considerato un verso senza limitazioni formali regolari, in realtà è quasi sempre presente un'invariante ritmica implicita: i calcoli hanno dimostrato che nella propria opera il poeta verlibrista (che sia Kuzmin, Blok, Chlebnikov, S. Nel'dichen, Charms, G. Obolduev o M. Gasparov) si orienta verso una qualche determinata lunghezza della riga versale, e che i versi di lunghezza maggiore o minore s'incontrano nel testo tanto più di rado, quanto maggiormente essi si differenziano dalla misura prevalente [cf. Šapir 2000a: 119-124; (*2005: 105-112)].

E nondimeno non c'è speranza di dedurre una teoria del verso libero da calcoli simili. Perché l'inerzia ritmica si manifesti, il testo deve raggiungere un'ampiezza percepibile. Di quale "misura prevalente" si può parlare se di fronte a noi c'è un verso libero di tre, due o una riga versale, come nel monoverso di Ivan Ždanov *Autunno* [*Osen*]:

Cadendo, l'ombra dell'albero si trascina dietro le foglie.

[*Pádaja, tén' déreva uvlekáet za sobój list'ja*]

D'altra parte, di rado anche il verso libero comprendente numerose righe versali può risultare libero da limitazioni puramente formali. È vero che in questo caso entrano in azione meccanismi occasionali di una loro compensazione: un'invariante grammaticale o semantica sostituisce quella ritmica, come accade nella *Terza logica cisfinita* [*Tret'ja cisfinitnaja logika*] di Charms^{xi} o nel componimento di D. A. Prigov *È immenso il paese mio natio* [*Široka strana moja rodnaja*], già oggetto di un'analisi specifica (cf. Šapir 2000a: 124-137; [*2005: 112-120]). Ma in teoria neanche questo meccanismo di compensazione è obbligatorio: la paradigmaticità di righe versali arbitrariamente disuguali può essere ridotta all'identità del loro ruolo nella costruzione versale. Anche ammettendo che, per una qualche ignota casualità, a tutt'oggi ancora non ci sia un verso libero russo che opponga un rifiuto assoluto a qualsiasi manifestazione quantitativa di invarianza versale, cosa impedirebbe di comporre domani un verso che sia in tal modo "più libero di tutti"?

4. La strategia di eliminare (implicitamente) la teoria. Fino ad ora, nessun tentativo di matematizzare la poetica teorica ha portato risultati degni di nota; allo stesso tempo, alla poetica storica i metodi quantitativi promettono una vera e propria rivoluzione (vedi: Jarcho 1997; 1999/2000)²⁹. Non stupisce che qualche seguace della “scienza esatta della letteratura” ceda a una tentazione scientifica: non si potrebbe, saltando il gradino teorico, unire direttamente i “nudi fatti” con la metodologia? L’ampia sintesi diacronica che ci aspettiamo “all’uscita” renderebbe inutile la teoria, la metterebbe in secondo piano o differirebbe la sua elaborazione per un lasso di tempo indeterminato. Questo programma gnoseologico non è mai stato espresso esplicitamente in alcuna sede, ma è facile coglierlo fra le righe della *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* e di altri seminali lavori di Jarcho.

Cominciamo col constatare che nella *Metodologia* il termine *teoria* e i suoi derivati ricorrono con poca frequenza. Circa un quarto delle occorrenze cade nell’indice o “piano”, dove, come anche nel grosso del libro, si parla in misura prevalente di teorie vecchie, superate, estranee e addirittura non filologiche. Jarcho si lamenta della condizione penosa del pensiero teorico: della «incompletezza della teoria delle pause», della «incompletezza della teoria dei generi», del fatto che «non siano ancora superate le teorie musicali della versificazione», del fatto che «la teoria della trama [*sjužet*] lascia a desiderare» e che «la sezione messa peggio della teoria della composizione è la teoria dei generi», dove «sotto una ricca nomenclatura <...> si nasconde la totale assenza di un sistema» (2006: 8, 9, 33, 39, 45, 49). E non si tratta di critiche a singole sezioni della teoria, ma un problema globale: «Nonostante esista una marea di “teorie della letteratura”, un tale libro io ritengo che non sia ancora stato scritto» (*ivi*: 80). Ma cadremmo in errore se ne deducessimo che lo studioso si sentiva in obbligo di migliorare la situazione. Egli infatti tronca così le lamentazioni sull’incompletezza della teoria della trama: «Per il momento non so come si possa uscire da questa situazione» (*ivi*: 45). E in ogni caso non ritiene superfluo ricordare di «non stare scriven-

²⁹ Entrambe le monografie sono incluse in 2006 (403-607). Fra i nuovi lavori di questo tipo voglio citare lo studio di V. V. Sperantov (1998).

do una teoria della letteratura», e che dunque «non è affar suo creare» una qualche classificazione (296)³⁰.

Qualcuno potrebbe pensare che ciò sia un semplice riflesso della generale divisione del lavoro: alcuni, come Jarcho, si occupano di metodologia, e che della teoria si occupino pure altri. Eppure non è così semplice. La *raison d'être* della *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* non promuoveva certo un disimpegno dalla problematica teorica: «Lo smottamento di tutto il sistema concettuale (*Begriffssystem*) della scienza della letteratura, sommariamente tracciato in queste pagine, si delinea all'autore in tre aspetti: teorico, metodologico, nomologico» (6). Perché l'aspetto nominato per primo, in pratica è poi rimasto ignorato? È lo stesso autore a suggerire la soluzione dell'enigma: «Da un punto di vista teorico, concepisco la letteratura come struttura, ossia non tanto come insieme, quanto come sistema di proporzioni e di rapporti fra i tratti. Inoltre, concepisco questo sistema in un moto perpetuo, ove peraltro i tratti si muovono lungo curve di tipo differente, ora indipendentemente l'uno dall'altro, ora agganciandosi in coppie o in fasci. Ciò, a sua volta, porta all'idea di una dinamica organica della letteratura» (6).

È evidente che «il carattere molteplice, ininterrotto e mutevole» di qualsiasi fenomeno letterario (7) acquistava agli occhi dello studioso un ruolo totalizzante che non lasciava spazio per gli universalismi teorici: i fenomeni, nella misura in cui si sfaldano in tratti mutevoli capaci di entrare fra loro in molteplici combinazioni, nel corso del processo evolutivo cambiano fino a diventare del tutto irriconoscibili; o per lo meno, il loro “omeomorfismo” non si presta ad essere espresso in termini numerici e dunque, secondo i principi di Jarcho, è privo di base scientifica. Per questo il filologo, che distingue coerentemente la sincronia letteraria dalla diacronia, attribuisce solo la prima al dicastero della teoria, il cui compito primo è «la lotta contro il carattere molteplice e mutevole» (11, 107, 117); si può supporre che sul piano diacronico tale lotta gli apparisse chiaramente fallimentare. «Trovare nell'ambito della teoria

³⁰ In forza di quanto detto, non posso concordare con l'idea che negli anni 1920-1930 per Jarcho «la teoria della letteratura <...> fosse divenuta il principale oggetto di studio» (Gasparov 1969: 504).

della letteratura», per Jarcho significa «studiare la statica dei fenomeni» (208): «Le correlazioni da legare in sintesi possono riguardare tratti coesistenti (rapporto sincronico) oppure tratti che si susseguono nel tempo (rapporto diacronico). I primi riflettono la statica, i secondi la dinamica della letteratura. Le prime giacciono alla base della teoria, le seconde della storia letteraria. Di qui la distinzione fra: A) sintesi sincronica e B) sintesi diacronica» (108)³¹.

Per quanto in dote alla teoria sia toccata la sintesi sincronica, anche qui Jarcho è pronto a cavarsela senza di essa. Riconosciuta la «totale assenza di un sistema» che regna «nella definizione del genere, nella classificazione e nella descrizione» (49), l'autore antepone al proprio «studio sulla teoria <!> del genere», dedicato alla drammaturgia di Corneille, una frase di rara pregnanza: «Considero un dovere avvertire che questo saggio ha un carattere sostanzialmente preliminare e persegue uno scopo metodologico piuttosto che teorico o storico» (403)³². In questo splendido studio, Jarcho procede in parallelo con lo sviluppo della fonologia, rappresentando ogni genere oggetto di studio in forma di fascio di 15 tratti rilevanti (dove non necessariamente le tragedie si distinguono dalle commedie per la presenza o l'assenza di tratti differenziali, ma sovente per l'intensità del loro manifestarsi, misurato secondo un'originale metodica)³³. Inoltre,

³¹ In questo caso Jarcho appare come saussuriano in poetica: in guisa analoga l'autore del *Cours de linguistique générale* estendeva il principio sistematico solo nel campo della sincronia (cf. Saussure 1916: 120, 125-128, 135). Ma nella *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* traspasano qua e là tracce di un superamento del dualismo fra sistematicità immobile e mobile asistematicità: «voglio <...> indicare un impellente e del tutto risolvibile compito che si pone di fronte ai teorici <!> della nostra scienza, alla cui soluzione anche i metodologi possono contribuire secondo i propri mezzi. È il caso della sistematica dei processi evolutivi» (295-296). Cf.: «La contrapposizione fra sincronia e diacronia era la contrapposizione del concetto di sistema col concetto di evoluzione e perde la sua sostanza di principio nella misura in cui riconosciamo che ogni sistema si dia necessariamente come evoluzione, e che, d'altra parte, l'evoluzione rechi necessariamente un carattere sistematico» (Tynjanov, Jakobson 1928: 36-37; cf. anche Havránek, Jakobson, Mathesius, Mukařovský 1929: 7-8).

³² Con l'ultimo s'intende lo studio non dei fatti storici sincronici, ma delle leggi della dinamica letteraria.

³³ Jarcho, ad esempio, calcola che nelle tragedie un maggior numero di eventi accade fuori scena; più spesso occorrono «ruoli muti» e personaggi che tacciono nel corso

Jarcho fa un'analisi di quanto tali 15 tratti siano autonomi o interdipendenti, e segue la loro dinamica nell'opera di Pierre Corneille, i cui drammi egli confronta con le opere di Thomas Corneille, Racine e Voltaire^{xii}.

È difficile, mi pare, sopravvalutare l'importanza della monografia di Jarcho *Le commedie e le tragedie di Corneille*, ma le sue deduzioni riguardano la poetica teorica solo in minima misura. Lo studioso dimostra l'inconsistenza della teoria dei generi dello stesso Corneille e dei suoi contemporanei, ma non avanza una propria definizione della commedia e della tragedia. E dove prendere tali definizioni se «nessun genere drammatico sottostà a una delimitazione del tutto precisa» e «il sistema dei <suoi> tratti distintivi <...> è una grandezza variabile che oscilla a seconda delle epoche, delle scuole, degli autori e addirittura nel corso della vita di uno scrittore» (547). In più, nel lavoro sulla “teoria del genere” Jarcho riconosce apertamente di non essere in grado di trovare una definizione nemmeno per il più generale dei concetti che gli danno il titolo: «Il genere è un insieme di opere unite da tratti comuni, ma non siamo in grado di stabilire quanti e di che genere debbano essere i tratti per originare un genere» (411). I meriti principali di Jarcho sono storici e metodologici, non teorici: egli ha mostrato nei dettagli in cosa differiscono le commedie e le tragedie di Corneille nei diversi periodi creativi. Tale scibile, ottenuto con un'ampio utilizzo della statistica, è organizzato in un'intera serie di affermazioni storiche “sull'esistenza”. Così, messa da parte la teoria, il fatto e il metodo si sono definitivamente saldati l'uno coll'altro³⁴.

E che c'è di male a espellere la teoria dalle scienze umane, se proprio non la si può ridurre a esattezza matematica? Il fatto è che non la si espelle: buttata fuori dalla porta, rientra dalla finestra. Senza assunti teo-

dell'intero atto; l'azione è qui meno dinamica, l'esposizione è più lunga, le repliche più distese, mentre il dialogo è più impacciato; tipici della tragedia sono i ruoli “crudeli” etc.

³⁴ È curioso come Jarcho, innovatore nel campo della metodologia, spesso si mostrasse tradizionalista nella teoria. Ritenendo che una vera “Teoria della letteratura” non fosse ancora stata scritta, egli si serviva di palliativi e si sforzava di non entrare in conflitto con il modo comunemente accettato di intendere i termini. Cf.: «Con la questione dei “motivi” entriamo nell'ambito della teoria della trama. Definendo il motivo come *image in movimento* (o condizione) mi pare di rendere fedelmente il senso che in esso pone che la maggioranza degli specialisti di storia della trama» (43; cf. Propp 1928: 30-31 *et cet.*).

rici a priori che in un modo o nell'altro provvedano a una classificazione di partenza e a un'analisi preliminare, lo studioso, anche se munito della più raffinata e superprecisa metodologia, non sa che diamine fare. Prima di riunire in un mazzo i tratti distintivi della tragedia e della commedia, Jarcho ha dovuto come minimo distinguere i drammi per genere. Ma come fare a sapere quali opere sono tragedie e quali commedie? Ci sono due strade: per mezzo dell'intuizione, ossia basandosi sulla tradizione culturale, oppure orientandosi secondo l'etichetta di genere. Nessuno di questi due modi di ottenere informazioni teoriche è troppo sicuro (e nessuno dei due si basa sulla matematica), ma fino a un certo punto si possono usare: ovviamente, a patto che sia documentata la definizione autoriale del genere, che essa non contraddica troppo l'intuizione dello studioso, nel caso che egli l'abbia. Per attenuare la dipendenza da tutti questi "se", conviene sviluppare la teoria (pur nella consapevolezza che essa non conseguirà mai una precisione matematica).

Come si vede, senza teoria lo studio storico è impensabile, ma, per quanto sia paradossale, una teoria imprecisa e addirittura errata non garantisce ancora che siano sbagliate le deduzioni storiche che su di essa si fondano. Per trovare le caratteristiche peculiari delle tragedie e delle commedie, Jarcho doveva prima decidere secondo quali parametri confrontarle. Egli si rendeva conto che le direzioni di un'analisi contrastiva non possono essere casuali, ma che devono riflettere tratti specifici per le opere di genere drammatico. E qui si rendeva necessaria una definizione del dramma, che, se dobbiamo credere a Jarcho, è «un'opera narrativa scritta in forma di dialogo, che rappresenta personaggi in azione» (405). Ne derivò una lista dei tratti di genere che caratterizzavano a) la maniera di costruire il dialogo, b) la composizione dei personaggi partecipanti e c) il movimento della trama. Dei tratti presi in esame (più di trenta), 15 hanno dimostrato di essere rilevanti. È sotto gli occhi che lo studio ha avuto un evidente successo, anche se la definizione del dramma che lo ha portato alla luce non serve assolutamente a nulla: ci sono noti drammi di fatto privi dell'elemento narrativo, di dialogo, di azione e addirittura di personaggi³⁵.

³⁵ Nella *Signora Lenin* [*Gospoža Lenin*], capolavoro tragico di Chlebnikov, i personaggi nel senso comune del termine non sono rappresentati né nelle battute né nelle

Ne deriva che, nelle scienze umane, fondarsi su concezioni teoriche precise e adeguate *a priori* non funge da criterio irrinunciabile perché i metodi esatti funzionino. Dirò di più: una definizione univoca non sempre garantisce la quantificazione. Nella poesia di Pasternak, mi sono interessato a un fenomeno per il quale non sono a tutt'oggi riuscito a trovare una definizione migliore di “metacinesi”, termine che nel mio articolo ricopre tutti i casi di polisemia sorta in modo non deliberato (cf. Šapir 2004)^{xiii}. M. L. Gasparov, uno dei primi ad aver letto questo lavoro su Pasternak, ha espresso il ragionevole desiderio di verificare in che misura la metacinesi sia caratteristica di Pasternak più che di altri poeti; eppure, mi ci è voluto un po' per convincermi a tentare calcoli anche solo limitati e preliminari, avendo io dovuto superare una grande resistenza interiore. Malgrado il concetto sia del tutto chiaro, non è per niente facile pescare in un testo tutti gli esempi di ambiguità involontarie: ogni volta ci si deve chiedere se davvero si tratti di un'ambiguità e chi garantisce che sia casuale.

Meno di tutto vorrei, peraltro, che le mie parole vengano intese nel senso che assunti teorici errati non abbiano conseguenze sulle conclusioni storico-statistiche. Ad esempio, la descrizione sincronica e diacronica dei derivati dell'esametro russo dipende direttamente dalla seguente opzione: considerare come derivate solo le forme che realmente traggono origine dall'esametro nel corso dello sviluppo della poesia, oppu-

note: essi sono dati solo nelle sensazioni, nelle emozioni e nei pensieri dell'eroina epinima, che, a sua volta, nel corso dell'intera opera non proferisce una sola parola e non viene mai direttamente mostrata al lettore. Nel medesimo modo – indirettamente – il lettore viene a conoscenza degli scarsissimi avvenimenti del dramma: nella prima scena un medico visita la signora Lenin e se ne va senza essere riuscito a parlare con lei; nella seconda scena tentano di trasferire con la forza in un'altra stanza la paziente psicopatica. In sostanza, l'operetta di Chlebnikov è priva sia di narrazione che di azione e addirittura di dialogo; i “personaggi” che nel dramma parlano sono le voci interiori dell'eroina (la Voce della Vista, la Voce dell'Udito, la Voce dell'Intelletto, la Voce dell'Attenzione, la Voce della Memoria, la Voce della Paura, etc.), ma la viva voce della signora Lenin (la Voce della sua Voce) non risuona. Se, diluendo il significato dei termini, vogliamo considerare i monologhi interiori come dialoghi, le “voci” dei sensi come personaggi, e le emozioni e i pensieri come azioni, allora di questi “dialoghi”, “personaggi” e “azioni” ne troveremo a josa in qualsiasi lirica [*Il cimitero (Kladbišče)* di Karamzin, *Due voci (Dva golosa)* di Tjutčev, etc.].

re quelle che dalla misura originaria nascono per via combinatoria, cioè sostituendo scientemente singole sue costanti metriche (cf. Šapir 1994a: 53 *et infra*; 2000b: 288 *et infra*). In guisa analoga, ci sono assunti teorici di base che calcano la propria impronta sulla grammatica storica del verso russo: se vogliamo considerare tutti i legami intersversali o solo uno, distingueremo o meno la forza di tali legami in dipendenza dal fatto che la costruzione sintattica esiga o meno una continuazione obbligatoria, etc. (cf. Šapir 1999a: 57-59; 2000b: 163-167; 2003: 31-33; <2009: 11-14; *infra*, pp. 287-293>). È incomparabilmente più difficile trovare esempi opposti di indifferenza della “base” teorica rispetto alla “sovrastruttura” fattuale; perciò penso che Jarcho abbia evitato un fallimento solo perché studiava drammi creati in un breve lasso temporale e che davvero possedevano caratteristiche che lo studioso ha indebitamente generalizzato a tratti universali del dramma.

Ma fungere da comodo piedistallo per calcoli successivi non è affatto l'unico compito della teoria. Il suo scopo più alto è ottenere una cognizione universale dell'oggetto. E poiché si tratta di fenomeni culturali che mutano continuamente, alla teoria umanistica non resta altro che mettersi alla ricerca di “invarianti tipologiche” elastiche (chiedo venia per la metafora matematica). Se Jarcho, invece di ridurre tutto ai calcoli, si fosse interrogato sull'essenza del dramma, si sarebbe involontariamente dimenticato del dialogo, dell'azione, del principio narrativo e dei personaggi. Non so a cosa sarebbe giunto un poliglotta ed erudito quale lui era, ma addirittura io, se tento di sommare la mia meschina esperienza culturale, riesco a distinguere qualcosa nella molteplicità delle ipostasi del dramma. Mi sembra che esso sia sempre una rappresentazione *sui generis*: se vogliamo semplificare e schematizzare, possiamo dire che la lirica è la poesia di colui che rappresenta [*predstavljajuščij*], l'epos è la poesia di colui che viene rappresentato [*predstavljaemyj*] e il dramma è la poesia della rappresentazione [*predstavlenie*]; non si tratta, ovviamente, di una classificazione di testi, ma sono tipi di presentazione della realtà letteraria. In altre parole, nella forma espressiva drammatica l'autore parla come se fosse in realtà un altro; nella forma espressiva lirica l'autore parla come se fosse in realtà se stesso; nella forma espressiva epica l'autore parla come se un altro fosse in realtà un altro. Mentre sono tutte invenzioni.

5. Conclusione. Provo a trarre una morale da questi *excursus* teorico-metodologici. Essa cela in sé un paradosso apparente: noi che con tanto successo utilizziamo i metodi esatti per la descrizione teorica del mondo esteriore, siamo impotenti a costruire un modello matematico universale anche del fenomeno più “semplice” e “superficiale” della cultura spirituale, ossia di un fenomeno che gli uomini stessi hanno chiamato alla vita e di cui generano continuamente sempre nuove modificazioni. Il motivo è banale: non si può costruire il quadro matematizzato di un universo governato da una pluralità di demiurghi relativamente paritetici; prima o poi uno di essi abolirà una legge decretata da un altro. Né conviene ostacolare ciò. L’imtemperanza quantitativa e formale della volontà creativa dell’uomo è radicata nella sua natura: già non è che egli possa fare granché, e non si capisce dunque per quale motivo dovrebbe tenersi a freno proprio laddove si sente il padrone³⁶.

Lo studio dei testi con l’aiuto di metodi esatti va incoraggiato in ogni modo, ma una teoria matematizzata del testo come tale è ahimè irrealizzabile: ogni oggetto, pur essendo riproducibile nelle sue diverse componenti, è unico come unità di senso in tutta la pienezza e in ogni sfumatura della sua incarnazione materiale in una forma percepibile attraverso i sensi (Šapir 2002b: 57)³⁷. È proprio l’unicità, “l’abnormità” porta all’abisso fra le scienze naturali e quelle umane (cf. Windelband 1894; Rickert 1902; 1910; e anche Propp *1966: 227), che

³⁶ Ciò spiega la differenza di principio fra la confutabilità della comprensione universale esatta nelle scienze naturali e in quelle umane: nelle prime essa è potenziale (magari prima o poi mi confuteranno, sempre che ci riescano!), mentre nelle seconde è sempre attuale (in un campo diretto e controllato dall’uomo, quest’ultimo può infrangere arbitrariamente e immediatamente qualsiasi legge quantitativa).

³⁷ Tale tesi a me sembra di per sé evidente, ma una volta Vjač<eslav> Vs<evolodovič> Ivanov mi ha invitato a dimostrarla. Se testi diversi non coincidono alla lettera (il che accade nella maggioranza schiacciante dei casi), la loro unicità non mi pare necessiti di ulteriore conferma. Se invece (come nel racconto di Borges in cui Pierre Menard scrive il *Don Chisciotte*) due testi diversi sono formalmente indistinguibili, essi si distinguono per il contesto: non coincidono per autore, per uditorio, momento in cui sono stati creati, circostanze del loro venire al mondo, etc. Il contesto non è qualcosa di secondario: esso diviene un potente fattore del testo e predetermina fino a un certo punto la sua semantica e la sua pragmatica (il senso di un enunciato muta a seconda di chi parla, a chi è diretto, quando e in quali circostanze viene pronunciato).

è creato, fra l'altro, dalla ripetibilità della *langue* e dall'irripetibilità della *parole*. Per di più, la “fantasia cinese” dei creatori non si estende solo al testo come totalità, ma anche ad ognuna delle sue componenti: anch'esso, per volontà dell'autore, può risultare “abnorme”, come la riga versale di 429 parole nel componimento di Prigov (cf. Šapir 2000a: 126, 135-137; *2005: 113-116), oppure come uno qualsiasi degli organi corporei del racconto sul principe Biribinker.

Prima ed. “Voprosy jazykoznanija”, 2005, n. 1. Poi in Jarcho 2006.

Nota. Questo articolo – uscito in origine sulla principale rivista russa di linguistica, “Voprosy jazykoznanija” (2005) – dette luogo a una polemica sulle pagine del medesimo periodico fra il matematico A. V. Gladkij (2007) e il linguista N. V. Percov (2009).

Gladkij accusava Šapir di voler «dimostrare che negli studi umanistici i metodi esatti non possono dare risultati di rilievo» (2007: 29) – il lettore del presente volume può facilmente sincerarsi di quanto fondata sia quest’affermazione – e di tracciare fra le discipline umanistiche e quelle scientifico-naturali un confine fittizio: «Le leggi della natura e le leggi che agiscono nella sfera umanistica non differiscono in maniera sostanziale le une dalle altre, così che <...> fra le scienze naturali e quelle umane non c’è alcun “abisso”. Chi nega la possibilità di studiare coi metodi esatti le leggi che agiscono nel mondo delle creazioni dello spirito umano, sarà costretto, se condurrà una severa analisi logica della propria argomentazione, a concludere che neanche le leggi naturali si possono studiare coi metodi esatti <...> Nella stragrande maggioranza dei casi, la legge isola l’aspetto più rilevante del fenomeno: la sua “vera essenza”, difficile da cogliere nell’osservazione diretta, dato che su ogni fenomeno si stratificano altri fenomeni provocati da altri fattori e sottoposti ad altre leggi. Perciò è quasi sempre impossibile dare la dimostrazione di una legge “allo stato puro”. In relazione alle leggi della fisica ciò è acquisito da tempo. A nessuno viene in mente di negare che la velocità di un corpo in caduta libera sia proporzionale al quadrato del tempo di moto, anche se ogni misurazione esatta mostra una deviazione da tale regola. Mentre riguardo agli oggetti delle scienze umane tocca sentire di continuo: di quale legge si può parlare, quando essa viene infranta nella metà o addirittura nei nove decimi dei casi?» (ivi: 35-36).

Il trionfante pathos scientifico di Gladkij non tiene però conto di un semplice dettaglio: le leggi fisiche interagiscono l’una con l’altra, deformano l’una gli effetti dell’altra, e all’osservatore umano compete l’induzione di esse dai fenomeni osservati – e nient’altro. Quando Tjutčev, in *Silentium!*, contamina la tetrapodia giambica con l’amfibrachica e Lermontov, in *Preghiera*, scrive versi in tetrapodia dattilica come *Ōkružī sčástiem dūšu dostójnuju* [«Circonda di gioia l’anima degna»], essi operano modifiche del tutto arbitrarie al tradizionale canone di regole metriche e si propongono un fine (in questo caso, presumibilmente, spezzare la monotonia ritmica del sistema sillabotonicò, divenuta un impaccio già negli anni 1830): non si tratta di interferenze fra regole teoricamente definibili, ma di modifiche a regole storicamente determinatesi. Occorre dunque ribadire che «il compito dello studioso riguarda la poetica storica: risalire ai probabili fini che l’autore – o la cor-

rente – si poneva, analizzando i mutamenti imposti al canone tradizionale e utilizzando (dove opportuno) anche strumenti matematico-statistici» (vedi *supra*, p. 23). Sarebbe interessante la reazione della comunità scientifica nei confronti di un fisico che si ponesse lo scopo di spiegare le deviazioni della velocità di un corpo in caduta libera appellandosi all'intenzionalità di un demiurgo che di tanto in tanto “modifica” le leggi fisiche per ottenere un fine estetico...

Percov (nel contesto, si noti, di un articolo largamente solidale con le posizioni di Šapir) scrive: «Non mi sembra fondata la limitazione che Šapir impone alla teoria nel campo delle scienze umane quando dice che le pertengono solo le affermazioni di carattere storico, ossia le affermazioni rigorosamente “esistenziali” (le affermazioni “sull’esistenza”) <...>. Anche le affermazioni rigorosamente “universali”, di carattere teorico, sono possibili nella sfera delle scienze umane: basta ricordare gli universali in linguistica (l’affermazione di caratteristiche comuni in tutte le lingue naturali, della quantità possibile di fonemi nella lingua, delle relazioni implicative nella sfera della fonologia, della morfologia, della sintassi, *et cet.*). Šapir fa male a privare (quasi del tutto) la matematica del diritto di costruire teorie generali nella sfera delle scienze umane. Costruire tali teorie è ben possibile, e in tal modo è possibile conseguire singoli risultati per niente triviali; e però bisogna avere una chiara coscienza del fatto che la possibilità di utilizzare la matematica nella sfera umanistica è assai più ridotta che non nella sfera delle scienze naturali. Perciò anche in questo caso vedo nelle affermazioni di Šapir un seme di razionalità, e il suo pessimismo mi è più vicino dell’irruento ottimismo di Gladkij. Il seme di razionalità in Šapir consiste in quanto segue: nella teoria delle scienze umane, la matematica è assai meno capace, rispetto alla teoria delle scienze naturali, di modellizzare la realtà descritta. Ciò è legato al fatto che gli oggetti delle scienze umane sono prodotti del mondo interiore dell’uomo e dipendono nel modo più essenziale da questo mondo interiore. Osservando i fenomeni della natura, l’uomo è in una posizione esterna rispetto ad essi: la natura esiste anche al di fuori dell’uomo; invece, osservando il proprio mondo interiore e i suoi prodotti, l’uomo nel corso stesso dell’osservazione può influenzarli in misura assai maggiore di quanto possa fare rispetto agli oggetti della natura esteriore; il mondo interiore dell’uomo è inscindibile da quest’ultimo» (2009: 119-120).

Non posso qui fare a meno di notare come Šapir non si sia mai sognato di negare la possibilità di costruire una qualsivoglia teoria matematizzata nell’intero campo delle scienze umane: in alcune di esse (linguistica, storia, economia) l’elemento “naturale” è talmente preponderante rispetto a quello “culturale”, da permettere senz’altro di costruire tali teorie, beninteso – negli specifici campi dove l’elemento naturale è prevalente (ad esempio: nella fonetica o nella fonologia per la linguistica, nella dendrocronologia o nell’archeologia per la storia, nella statistica economica, *et cet.*). Šapir nega tale possibi-

lità alle branche delle scienze umane che riguardano il campo della «cultura spirituale», ossia il campo dei fenomeni «che gli uomini stessi hanno chiamato alla vita e di cui generano continuamente sempre nuove modificazioni» (vedi *supra*, p. 263). Alla «cultura spirituale» ineriscono senz'altro le discipline a cui Šapir si dedica: filologia, versificazione, poetica e teoria della letteratura; sicchè le critiche riportate sopra appaiono del tutto infondate.

È invece possibile, secondo Šapir, applicare i metodi matematici alla storia della “cultura spirituale”. Dunque, si può formulare il modello matematico della tetrapodia giambica di Puškin, mentre non è possibile formulare un modello matematico della tetrapodia giambica in genere.

Posizioni simili sono state espresse nel campo della linguistica da V. Živov in un intervento dedicato alla scuola semiotica di Tartu-Mosca e alla disamina critica del retaggio di questa (2009): qui Živov manifesta il proprio scetticismo rispetto all'idea – da lui definita utopistica – di considerare la lingua come un meccanismo generativo, una macchina che, tramite regole precise e formalizzabili in forma matematica, genera il linguaggio. Anche in linguistica, la dimostrazione resta una dimostrazione umanistica, una procedura del tutto diversa – per l'irripetibilità del materiale – dalla dimostrazione scientifica.

ⁱ Cf.: Šapir 2002b: 56: «Nelle scienze umane, o scienze sulla cultura (il che, del resto, è uguale), la filologia occupa un posto particolare, suo soltanto. Secondo H. Usener, il suo ruolo nel sistema del sapere umanistico è per molti versi paragonabile al ruolo che la matematica svolge rispetto alle scienze naturali <...>. Ciò si spiega non tanto col fatto che “la parola è l'archetipo della cultura” <...>: come scriveva G. O. Vinokur sviluppando quest'idea, “la lingua va intesa non solo come un segno accanto agli altri, ma anche come il segno in genere, come principio di qualsiasi espressione di senso <...>. Tutte le altre forme di espressione culturale rappresentano una certa quale analogia del segno linguistico” (dall'articolo inedito *Le questioni fondamentali della stilistica*, fine anni 1930 – inizio anni 1940). Se lasciamo da parte la fragilità terminologica delle formulazioni, con l'idea stessa si può concordare, o per lo meno accettarla in qualità di ipotesi di lavoro. Ma per provare il significato fondamentale della filologia per le scienze sulla cultura, non è necessario ricorrere a questa ipotesi, e tanto meno argomentarla in modo esauriente. Per il nostro scopo basta appellarsi al fatto che i testi scritti sono oggetto di studio e fonte di conoscenza in tutte le scienze umane, e nella maggior parte di esse, il testo è la fonte principale o l'unica. Inoltre, il testo può includere componenti non verbali, quali dise-

gni, note musicali, o formule matematiche; d'altra parte, il testo scritto diviene facilmente parte integrante di opere di cultura non verbali (o non solamente verbali): pittoriche, scultoree, architettoniche, teatrali, *et cet.* E poiché è proprio la filologia a insegnarci le discipline di critica e interpretazione dei testi, appare evidente il suo ruolo metodologico nel sistema delle scienze sulla cultura».

ⁱⁱ Nell'articolo *Puškin, Tjutčev e Baratynskij nella percezione visiva della natura*, Andrej Belyj (1922: 11-17) tenta di descrivere la rappresentazione dei fenomeni naturali nei tre poeti esaminati tramite una quantificazione comparativa degli epiteti inerenti a: sole, luna, aria, acqua, cielo. In Puškin, la luna è «Ecate», un'ente femminile «che corre per il cielo»; in Tjutčev è un «genio» maschile che «tranquillizza col suo fulgore»; la luna di Baratynskij è illusoria come il Lete: «essa è soprattutto nell'anima, dove esercita il suo influsso, mentre per il cielo passa la sua parola vuota».

Analizzati in modo analogo gli altri fenomeni naturali, Belyj traccia un quadro complessivo. In Puškin: «La volta celeste rifugge lontana; di notte, vi è in essa una luna velata dalle nubi; al mattino, l'alba vi reca un sole alto e puro come un cristallo; l'aria non sopraffa il torpore; l'acqua sorgiva, canuta di schiuma, ribolle e s'ingargenta chiara».

In Puškin: «La volta celeste guarda fiammeggiante; il disco incandescente del sole vi si incunea come raggio di fulmine nativo; quando esso non c'è, il luminoso dio lunare colma di incenso pacificatore l'onda dell'aria ovunque dispersa, che disseta il petto, arrossa le guance alla fanciulla e si riflette nello specchio increspato (dell'acqua)».

In Baratynskij: «Nel cielo fraterno ma rannuvolato sta una face diurna fredda ma viva; l'aria pura profuma; ostile è l'umore acqueo del lete, che spalanca un abisso; non c'è il sole, e dolce la luna ci chiama via dalla terra».

ⁱⁱⁱ Nella *Metodologia*, Jarcho definisce questo articolo «perduto in una rivista praghese» come «uno dei momenti più significativi nello sviluppo della scienza letteraria»: in esso infatti, «per la prima volta nella storia della nostra scienza è stata offerta una prova incontrovertibile di ciò che solitamente chiamano rapporto tra forma e contenuto», o più precisamente «relazione fra tematica e composizione stilistica» (2006: 225). Selezionati 1000 stornelli (*častuška*) affini per luogo e periodo di diffusione ma equamente suddivisi in 500 di tematica amorosa e 500 di tematica socio-politica, Jarcho calcola i rapporti percentuali fra i quattro livelli di legame sintattico secondo lui possibili (vedi *infra*), e, estratto un assai marcato coefficiente di correlazione inversa -85 [sull'utilizzo in Jarcho e altrove di tale coefficiente di cor-

relazione (lineare) di Pearson (detto anche di Bravais-Pearson) tra due variabili statistiche X e Y, vedi *infra*, pp. 294, 334, 335 nota viii; Carpi 2008: 379], ne deduce: «Gli stornelli sociopolitici hanno una costruzione coerente, logica, mentre gli stornelli amorosi hanno una costruzione dissociata, e moziionale <...>. Chiunque converrà che una dimostrazione di questo tipo è in linea di principio differente dai modi di argomentare usati in simili casi nella moderna scienza letteraria <...>. Solo un lavoro sulle grandi cifre è saldamente difeso dalla contro-argomentazione per via di esempi singoli. Se vogliamo stabilire il legame tra forma e “contenuto” o un qualsiasi altro legame intrinseco, non abbiamo altra via» (2006: 226).

La scala di densità del legame sintattico intersversale secondo Jarcho. (A): «Le due parti sono dotate di senso compiuto indipendentemente l'una dall'altra e sono complete dal punto di vista della struttura sintattica» (*Na gore stoit apteka, / ljubov' sušit čeloveka* – «Lassù sta una farmacia, / l'amore prosciuga l'uomo»); (B): «Due proposizioni complete, dipendenti l'una dall'altra dal punto di vista logico (il pronome *Esse*) e sintatticamente legate, ma che possono anche vivere separatamente dal punto di vista sintattico» (*Otčego devki kurnosy? / Oni kurjat papirosoy* – «Perché le ragazze hanno il naso a becco? / *Esse* fumano sigarette»); (C): «La seconda parte costituisce una proposizione completa, ma che sintatticamente starebbe appesa in aria se la si separasse dalla prima parte» (*Vse sadočki pozavjali, / Gde my s milen'kim guljali* – «Sono appassiti tutti i giardinetti / Dove passeggiavo col mio caro»); (D): «Solo la prima parte dà una proposizione intera, mentre la seconda senza la prima è del tutto priva di senso» (*Sidit milyj na kryl'ce / S vyražen'em na lice* – «Siede il mio caro in veranda / Con una faccia espressiva»); (E): «Le due parti non formano una proposizione compiuta l'una senza l'altra» (*Rasprokljataja mašina / Movo druga utaščila* – «La stramaledetta macchina / Si è portata via il mio amico») (Jarcho 2006: 85). Applicando «coefficienti convenzionali» ai cinque gradi selezionati (A – 0, B – 1, C – 2, D – 3, E – 4), Jarcho è in grado di operare analisi statistiche tra struttura versale e struttura sintattica: ad esempio, comparando la sintassi degli stornelli a rima abcb (dove le due parti della quartina sono legate da una rima) con quella degli stornelli a rima aabb (dove i due distici non hanno rime in comune), egli stabilisce una forte coefficiente di correlazione inversa, basato sulla «legge di compensazione»: «il legame sintattico è più forte laddove quello rimico è più debole» (*ivi*: 87).

NB: nella scala di Šapir, che non tiene conto della dipendenza logica ma solo dei legami morfosintattici (vedi *infra*: pp. 288-293), i primi due esempi corrispondono entrambi al grado 1). Gli esempi di (C), (D) ed (E) corrispondono invece ai gradi 7), 8) e 14).

^{iv} Si guardi la scala di densità del legame sintattico intersversale secondo Vinokur, vedi *In luogo di una postfazione*, a iii. A differenza di Jarcho, Vinokur non conferisce agli esponenti selezionati alcun valore matematico, ma li tratta «esclusivamente come tratti sintomatici di una determinata tendenza» (Vinokur 1990: 172). Ciononostante, essi gli consentono una notevole precisione nel delineare il tipo di legame sintattico che unisce le diverse parti della strofa oneginiana: la prima quartina termina con «una netta prevalenza delle costruzioni corrispondenti <ossia del tipo 1> su quelle proseguenti <del tipo 3>». È interessante l'utilizzo estremamente raro di costruzioni del tipo 2), col finale del periodo corrispondente ma “aperto”. È evidente che la natura stessa della prima quartina esige una struttura metrico-sintattica chiusa» (*ibidem*). Anche in finale della seconda quartina «resta predominante la costruzione corrispondente <...>, ma aumenta considerevolmente il numero delle costruzioni proseguenti (i finali di periodo aperti sono anche qui relativamente rari, anche se in numero maggiore che nella prima quartina)» (*ivi*: 173). Assai diversa si presenta la situazione in finale della terza quartina, ossia al confine fra questa e il distico che chiude la strofa oneginiana: le costruzioni di tipo 1) sono 118, quelle di tipo 2) sono 119, mentre le costruzioni di tipo 3) sono 127. Va da sé che tali calcoli non sono fini a se stessi, ma offrono a Vinokur un'ottima intelaiatura per analizzare nei dettagli la scansione morfo-sintattica della strofa oneginiana.

^v Cf. Šapir 1996a: 283, che in luogo dei concetti di “posizione debole” e “posizione forte” propone «il concetto di sillabe ritmicamente marcate [*metričeski opornye*] (obbligatoriamente toniche o atone): nei metri bisillabici sono le sillabe obbligatoriamente atone (ogni due), nei trisillabici sono quelle obbligatoriamente toniche (ogni tre), negli altri metri è un composto fra obbligatoriamente toniche e obbligatoriamente atone (ovvero, nei peoni è obbligatoriamente tonica una sillaba ogni quattro, nei metri pentasillabici – una ogni cinque, mentre le altre combinazioni appartengono al novero dei logaedi)». Caso di pentasillabo è il tipico metro di Kol'cov: X U – U X: *Čtó, dremúčij lés, / Prizadúmalsja, / Grúst'ju tëmnoju / Zatumánilsja? – «Bosco folto, perché / Te ne stai pensoso, / Quale oscura ambascia / Ti ha adombrato?»* (*Les – Il bosco*, 1837).

^{vi} Šapir si riferisce al passo in cui, per definire le «soglie della percezione psichica» (questione per lui non inerente alla metodologia, ma alla teoria della letteratura), Jarcho utilizza il termine hegeliano di «passaggio dalla quantità in qualità»: «il nome dell'oggetto cambia quando in esso un dato tratto assume un valore numerico che supera la soglia. Nel

senario latino, si possono sostituire i giambi con anapesti irrazionali solo fino a un certo limite: altrimenti il “giambo” si trasforma in “anapesto”. In tutti i sistemi, le cosiddette “costanti” (cioè le sillabe che non possono essere mutate senza che il metro vada distrutto) non sono altro che soglie» (vedi Jarcho 2006: 369).

vii Cf. Jarcho 2006: 50-51: Per descrivere i generi letterari o i sistemi di versificazione, è necessario distinguere «fra i tratti fondamentali (costanti) e quelli secondari (variabili). I primi li chiamiamo definitori del genere: sono quelli che presenziano in tutte le opere di un determinato genere e la cui combinazione è necessaria e sufficiente per distinguere il dato genere da tutti gli altri <...>. Oltre ai definitori, però, ci sono i tratti accompagnatori, che non rientrano nella definizione del genere ma sono presenti nella maggior parte dei casi, come, ad esempio, la rima prima dell’epifora nella gazzella, il motivo della “pretesa d’amore” nel genere pastorale. A differenza dei definitori che sono costanti, gli accompagnatori sono tratti variabili e possono essere chiariti solo per via statistica».

Vedi anche: Jarcho 2006: 32, 621 nota 52, 638 nota 133.

viii Cf. *supra*: pp. 44-52. Šapir (1996a: 286) offre un ulteriore esempio di ultimo *ictus* “saltato” (in tetrapodia trocaica) da *Možajskoe šosse* (*La strada di Možajsk*, 1928) di È. Bagrickij: *I vynósit nás krivája, / Raskačnúvšis’ širokó! / Nád šoférom šarovája, / Mólnija, kak jáblokõ* («E ci porta via la curva, / dall’ampio ondeggiare! / Sull’autista, un globulare / fulmine, come una mela»).

ix Jarcho 1928a: 9, 10; 1928b: 169-170 et *infra*; 1931: 350 nota 1; Lapšina, Romanovič, Jarcho 1934: 15; cf. Šapir 1994b: 191-192, 196 nota 5; Akimova 2001-2002a: 215-216; Akimova 2001-2002b: 227-228, 230.

Cf. Jarcho 2006: 142-143. Fra i concetti statistici utilizzabili nella scienza letteraria, Jarcho conferisce un’importanza assai alta alla «culminazione» (H), ossia al peso statistico di una particolare moda (Mo) rispetto all’intero complesso dei tratti. Fra l’altro, «H definisce il grado di ritmicizzazione del discorso, ossia delimita verso e prosa. Il confine fra verso e prosa sottostà alla legge di continuità come ogni altro limite in natura: il passaggio dal verso alla prosa è graduale. Dalla prosa completamente aritmica ai versi al cento per cento esiste una quantità infinita di gradi di ritmizzazione. Poiché il ritmo è la ripetizione regolare di un elemento sonoro (rime, pause, accenti, etc.), allora la ritmicità sarà tanto maggiore quanto più regolare sarà tale ripetizione, ossia quanto più omogenei saranno gli intervalli fra i confini delle porzioni di discorso.

Se tutti gli intervalli saranno pari, diciamo, a 7 sillabe, si tratterà di versi sillabici puri; se il confine della porzione cadrà dopo ogni tre *ictus*, allora si tratterà di puri versi tonici a tre battute.

E dunque, per i versi puri $H = 100\%$. Più è variegata la lunghezza delle porzioni, più vicino è il testo alla prosa. Ciò rende possibile tracciare il seguente confine convenzionale fra verso e prosa. Se riteniamo che il discorso in versi sia un discorso sottoposto a una certa regola, allora il grado di validità di tale regola dipende dal numero di eccezioni: non appena il numero di ‘eccezioni’ supera il numero di casi “regolari”, la regola cessa di essere tale. Dunque anche il discorso cessa di essere in versi se il tipo dominante di porzione abbraccia meno del 50% di tutte le porzioni <...>. Dunque, i testi con culminazione da 1 a 50% li consideriamo convenzionalmente prosa più o meno ritmizzata, mentre i testi con H da 50 al 100% li consideriamo verso più o meno libero. Così, ad esempio, è caratteristica la differenza fra il *dol'nik* de *La nuvola in calzoni* di Majakovskij e *Marfa Posadnica* di Esenin.

Culminazione del tonismo (% di tetrapodie)

Majakovskij	–	52,5% (sul confine con la prosa)
Esenin	–	75,8% (verso libero)».

^x *Ókan'e*: Peculiarità fonetica dei dialetti russo-settentrionali e ucraini. Consiste nella distinzione fra le vocali [o] e [a] nelle sillabe atone, ossia nel pronunciare [o] nelle parole *v[o]dá* [«acqua»], *g[o]l[o]vá* [«testa»] e simili, ma [a] nelle parole come *tr[a]vá* [«erba»]. Alla *ókan'e* è contrapposta la *ákan'e*, che porta a pronunciare in modo identico le *a* e *o* ortografiche in posizione atona: *v[a]dá*, *g[a]l[a]vá*, *tr[a]vá*.

xi

Tret'ja cisfinitnaja logika beskonečnogo nebytija

Vot i Vut čas.

Vot čas vsegdá tól'ko byl, a tepér' tól'ko polčása.

Net polčása vsegdá tól'ko býlo, a tepér' tól'ko četvert' čása.

Net četvert' čása vsegdá tól'ko býlo, a tepér' tól'ko vos múška čása.

Net vse části čása vsegdá tól'ko býli, a tepér' ich nét.

Vut čas.

Vut čas.

Vot čas vsegdá tól'ko byl.

Vut čas vsegdá tepér' být'.

Vot i Vut čas.

Terza logica cisfinita dell'essere infinito

Ecco ed eccu l'ora.

Ecco l'ora sempre soltanto era stata, ma adesso c'è solo mezza ora.

No la mezza ora sempre soltanto era stata, ma adesso c'è solo il quarto d'ora.

No il quarto d'ora sempre soltanto era stato, ma adesso c'è solo l'ottavo d'ora.

No tutte le parti dell'ora sempre soltanto erano state, ma adesso non ci sono.

Ecco l'ora.

Eccu l'ora.

Ecco l'ora sempre soltanto era stata.

Eccu l'ora sempre adesso essere.

Ecco ed eccu l'ora.

Apparentemente contraria a ogni logica, la poesia in realtà descrive a vari livelli – da quello fonico a quello concettuale – le speculazioni di Charms sulla serie dei numeri naturali e su quella dei segni grafici (per Charms = fonemi) che formano le parole. Nel contesto “neopitagorico” del poeta leningradese, le due serie sono strettamente correlate: «se la parola non viene più intesa come formazione lineare che muove dall'inizio alla fine, è come se essa esplodesse, si spezzasse nel mezzo, iniziasse a crescere dal proprio nucleo. La stessa cosa accade con la serie numerica quando la “equilibriamo”. La serie numerica non parte più dall'inizio, dall'unità, ma dal “centro”, che non può venir designato dall'unità. Essa è sostituita dallo zero» (Jampol'skij 1998: 291). Uno “zero” che nelle due forme grafiche possibili in russo – *nul'* e *nol'* – significa per Charms due cose diverse: *nul'* è «un punto convenzionale rispetto al quale si costruisce la simmetria della serie numerica, le grandezze positive da quelle negative»; *nol'*, invece, «è il limite al quale tende l'unità nel suo dissolversi e la retta che si va trasformando in cerchio» (*ivi*: 296).

In piena conformità coi principi ereditati da Chlebnikov, l'artificiale introduzione dell'alternanza fonetica *o/u* aggiunge alla particella *vot* (“ecco”) un doppio immaginario *vut* e fa di tale diade un perfetto avatar logico/grammaticale della coppia *nol'/ nul'* (da me ignobilmente resa con «ecco»/«eccu»). L'unità temporale consueta si consuma tendendo allo zero-*nol'* («ecco»), mentre quella che muove dallo zero-*nul'* («eccu») come meta-segno dell'assenza origina la logica “cisfinita”: una categoria matematica inventata dallo stesso Charms e basata su ipotetici sottoinsiemi dello zero.

Troppo facile imputare a questo poeta geniale un'eccessiva dipendenza da un contesto speculativo, l'ignoranza del quale renderebbe impossibile la comprensione e il godimento estetico delle immagini poetiche. Che l'arte debba essere immediatamente fruibile a prescindere da un qualsivoglia contesto (ideologia, speculazione, tradizione, etc.), non è una legge sempiterna dell'estetica, ma un

cascame tardoromantico, a sua volta condizionato da molteplici fattori. In assenza di un adeguato contesto culturale, anche il leopardiano *soave licor del doglio avaro* e il pasoliniano *rosso straccio di speranza* diventano parole in libertà.

^{xii} In primo luogo, Jarcho tenta di distinguere con metodi esatti la «concezione ideale» della tragedia da quella della commedia: divise per «gruppi tematici» (Stato, legami di sangue, sentimenti misantropici, tempo, vita sessuale, religione, sentimenti elevati, delitto, destino, economia, estetica, tradimento, gioia e felicità, altro) le «sentenze» enunciate esplicitamente dai personaggi, Jarcho calcola la percentuale di testo da essi occupata e lo dispone sulle serie parallele della tragedia e della commedia, al fine di calcolare il «coefficiente di trasgressione» (t) fra le due serie. Il risultato è la tabella I:

Gruppi tematici	Commedie		Tragedie		
	S	%	S	%	
1. Stato (personalità del monarca, potere, politica, patriottismo)			45	41	61
2. Legami di sangue			4	36	
3. Sentimenti misantropici (afflizione, offesa, rabbia, vendetta)			14	12,8	
4. Tempo			4	3,6	
5. Vita sessuale (amore, matrimonio, gelosia, natura femminile, fedeltà)	64	62,9	12	11	72,5 + 37,2
6. Religione	1	0,9	6	5,4	
7. Sentimenti elevati (nobiltà, forza di spirito, onore, coraggio, sete di gloria, abnegazione, fedeltà alla parola data)	6	5,9	19	17,2	
8. Delitto	1	0,9	3	2,7	
9. Destino	2	1,9	1	0,9	
10. Economia (soldi, ricchezza, avidità, generosità)	10	9,9			21,9
11. Estetica (teatro, letteratura)	3	2,9			
12. Inganno (menzogna, ipocrisia, esteriorità mendace)	7	6,9			
13. Felicità, gioia	2	1,9			
14. Sentenze sparse, non unite in un gruppo	6	5,9	2	1,8	
In tutto	102	100	110	100	

«Proviamo ora a misurare il grado di divergenza fra commedie e tragedie sulla base delle due serie di cifre da noi ottenute. La tabella I mostra che tali serie si sovrappongono parzialmente <...>.

È un tipico caso di variabilità trasgressiva. Dunque, possiamo calcolare il coefficiente di trasgressione che ci mostrerà il grado di affinità delle serie. A tal fine, per prima cosa eliminiamo le serie che non coincidono affatto. Esse costituiscono:

Per le tragedie: 61% (gruppi 1–4) + 1,8% (sentenze non raggruppate)

Per le commedie: 21,9% (gruppi 10–13) + 5,9% (sentenze non raggruppate)

Dunque, la massa coincidente costituisce:

Per le tragedie: 37,2%

Per le commedie: 72,2%

Il peso medio della massa coincidente (MP) = $(37,2 + 72,2) : 2 = 54,7\%$.

Però, all'interno di questa massa i gruppi sono riempiti in modo assai irregolare: ciò che è ampiamente rappresentato nelle commedie, nelle tragedie costituisce un'eccezione. Bisogna trovare una qualche caratteristica riassuntiva di ognuna delle due serie. A tal fine possiamo ricorrere ai cosiddetti coefficienti convenzionali, o "ranghi", che si utilizzano in statistica per valutare i fenomeni privi di una precisa unità di misura. Disponiamo i gruppi coincidenti nell'ordine decrescente della loro frequenza nelle tragedie e moltiplichiamo ogni gruppo per il rango che esso occupa in tale scala.

Tabella Ia

Nome del gruppo	Indice del rango (x)	Frequenza nelle tragedie (p ₁)	Frequenza nelle commedie (p ₂)	xp ₁	xp ₂
Sentimenti elevati	1	17,2%	5,9%	17,2	5,9
Vita sessuale	2	11,0%	62,9%	22,0	125,4
Religione	3	5,4%	0,9%	16,2	2,7
Delitto	4	2,7%	0,9%	10,8	3,6
Destino	5	0,9%	1,9%	4,5	9,5
Somma				70,7	147,1
Media				14,1	29,4

La relazione fra le caratteristiche medie ottenute ci dà l'indice del grado di difformità dei segmenti delle serie coincidenti (che stanno l'uno sull'altro):

$$AC = 29,4 : 14,1 = 2,08.$$

Questo indice agisce da correttivo al peso generale della massa coincidente (MP). Esso corregge l'eterogeneità della disposizione quantitativa dei tratti. È la proporzione fra il peso della massa e l'indice di difformità a dare l'incognita del coefficiente di trasgressione (t):

$$t = MP : AC = 54,7\% : 2,8 = 26,3\%$$

Tale coefficiente (come tante grandezze statistiche) è convenzionale ma abbastanza indicativo, poiché più è omogenea la disposizione più esso cresce, più essa è eterogenea, più esso si abbassa. Se la trasgressione è totale, cioè se

le serie coincidono, t sarà uguale al 100%, mentre se è totale l'alternanza (difformità) delle serie, sarà uguale a 0%.

Da ciò consegue che si possono considerare omogenee le serie che hanno $75\% < t \leq 100\%$, affini le serie che hanno $50\% < t < 75\%$, e eterogenee le serie che hanno $t < 50\%$.

E dunque, se dobbiamo definire la concezione ideale secondo l'arsenale di sentenze, dobbiamo riconoscere come eterogenee le cerchie di idee che tengono insieme la tematica delle nostre tragedie e commedie».

<«Nella *Metodologia* Jacho scriveva: “Col tempo, questa scala può offrire preziosi servizi nel creare una sistematica delle opere, nella teoria dei generi” (2006: 203). Egli usa questa scala anche nel confrontare le tragedie classiche e romantiche, nel confrontare la ritmica delle diverse parti della *Rappresentazione sulle 10 fanciulle* e nel confrontare le figure di ripetizione nelle filastrocche» (cf. 2006: 197-200, 593-595). – M. Š.>

Presentate le virtù del «coefficiente di trasgressione» e misurata l'eterogeneità tematica di commedie e tragedie (*infra*: K e T), Jarcho passa a misurare le proporzioni strutturali delle une e delle altre, prendendo in considerazione i seguenti parametri:

1. «vivacità del dialogo», ossia la proporzione fra la lunghezza del testo e il numero delle repliche: il dialogo in K è in media quasi due volte più vivace che in T (1,84), il coefficiente di trasgressione è molto basso ($t = 17,9\%$) e indica un'accentuata eterogeneità;
2. «connessione del dialogo», la percentuale di repliche “aperte”, che spezzano un distico (strofomitia) o una riga versale (sticomitia). Anche qui la media di K è più alta (1,14) e le serie sono eterogenee, anche se in misura minore che per quanto riguarda la “vivacità”;
3. «distribuzione del discorso», il numero di personaggi parlanti per scena. In questo caso, le serie sono affini ($t = 58,6\%$) a causa del predominio di monologhi e dialoghi sia in T che in K, come tratto stilistico generale del tempo; è se mai il diapason variativo a distinguere K (8) da T (5);
4. «attivismo dei personaggi», la percentuale di testo occupata da ciascun personaggio in relazione al suo status. Qui l'alternanza è totale ($t = 0$), dato che la serie K oscilla fra 5,4 e 3,8, mentre la serie T è 3,1 – 1,8;
5. «mobilità dei personaggi», il numero di entrate in scena; il personaggio K è 1,4 volte più mobile del personaggio T, e anche qui l'alternanza sarebbe totale se una tragedia, il *Cid*, non trasgredisse nella serie K: il coefficiente di trasgressione resta comunque bassissimo ($t = 29,4\%$). Ancora più basso è il coefficiente di trasgressione per quanto riguarda il ritorno dei personaggi dopo che erano usciti durante la medesima scena: $t = 13,2\%$, anche in questo caso dovuto all'aberrazione del solo *Cid*;

6. «status sociale dei personaggi», che «si presenta come una forma della poetica, e che perciò può entrare in relazione con altre forme, costituire le peculiarità del genere e suscitare in altre forme. Così, i personaggi regali sono propri delle tragedie, mentre i ruoli specifici dei servi lo sono delle commedie, per quanto l'autore stesso sia conscio dell'irrazionalità di tale approccio. La coloritura sociale influisce sulla distribuzione del discorso e sulle categorie dell'attivismo, ma a sua volta si sottomette alla corrispondenza (correlazione) qui in vigore fra il peso dialogico e l'attivismo» (Jarcho 2006: 481);
7. «psicologia dei personaggi», a sua volta suddivisa in: a) gruppi psicologici: α) Amore (amanti, civette, gelosi, fedifraghi), β) Inganno (traditori), γ) Allegria (personaggi umoristici), δ) Morte (personaggi mortiferi, assassini, vendicatori, valorosi) ε) Stato. In tutti i casi si va dall'alternanza totale a una trasgressione insignificante.
8. Le impressioni [*pereživanija*] psichiche dei personaggi. Si tratta, a differenza dei tratti psicologici costanti di cui al punto 7, di «moti psichici» mutevoli esperiti dei personaggi, e che pure «indirizzano le loro azioni in maggiore o minor misura» (*ivi*: 497).

In merito al punto 8, Jarcho precisa: «Muovendo dall'assunto che la differenza fondamentale fra il comico e il tragico in letteratura (e non solo nel dramma) giaccia nel campo della poetica e, in particolare, nel campo della coloritura emozionale, mi parrebbe necessario esaminare quest'ultima in modo particolarmente dettagliato» (*ibidem*). Data l'impossibilità di condurre nel dettaglio un'analisi simile, Jarcho si limita a una selezione preliminare condotta secondo i criteri seguenti: «Innanzitutto, io mi occupo solo delle impressioni emotive dei personaggi, e non di tutte le emozioni menzionate nel dramma. In particolare, mi interessano solo i sentimenti reali dei personaggi, e non quelli attribuiti loro erroneamente da altre persone, poiché solo i primi indirizzano l'azione, e io studio i personaggi solo dal punto di vista drammatico. Per misurare la coloritura psicologica, io parto dalle unità lessicali, ossia scelgo tutte le parole (sostantivi, verbi, aggettivi e avverbi) che designano momenti psichici, come ad esempio “crudeltà”, “amare”, “irato”, “dolcemente”, etc. Nel caso specifico mi occupo di poetica, e non di stilistica del dramma, ossia mi interessa solo il significato, non la sua espressione; per me tutti i sinonimi si fondono: “fuoco” e “fiamma”, “irato” e “arrabbiato” sono equivalenti per me <...>. Prendo solo le emozioni che i personaggi provano nel corso dell'azione, e non, ad esempio, nella “preistoria”» (*ivi*: 497-498).

I gruppi così selezionati sono: 1. Amore sessuale; 2. Gioia, felicità, allegria; 3. Ipocrisia, menzogna, furbizia; 4. Paura, timore; 5. Sofferenza, dolore, ambascia; 6. Sentimenti elevati; 7. Sentimenti misantropici. Ne derivano tabelle assai dettagliate, da cui si possono trarre i seguenti risultati statistici:

a) la «trasgressione qualitativa», ossia quella operata sulle righe orizzontali di K e T in merito a tutti e 7 i gruppi

	1. Amore	2. Gioia	3. Ipocrisia	4. Paura	5. Dolore	6. Valore	7. Ira, etc.
K	47,4	7,1	9,9	4,2	20,6	2,3	8,5
T	25,5	3,6	1,4	9,3	30,7	11,6	17,9

è assai alta ($t = 85$), il che «ci convince di una certa omogeneità qualitativa della coloritura emozionale dei personaggi della commedia e della tragedia. La medesima gamma di sentimenti si trova presso gli uni e gli altri; gli uni e gli altri in prevalenza amano e soffrono; solo che gli uni (K) amano molto più di quanto non soffrano e gli altri (T) soffrono un po' più di quanto non amino» (ivi: 501).

b) La «trasgressione quantitativa», quella operata in colonna, gruppo per gruppo, dà coefficienti assai diversi:

t

1. Amore	2. Gioia	3. Ipocrisia	4. Paura	5. Dolore	6. Valore	7. Ira, etc.
12,6	24,5	9,2	39,4	57,0	16,5	41,4

«Un'affinità quantitativa è visibile rilevabile solo nel gruppo delle “pene dell'animo” (5), dove $t > 50$, mentre il coefficiente medio è $t_o = (t_1 + t_2 + t_3 \dots) : 7 = 28,6$.

Per i gruppi comici 1, 2, 3, il coefficiente medio è 15,4. Per quelli tragici (4, 5, 6, 7), è 38,6. Ciò mostra che i personaggi comici in Corneille si colorano di emozioni tragiche più spesso di quanto avvenga nel caso contrario».

Seguono comparazioni e analisi consimili sulla struttura della trama, sulla velocità del suo sviluppo, sulle proporzioni fra i vari ruoli, al fine di selezionare i tratti dominanti che differenziano K da T e di calcolare il grado generale della loro difformità. A tale proposito, Jarcho prende in considerazione solo i tratti con $t > 50\%$. L'autore specifica: «È necessario comprendere con chiarezza il senso di questa selezione. Essa non serve a caratterizzare, ma a distinguere. Non sono i tratti dominanti della tragedia e della commedia: non sono selezionati per la loro rilevanza nell'ambito del proprio genere, ma in relazione alla rilevanza che hanno nel genere vicino. Dominanti molto importanti (ad esempio, “repliche semanticamente aperte”, “atti dialogici” *et cet.*) possono non avere alcun significato differenziale di genere. La proprietà delle dominanti è tale che, se si scrive un'opera rispettando le loro proporzioni, essa avrà senz'altro il carattere del complesso dal quale le dominanti sono state estrapolate. La proprietà dei tratti differenziali è tale che, se si scrive un'opera con le dominanti drammatiche di Corneille, tale dramma sarà una comme-

dia o una tragedia a seconda che noi abbiamo introdotto in essa i tratti differenziali nelle proporzioni di K o nelle proporzioni di T. In questo senso, è probabile che la nostra selezione risulti sufficiente» (*ivi*: 525). Sufficiente, beninteso, ma non esaustiva, dato che «la quantità dei tratti di qualsiasi complesso è in via di principio inesauribile» (*ibidem*).

Ecco i «tratti differenziali» selezionati da Jarcho: 1. Vivacità del dialogo; 2. Connessione fonica; 3. Ruoli muti; 4. Personaggi non utilizzati; 5. % dei personaggi principali; 6. Attivismo; 7. Mobilità; 8. Ritorno; 9. Personaggi dalla caratterizzazione comica; 10. Personaggi dalla caratterizzazione tragica; 11. Spostamenti; 12. Gesti obbligati; 13. Azioni dietro le quinte; 14. Peripezie della trama; 15. Scene espositive.

«Per determinare quanto un tratto sia più o meno caratteristico per un dato genere», Jarcho si serve delle proporzioni fra le medie degli indici $K : T$, o «coefficienti di preferenzialità» n : «la media aritmetica di tali n sarà l'indice generale di divergenza dei generi secondo i 15 tratti» (*ivi*: 527). Per stabilire se l'indice ottenuto $-2,1$ – è alto o basso, sarebbe necessario «avere in mano del materiale comparativo, ossia una selezione differenziale della medesima grandezza per altri autori o epoche. Se anche lo si compone con altri tratti, gli indici di divergenza saranno comunque comparabili se i tratti saranno differenziali ($t < 50$)» (*ivi*: 527). In generale, comunque, si può concludere che «un tratto è tanto più caratteristico per un genere quanto più esso si discosta dalla media generale (comune ai generi)» (*ivi*: 528).

Una caratteristica assai importante dei tratti è l'alta variatività delle loro proporzioni all'interno di un genere, da un'opera all'altra, nonché l'assenza di elevati coefficienti di correlazioni fra coppie di questi, tranne in casi logicamente motivati (es.: «Più i personaggi sono attivi, più è vivace la loro conversazione». – $r = 0,87$): «i tratti possono caratterizzare il genere ma conservare comunque la propria autonomia, raggruppandosi in modo differente in ogni singola opera e creando un'infinita multiformità di proporzioni» (*ivi*: 530).

Interessante manifestazione di quella «legge di continuità» che costituisce uno dei fondamenti teorici e metodologici di Jarcho (cf. nota ix) è il modo in cui lo studioso pone il problema della «percezione del genere» [*žanrooščušćenie*]: «Fra la commedia più tipica e la tragedia più tipica si crea una scala di drammi di passaggio che agiscono in modo meno definito sulla nostra percezione del genere. Un compito interessante per lo studioso di letteratura è trovare un'espressione oggettiva per questa gamma di impressioni, una definizione del posto di ogni dramma nella scala summenzionata. A tal fine è necessario innanzitutto rendere comparabili i tratti, o meglio fra le oscillazioni dei tratti da un dramma all'altro» (*ivi*: 537). Per unificare le oscillazioni dei 15 tratti rilevanti, ognuna di esse è espressa in percentuale rispetto alla propria media:

«Questa media (M_{KT}) mostra la proporzione del tratto, in presenza della quale il dramma non può essere chiamato né tragedia né commedia (giudicando secondo questo solo tratto). Se il tratto è comico, ogni variazione positiva avvicina il dramma alla commedia, mentre ogni variazione negativa lo avvicina alla tragedia. Se invece esso è di preferenza tragico, la variazione negativa costituirà al contrario un tratto comico. Espressi in % nei confronti di M, le variazioni mostreranno il grado di allontanamento dal punto di genere, diventeranno indicatori astratti di appartenenza al genere e, in quanto tali, saranno del tutto comparabili l'uno con l'altro. Poiché gli stessi simboli + e – non svolgono qui alcun ruolo e tutte le relazioni percentuali sono facilmente rovesciabili <...>, consideriamo come positive (+) tutte le variazioni in direzione comica, e negative (–) tutte le variazioni in direzione tragica» (ivi: 537-538). Resta solo da redigere una tabella in cui ogni dramma abbia in riga orizzontale il proprio “profilo individuale” secondo i 15 tratti. La media di tale serie, ossia la somma algebrica delle variazioni, ci dà «l'indice di appartenenza al genere [pokazatel' žanrovosti] del dato dramma, l'incognita della sua posizione sulla scala di tipicità per il suo genere. Tale indice simboleggia la risultante di tutte le impressioni prodotte dalle proporzioni dei singoli tratti. Se è molto sviluppato un tratto tipicamente comico e gli altri tratti presentano anomalie deboli, il dramma può sembrare una commedia pura» (ivi: 538).

Dalla prima tabella si ricavano le medie +34,2 per K e –38,9 per T: «È chiaro che i drammi con un indice di appartenenza al genere superiore alla media sono tipiche commedie o tragedie. Con un indice inferiore alla media abbiamo a che fare con una forma più o meno mista» (ibidem). I drammi misti, in genere, presentano un tratto primario (inerente al tema) aberrante rispetto al proprio genere: ad esempio, l'assenza dell'“interesse di Stato” nella tragedia *Clitandro*, il prevalere dell'“intrigo d'amore” nella tragedia *Cid*, oppure la presenza del “pericolo di morte” (tratto T) nelle commedie *L'illusione* e *Continuazione del bugiardo*. In tutti questi drammi misti, nota Jarcho, anche i 15 tratti secondari slittano in direzione “centrista”, dal che si evince un principio generale: «un mutamento dei tratti primari di genere in direzione del genere misto si porta dietro mutamenti analoghi dei tratti secondari nella stessa direzione» (ivi: 541. Su “tratti primari” e “tratti secondari”, vedi *supra*, p. 272, nota vii).

Siamo nel cuore dell'argomentazione jarchoviana: «È l'insieme di tali mutamenti che provoca la sensazione di anomalia, di ibridazione. Particolarmente vivace e convincente pare l'indice ridotto del *Cid*. (–17,8 rispetto a una media –38,9); esso dimostra che il *Cid* si trova a metà strada fra una tragedia normale e la linea di demarcazione fra T e K. Ciò ci spiega il fatto – a prima vista inspiegabile – che l'Accademia Francese definisca con insistenza il *Cid* una tragicommedia, senza addurre sufficienti motiva-

zioni formali. Gli accademici <...> avevano una percezione classicista del genere, che comprendeva, oltre al canone aristotelico, una serie di tratti subconsci. Ed ecco che per questa percezione abbiamo trovato un'espressione numerica oggettiva. Ritengo che anche per questa sola cifra sarebbe valsa la pena di fare tutto il nostro lavoro.

Se la correlazione da noi trovata fra i tratti primari e secondari verrà confermata da altri studi, ossia risulterà essere una "legge", questa legge corrisponderà a quella dell'"incrocio genetico" nel mondo fisico. Se castriamo un gallo, cioè se lo priviamo dei suoi tratti sessuali primari, alcuni tratti sessuali secondari (la cresta, i bargigli, la voce) subiscono una netta trasformazione in senso affine alla gallina. Esattamente allo stesso modo, la mancanza della "ragion di Stato" nel *Clitandro* fa sì che l'intero moto drammatico si vivacizzi: l'avvicinarsi delle scene, il ritorno dei personaggi, i gesti obbligati, il ritmo delle peripezie. Ci chiederanno: che c'entra la "ragion di Stato" col "ritorno dei personaggi"? E noi chiediamo: che c'entra lo scroto con la cresta? Se si innesta alla gallina lo scroto del gallo, la cresta viene anche a lei, la sua voce si rafforza, etc. Analogamente, innestando il "pericolo mortale" della tragedia alla commedia (*Continuazione del bugiardo*) rallenta il ritmo delle peripezie, si riduce il numero di ritorni, etc. Insomma, il look dell'opera muta come il look dell'animale: la gallina diviene simile al gallo e la commedia alla tragedia. Tale somiglianza può manifestarsi in misura maggiore o minore, può riguardare uno o più tratti. La nostra scala serve proprio a definire tali mutazioni<...>.

Mi figuro nel modo seguente la sostanza psicologica della suddetta "connessione dei tratti". Esistono manifestazioni psicologiche della concezione tragica e di quella comica. Queste manifestazioni ineriscono alla categoria delle emozioni, dei cosiddetti stati d'animo e possono essere di intensità differente. In ogni individuo che crea queste manifestazioni si associano a determinate forme letterarie. Per gli individui affini per cultura, che formano un gruppo socioculturale, queste associazioni possono essere simili. Da qui i concetti di "tragedia classica", "tragedia romantica", etc. Essi differiscono fra loro nei tratti secondari di genere. Lo stallone non ha cresta né bargigli, ma è comunque un "maschio" come il gallo.

Cosa sono dunque i tratti primari della tragedia e della commedia? Sono quelli che risultano comuni dopo il confronto fra diverse scuole ed epoche, così come l'ovulo e il seme sono gli unici tratti differenziali fra i sessi nel mondo vivente. Solo una precisa indagine comparata ci ha portato a riconoscere questo fatto, e in particolare a scoprire questo importante legame fra il mondo animale e quello vegetale. Solo un'indagine altrettanto precisa, positiva e scrupolosa ci può portare a conoscere i generi letterari in tutta la loro multiformità per scuole e per epoche» (*ivi*: 541-543).

Seguono considerazioni sull'«evoluzione dei generi» in Corneille: «Nel

breve corso della sua vita, le commedie si evolvono meno delle tragedie nello stesso periodo». Il «diapason evolutivo» di K oscilla infatti fra +15,3 e +48,7, mentre quello di T (nel periodo 1629-1643, in cui Corneille scriveva anche commedie) oscilla fra -9,9 e -77,4. Nelle commedie, il mutamento da un periodo all'altro è meno evidente; ma si vede chiaramente che le commedie con alti indici di genere si concentrano nel periodo iniziale (1629-34), mentre le commedie "gallinacee", che si avvicinano alla linea tragica, alla fine (1635-43).

Al contrario, il carattere delle tragedie muta drasticamente dal secondo al terzo periodo, e proprio in direzione di un innalzamento dell'indice di genere.

Queste due linee di sviluppo manifestano un innalzamento dell'elemento tragico nella concezione drammatica di Corneille. E, effettivamente, nel periodo seguente egli rinuncia alla commedia per non tornarvi più. La sua ultima commedia <la *Continuazione del bugiardo*> è notevole proprio per la sua "serietà". Questa sempre crescente "serietà" nell'indole di Corneille lo spingerà in seguito (dopo il 1653) ad abbandonare il teatro per ben sei anni e a dedicare il proprio tempo a volgere in versi l'*Imitazione di Cristo*.

Le nostre cifre rispecchiano con sufficiente precisione tutto questo indirizzo evolutivo e mostrano quanto il nostro metodo sia prezioso non solo per la teoria, ma anche per la storia della letteratura» (ivi: 543).

<...>

«Conclusioni:

1. La percezione del genere (cioè il sistema di tratti distintivi del genere) è una grandezza mutevole, che oscilla a seconda delle epoche, scuole, degli autori e anche nel corso della vita di un solo scrittore.
2. Nessun genere drammatico sottostà a linee di demarcazione troppo nette. Ma nell'opera di un'epoca, di una scuola o di un singolo autore, i drammi chiamati commedie hanno un notevole complesso di tratti che oscillano entro limiti assai diversi dall'oscillazione dei tratti delle tragedie. La divergenza fra queste oscillazioni è definita dal basso coefficiente di trasgressione delle serie K e T.
3. I tratti preferenziali di ogni genere sono collegati fra loro o direttamente, oppure attraverso un terzo tratto, ossia costituiscono un sistema.
4. Qui l'autonomia dei tratti si manifesta solo nel grado di correlazione, cioè non tutti i tratti oscillano in modo proporzionato: gli uni lo fanno in modo più armonico, altri in modo più disarmonico.
5. I tratti che abbiamo convenzionalmente chiamato "primari", ossia quelli che l'autore stesso ritiene indispensabile per creare la percezione di genere, hanno la peculiarità che il mutamento di anche uno solo di essi suscita mutazioni dei tratti secondari in direzione di una somiglianza con un altro genere (le cosiddette "commedie eroiche" sono tragedie con tratti primari danneggiati).

6. Il genere nella cui direzione avviene la mutazione si può chiamare genere “misto”.
7. Le differenze fra due generi misti si manifestano nel fatto che se si traccia una media comune per tutti i tratti preferenziali, tutte le opere del primo genere si dispongono da una parte di tale media e tutte le opere del secondo – dall’altra. È proprio questa la proprietà che distingue le commedie e le tragedie di Corneille. Singoli tratti possono sconfinare nell’altro genere, ma le risultanti di tutti i tratti saranno separate [Nota: Conseguenza naturale di tale rapporto fra i tratti sarà che i tratti preferenziali di un genere si troveranno in correlazione negativa coi tratti del genere misto].
8. È proprio questa complessa armonia di tratti a creare la sensazione della particolarità di genere.
9. L’indice riassuntivo dei tratti differenziali rende possibile definire non solo l’appartenenza al genere, ma anche il grado di tipicità di un dato dramma: più l’indice è lontano dalla media, ossia dalla linea di demarcazione fra i generi misti, più il dramma è tipico del suo genere.
10. I tratti tipici non sono costanti nelle loro proporzioni e cambiano anche nel corso della vita di un solo autore. Ma, pur cambiando gli indici, le differenze fra i generi si mantengono in misura maggiore o minore (e a volte si rafforzano).

Abbiamo chiamato questo fenomeno costanza relativa delle differenze di genere.

Psicologicamente essa si fonda sul mutamento delle soglie di percezione. Ciò che al bambino sembra grande, all’adulto sembra piccolo; ciò che pare veloce al vecchio, al giovane pare lento, etc. Ma se il contenuto dei concetti “veloce” e “lento” varia, i concetti stessi restano costanti, o per meglio dire permangono sempre i concetti di “più veloce” e “più lento”.

All’esordiente Corneille una mobilità di 200 sembra non molto alta e proprio quello che ci vuole per la tragedia; nel medesimo periodo egli porta la mobilità della commedia fino a 275. Ma in seguito la sua concezione di “veloce” e “lento” cambia. Allora il ritmo 200 per lui diventa comico, e il ritmo della tragedia si abbassa fino a 140.

11. In generale, una delle differenze fondamentali fra i generi K e T in Corneille è l’utilizzo del tempo. 7 tratti della selezione di 15 (vivacità del dialogo, attivismo dei personaggi, loro mobilità, frequenza dei ritorni, ritmo degli spostamenti, peripezie della trama, lunghezza dell’esposizione) rafforzano la lentezza del movimento scenico della tragedia.
12. Per Corneille, questi tratti sono (irrazionalmente) legati alla concezione emozionale che si esprime nella psicologia dei personaggi. Perciò fra i caratteri delle persone e alcuni indici dei ritmi esiste una correlazione di livello molto alto.

13. I generi misti di T e K si mescolano per via di ibridazione, col che l'innesco dei tratti primari di uno dei generi misti nell'altro si porta dietro la mutazione dei tratti secondari <...>. L'ibridazione può penetrare profondamente nel tessuto stesso dell'opera, ad esempio sotto l'aspetto di caratteri tragicomici, e formare leghe diverse, il cui carattere e le cui proporzioni possono essere stabiliti con un'analisi più dettagliata (microanalisi) dei tratti.
14. Da ciò consegue che solo uno studio dettagliato delle mutazioni dei tratti secondari ci può portare a costruire una morfologia e una sistematica dei generi letterari» (ivi: 547-549).

^{xiii} In *“Meravigliosa sei senza circonvoluzioni...” L'estetica della negligenza nella poesia di Pasternak* (2004), Šapir analizza i casi di ambiguità involontaria (solecismo, amfibolia, anacoluta, pleonasma), di ambivalenza sintattica e di slittamento grammaticale nella poesia di Pasternak, tentando di inserirli in un contesto linguistico e ideologico più ampio. La conclusione è che «le continue sviste e le espressioni goffe, il tartagliare impacciato, l'unione di pleonasmii con ellissi, della prolissità con l'incompletezza, infine l'estrema disomogeneità dello stile <...> indicano la fonte principale dell'idioletto poetico di Pasternak. Si tratta della lingua colloquiale disinvolta, che a differenza di quella scritta, non lascia la possibilità di rileggere e “correggere” ciò che si è detto <...>. Tutti i possibili indizi dell'elemento parlato <...> compenetrano la lingua poetica di Pasternak da parte a parte: la semantica e la stilistica, il lessico e la fraseologia, la morfologia e la sintassi, l'ortografia e la prosodia <...>. È come se i suoi versi siano creati in brutta copia e andando di fretta; l'autore seleziona le parole lì per lì, senza levigare lo stile e senza rifinire tutti i dettagli <...>. Il linguaggio poetico di Pasternak è tutto in movimento, in divenire; è un processo, non un prodotto <...>. L'orientamento alla negligenza, alla “brutta copia”, a scrivere “alla carlona”, portò a creare un idioletto poetico nel quale le differenze fra volontario e involontario erano del tutto cancellate: qualsiasi errore diventava regola, qualsiasi possibilità diventava necessità, qualsiasi casualità diventava essenza. E quanto più a caso, tanto più esattamente...» (Šapir 2004: 249, 261, 268, 275). <“E quanto più a caso, tanto più esattamente / Si compongono i versi a singhiozzi”: cit. da B. L. Pasternak, “Febbraio. Prender l'inchiostro e piangere!...” [“Fevral'. Dostat' černil' i plakat'!...”], 1912>

Šapir analizza il legame di tale “estetica della negligenza” con la predilezione di Pasternak per le metonimie, e mostra come essa rispecchi una velata presa di distanza dalla *politesse* stilistica del realismo socialista. Nonostante lo studioso sottolinei in ogni modo come l'analisi in questione non avesse né potesse avere alcun intento denigratorio nei confronti della musa pasternakia-

na (e come il termine “negligenza” fosse del tutto neutro, a tratti addirittura elogiativo, nelle valutazioni stilistiche ed estetiche fin dai tempi di Puškin), lo studio provocò una violenta reazione da parte della “vecchia guardia” accademica: in tale contesto fu bocciata per la seconda volta nel 2006 (la prima bocciatura era avvenuta nel 2003) la candidatura di Maksim Il’ič all’Accademia russa delle scienze, circostanza che amareggiò profondamente lo studioso negli ultimi mesi di vita.

Metacinesi, o prometafase, è un termine biologico inerente alla mitosi, ovvero allo sdoppiamento cellulare. Corrisponde alla fase in cui il nucleo della cellula si è già diviso in due centrosomi polarizzati, mentre il materiale genetico – che presto si ripartirà fra i due nuovi nuclei – si dispone lungo una sorta di linea di confine virtuale al centro della cellula e perpendicolare ai centrosomi. In guisa simile – deve aver ritenuto Šapir – nelle immagini pasternakiane coesistono spesso due referenti divisi ma non nettamente distinguibili, sul confine fra i quali va a disporsi il materiale verbale, senza che l’ambiguità vada poi a sciogliersi come invece accade nella mitosi.

“Metacinesi” è inoltre un grecismo che introduce nel novero delle figure retoriche l’*analogon* del russo *sdvig*, concetto di ascendenza formalista generalmente tradotto in italiano con “smottamento”.

IN LUOGO DI UNA POSTFAZIONE
SCANSIONE SINTATTICA E SCANSIONE METRICA
NEI LAVORI DI MAKSIM I. ŠAPIR

Guido Carpi

1. Assai ricco è lo strumentario tecnico che il compianto Maksim Il'ič Šapir ha lasciato a chi voglia praticare e approfondire lo studio storico delle forme letterarie secondo metodologie esatte. In alcuni casi tale strumentario si pone in netta discontinuità con la tradizione, nell'ambizione di offrire una sintesi superiore ad aporie consolidate: esempi di ciò sono certamente le sue formulazioni sul rapporto fra verso e prosa e su quello fra metro e ritmo in poesia. Altrove, Šapir sviluppa intuizioni altrui, portandole a compiutezza metodologica, come nell'utilizzo dei metodi statistici: un esempio particolarmente significativo è il tentativo di rendere numericamente quantificabile la densità dei legami sintattici fra righe versali (*infra*: legami interversali – *mežstročnye svjazi*) e metterla in relazione rispetto ad altri tratti formali del verso.

Convinto – nella tradizione ultraformalista e pre-strutturalista di B. I. Jarcho – che la letteratura sia prima di tutto un insieme di tratti formali in proporzione ed equilibrio variabile [di «fasci» di tratti che si sviluppano in connessione» (Jarcho 2006, 343. Cf. Carpi 2006)] e che sia i tratti distintivi formali di un'opera che le loro proporzioni vadano misurati o «pesati» quantitativamente, Šapir non considera la matematizzazione delle scienze umane come un fine in sé, ma solo come «mezzo per risolvere un compito filologico chiaramente formulato» (cf. *supra*, p. 240)ⁱ: non stupisce dunque che la necessità di offrire una precisa classificazione dei legami interversali gli sia suggerita nel 1999 da un concreto «compito filologico».

Tre anni prima, Šapir aveva tracciato un classico profilo dell'evoluzione prosodica di Lomonosov nel campo della tetrapodia giambica: da un iniziale predominio della forma ad accentazione piena, nella prima metà degli anni 1740 si passa a una versatilità assai maggiore nell'uso di pirricchiⁱⁱ. Che ciò dovesse portare a conseguenze radicali anche nell'organizzazione sintattica, pareva allo studioso un'ipotesi dotata già di una sua evidenza empirica: «Con la riduzione del numero medio di *ictus* per riga versale, parrebbe evidente che

debba diminuire automaticamente anche il suo “peso sintattico”. Ma quanto minore contenuto sintattico avrà ogni singola riga versale, tanto maggiore sarà il numero di righe versali coperte dall’unità sintattica e tanto più forti, di conseguenza, saranno i legami sintattici» (Šapir 2000b: 163).

Si tratta dunque di mettere a punto un meccanismo per misurare i legami intersversali, se possibile «un meccanismo più sottile e sensibile di quello elaborato da G. O. Vinokur nel suo studio sulla strofa oneginiana (1941; Šapir 1990b: 346, nota 36; cf. Tomaševskij 1958b: 111-127; Pejsachovič 1969), utilizzato in seguito da Taranovskij (1975) per analizzare la strofa odica a dieci versi» (Šapir 2000b: 163). Vinokur si limitava infatti a tre tipi di costruzioni metrico-sintattiche: «(1) I confini metrici corrispondono appieno alla segmentazione sintattica del discorso»; «(2) La proposizione prosegue anche dopo il periodo metrico, ma il legame fra le parti della proposizione divise dal confine metrico non è obbligatorio»; «(3) La proposizione non termina e sintatticamente non può terminare col confine del periodo metrico, dato che esige obbligatoriamente una prosecuzione»ⁱⁱⁱ.

Questa “terna” non è sufficiente per Šapir, che propone una classificazione del confine intersversale su 23 gradi, esemplificando – là dove possibile – con tetrapodie giambiche tratte dalle odi Lomonosov (sono indicati il № dell’ode e i versi):

1. tra frasi indipendenti non legate da una congiunzione <asindetice. – G. C.> [Un terrore sacro afferra la mente! // L’Olimpo onnipotente ha spalancato la porta – *Svjaščennyj užas mysl’ ob’emlet! // Otverz Olimp vsesilnyj dver’* (№ 27: 41–42)];
2. fra proposizioni indipendenti legate da una congiunzione [Fauci mortifere ha spalancato l’inferno! // Ma la provvidenza disperde quella tenebra – <...> *Tam smertnu chljab’ razinul ad! // No promysl mrak sej razgonjaet* <...> (№ 238: 27–28)];
3. fra le parti di una proposizione priva di congiunzione [Eppure lo spirito ancora si slancia, // Ancor ribolle il calore del cuore – *Odnako duch eščë stremitsja, // Eščë kipit serdečnyj žar* <...> (№ 149: 151–152)];
4. fra le parti di una proposizione legate da una congiunzione [Ovunque si magnificano i meriti, // E la munificenza stupisce il

- mondo – <...> *Veзде proslavjatsja zaslugi, // I svet ščedrota udivit* (№ 42: 165–166)];
5. fra subordinate non legate da una congiunzione coordinativa [Guarda quanto è grave l'ambascia degli svedesi, // Quanto è a lor grave il dominio russo – *Smotri, tjažka kol' švedov strast', // Kol' im strana Rossijska vlast'* (№ 22: 71–72)];
 6. fra subordinate legate da una congiunzione coordinativa [Ci pareva che i turbini si scontrassero coi turbini // E le nubi si avvinghiassero alle nubi – *Nam <...> kazalos' <...> Čto vichri v vichri udarjalis' // I tuči s tučami spiralis'* (№ 43: 85–86)];
 7. fra una principale e una subordinata [Qui il Dnepr preserva i miei confini, // Dove cadde il superbo Goto – *Zdes' Dnepr chranit moi granicy, // Gde Got gordjaščijsja upal* (№ 149: 191–192)];
 8. in presenza di forme verbali che originano una subordinata implicita [*obosoblennye*] [Oh quanto meravigliosa brilla la luce, // Mostrando il sembiante di un altro paese! – *O kol' prekrasen svet blistaet, // Javljaja vid strany inoj!* (№ 42: 45–46)];
 9. fra complementi eterogenei di una proposizione non formanti sintagma e in assenza di congiunzione [In mezzo all'Eroico conclave // Col raggio dello sguardo divino – *Sredi Gerojskogo sobora // Lučem božestvennogo vzora <...>* (№ 261: 65–66)];
 10. fra membri eterogenei di una proposizione non formanti sintagma e in presenza di congiunzione coordinativa [<...> che egli, coperto dal leone di Nemea // O la terribile Egida // Portando, atterrisce i propri nemici – <...> *čto <...> on <...> Nemejskim l'vom pokryt // Ili užasnuju Egidu // Nosja, vragov svoich strašit <...>* (№ 27: 192–193 e intorno)¹];
 11. fra un termine generalizzante ed elementi omogenei [Le scienze giovano ovunque: // Fra le genti e nel deserto – *Nauki pol'zujut vezde: // sredi narodov i v pustyne <...>* (№ 141: 227–228)];
 12. fra elementi omogenei in assenza di congiunzione [In lei si vedono veraci qualità, // Eroismo, bellezza, liberalità – *V nej zrjatsja istinny dobroty, // Gerojstvo, krasota, ščedroty* (№ 27: 39–40)];

¹ Si tratta della cosiddetta *sillepsi*: una figura che implica l'infrazione delle norme grammaticali (un caso particolare di *solecismo*).

13. fra elementi omogenei in presenza di congiunzione [Ascolta la voce dei fedeli russi // E la pura sincerità dei cuori! – <...> *Uslyši glas Rossijan vernych // I čistu iskrennost' serdec!* (№ 28: 133–134)];
14. fra soggetto e predicato [Navi colme di tesori // Si avventurano in mare dietro a te – <...> *sokrovišč polny korabli // Derzajut v more za toboju* (№ 141: 8–9)];
15. fra membri di un sintagma nel caso di loro afferenza [*primykanie*] <o “rapporto modificatore”. – G. C.> [Il ghiaccio si scioglieva insieme alla neve // Conformemente all’amore di tutti gli uomini – *So snegom tajal kupno led // S ljubov'ju vseh ljudej soglasno* (№ 24: 57–58. Prima redazione)]²;
16. fra membri di un sintagma nel caso di reggenza [*upravlenie*] <o “costruzione argomentale”. – G. C.> indiretta (senza accusativo) [Ma i loro vizi correggete // Con lo studio, la grazia e il lavoro – <...> *No ich poroki ispravljajte // Učen'em, milost'ju, trudom* (№ 266: 66–67)];
17. fra membri di un sintagma nel caso di reggenza [*upravlenie*] <o “costruzione argomentale”. – G. C.> diretta (con accusativo) [In lacrime dalla gioia bacia // La sabbia e la morbida erba – <...> *V slezjach ot radosti lobzaet // Pesok i mjagkiju travu* (№ 261: 79–80)];
18. fra membri di un sintagma nel caso di loro concordanza [*soglasovanie*] [Partecipe delle opere petrine // Grandi, gloriose e impareggiabili – *Velikich, slavnych, nesravnennyh // Učastnica petrovych del* (№ 189: 201–202)];
19. fra i componenti delle forme composte del verbo [I quali in tonante gloria sapranno // Con la spada atterrire e cacciare il nemico – <...> *kotory budut v gromkoj slave // Mečem strašit' i gnat' vraga* (№ 21: 43–44)]³;
20. fra una preposizione, una congiunzione, una particella, e la parola

² Si considerano afferenti al membro principale del sintagma le parole e le forme indeclinabili: avverbi, infinitivi, gerundi e comparativi.

³ Cf.: *Fa' che il Rinnovatore dei Russi // Sia vivo nei suoi discendenti – Podažd', da Rossov Obnovitel' // V potomkach budet živ svoich* (№ 42: 192-193; prima reda-

o la proposizione a cui essa si riferisce [Dall'amicizia troppo tenera e – // Dalle romantiche nonnette <...> *Ot družby sliškom nežnoj i – // Ot romantičeskich starušek* (M. Lermontov, *La mia preghiera – Moja mol'ba*, 1830)⁴].

Qualifico i legami dall'1 al 7 come deboli, dall'8 al 13 come medi, dal 14 al 20 come forti (vedi Skulačëva 1989: 57; Gasparov, Skulačëva 1993, 29). In teoria sono possibili legami ancora più stretti, che non occorrono in Lomonosov e nei suoi contemporanei (vedi Šapir 1990d: 67 *et infra*; 1994b: 92 *et infra*; e anche Kenigsberg 1994: 161-162, 180-181, note 40-42; Taranovskij 1963: 83; Gasparov, Skulačëva 1993: 25):

21. fra le parti di un composto non monoaccentato [<...> in <...> biblioteca sotto un verde anti- // proiettile vetro – <...> v <...> *Biblioteke pod zelenym pule- // neprobivaemym steklom*] (I. Brodskij, *Meksikanskij divertiment – Divertissement messicano*, 1975);
22. all'interno di una parola monoaccentata [<...> s'abbuia, contaminandosi di in- // animazione il cieco – <...> *temneet, zaražajas', ne- // odiševlennost'ju, slepoj* (I. Brodskij, «Vzgljani na derevjannyj dom...» – «Guarda la casa di legno...», 1993?);
23. all'interno di un morfema o di una sillaba [La vita di impossibili persone private // che interessano la poliz- // ia – *Žizn' nevozmožnyh častnyh lic // Interesujuščich milic- // iju* (D. A. Prigov, Op. 8509, 1985)].

Il numero di serie secondo la suddetta classificazione viene preso come espressione numerica del legame grammaticale fra le righe ver-

zione). Il legame fra le componenti dell'ottativo (*da // budet – che // Sia*) si sovrappone qui al legame fra soggetto e predicato (cf. nel testo definitivo: *Fa' che il Rinnovatore dei Russi // Viva in eterno nei suoi discendenti – Podaj, čtob Rossov Obnovitel' // V potomkach večno žil svoich*).

⁴ Fra le opere di Lomonosov analizzate c'è un solo *enjambement* di questo tipo, complicato da una forte reggenza sintattica <o: “costruzione argomentale”> [*upravlenie*]: *L'esempio a molte munificenze soltanto // Non può un'acqua scarsa dare – Primera mnogim liš' šedrotam // Ne možet skudna dat' voda <...>* (№ 176: 93-94), cioè “soltanto un'acqua scarsa non osa dare l'esempio a molte munificenze”. Vedi nella strofa odica di Baten'kov (sul confine fra quartina e sestina!): *Mi abbandonavo al sonno, oppure // Bruciavo come Fenice e risorgevo – Vo sne pokoilsja ili // Sgoral, kak Feniks, i roždalsja (Canzone carceraria – Tjurnnaja pesn)*.

sali. Nel caso che il segmento frastico [*otrezok reči*] precedente la clausola sia chiaramente incompleto dal punto di vista sintattico o semantico, il suo coefficiente viene raddoppiato, dato che tale legame (che chiamerò “raddoppiato”) reca contemporaneamente un carattere “prospettivo” e uno “retrospettivo” (la precedente riga versale anticipa in parte quella successiva, così come la successiva rimanda alla precedente):

IV ^{iv}	<i>Molčíte, plámennye zvúki,</i>	13
II	<i>I kolebát' prestán' te svét:</i>	3
III	<i>Zdes' v mire rassírjat' nauki</i>	15×2
VII	<i>Izvolila Elisavet</i>	1

[«Tacete, suoni infuocati, // E cessate di squassare il mondo: // Qui di seminare in pace le scienze // Ha ordinato Elisabetta»] (№ 141: 51–54)⁵.

⁵ La cifra araba a destra indica il coefficiente del legame sintattico. Il suo raddoppiamento si dà quando il legame fra le due righe versali, nel caso in cui la prima esiga necessariamente una continuazione, è più stretto rispetto a quando essa è compiuta (realmente o in apparenza) dal punto di vista sintattico:

<i>Moj djádja sámých čéstnych právil,</i>	3
<i>Kogdá ne v šútku zanemóg,</i>	7×2
<i>On uvažát' sebjá zastávil</i>	13
<i>I lúčše výdumat' ne móg</i>	1

[«Mio zio dalle più oneste usanze, / Quando si ammalò sul serio, / Esigeva che lo si rispettasse / E non riusciva a farsi venire in mente niente di meglio»].

L'anticipo della proposizione subordinata (<...> *quando si ammalò sul serio* <...>) fa sì che ci si aspetti la proposizione principale, ma non il contrario:

<i>Moj djádja sámých čéstnych právil,</i>	2
<i>On uvažát' sebjá zastávil</i>	7
<i>Kogdá ne v šútku zanemóg,</i>	13
<i>I lúčše výdumat' ne móg</i>	1

[«Mio zio dalle più oneste usanze / Esigeva che lo si rispettasse / Quando si ammalò sul serio, / E non riusciva a farsi venire in mente niente di meglio»].

Se fra le righe versali vi è più di un legame, bisogna prenderli in considerazione tutti:

III	<i>Ty šťastliva trudom Petrovym;</i>	3
I	<i>Tebja i nyne krasit novym</i>	(14+16+18)×2
VII	<i>Račenim Elisavet <...></i>	4

[«Tu godi del lavoro di Pietro; // Te anche adesso adorna con nuova // Sollecitudine Elisabetta»] (№ 141: 51–54) <*sic!* (evidente *qui pro quo* con il rimando bibliografico precedente) – G. C.>.

Sommando i coefficienti e dividendo la loro somma per il numero di confini fra righe versali, otteniamo il coefficiente medio di legame grammaticale (\bar{S})^{6v}.

⁶ Il metodo proposto si limita necessariamente agli aspetti grammaticali del legame e tocca solo indirettamente quelli semantici (dato che viene presa in considerazione l'incompletezza del contenuto della frase suddivisa in righe versali). Se è necessario si può fare una correzione quando il legame ha una valenza fraseologica, ossia distinguendo fra sintagmi liberi e sintagmi stereotipati come: *Qui lei chiaramente passò // il segno e la faccenda si traspose // sul piano dei rapporti inutilmente personali – Zdes' že ona javno peregnula // Palku i vse delo perešlo // V rang nenužničnyh otnošenij* (D. A. Prigov, «Žensčina v metro menja ljagnula...» – «Una donna nel metrò mi ringhiò contro...», 1981). Nel quadro di questa classificazione sarebbe più difficile considerare tutti i tipi prettamente stilistici di legame fra righe versali, ossia anafore e parallelismi di vario tipo, ad esempio:

Zdés' Nímfy Névskej Ipokrény <...>
Serdčami pójdut v sléd za Néj.

Serdčami pójdut i ustámi
V vostóрге sládkom vozglasját <...>

[«Qui le Ninfe dell'Ippocrene della Neva // Coi cuori vanno dietro a Lei. // Coi cuori vanno e con le labbra // In dolce entusiasmo inneggiano»] (№ 189: 78-82).

Dal punto di vista sintattico, il legame sul confine della strofa si qualifica come il più debole, ma l'anafora e l'ellissi rimandano alla proposizione precedente e rendono più stretto il legame (vedi: Ivanov 1979: 185). Anche la ripetizione fonetica contribuisce ad elevare il legame: *Nelle valli si levano grida: // grande figlia di Pietro – V dolinach razdajutsja kliki: // Velikaja Petrova Dščer']* (№ 141: 116-117). Il tentativo di raccogliere tutti questi fenomeni nell'ambito di un solo studio offuscherebbe il principale oggetto di ricerca e conferirebbe ai nostri calcoli un'eccessiva ridondanza.

2. In seguito, Šapir sottolineerà il carattere imperfetto di tale classificazione^{vi}, ma ne difenderà sempre la validità di principio^{vii}. Del resto, le sue potenzialità ermeneutiche sono evidenti fin da subito: analizzate tutte e 22 le odi civili di Lomonosov dal 1741 al 1763, calcolate sia la curva della percentuale di pirrichi anno per anno, che la curva di \bar{S} , Šapir ricava un coefficiente di correlazione inversa (r)^{viii} fra le due serie eccezionalmente alto (-0,96). Vale a dire: la quasi totale correlazione fra diversificazione della tetrapodia giambica (percentuale di pirrichi) e “allargamento” della sintassi è statisticamente accertata.

Sulla base dei conteggi operati in base alla classificazione dei legami intersversali, Šapir giunge a definire l'esatto andamento sintattico della strofa odica lomonosoviana a dieci versi a rima *AbAbCCdEEEd*:

Nella strofa, i legami si susseguono in quest'ordine: forte (S1 = 28,9), debole (S2 = 15,2), forte (S3 = 25,3), debole (S4 = 8,7), medio (S5 = 18,9), forte (S6 = 25,1), debole (S7 = 11,1), medio (S8 = 17,5), forte (S9 = 29,3), debole (S10 = 1,2). Tutti i legami deboli sono sotto il coefficiente medio di legame sintattico, tutti i legami forti sono al di sopra di esso, quelli medi sono grosso modo al suo livello ($\bar{S} = 18,2$). I legami più deboli sono quelli fra le strofe, la quartina e la sestina sono legati assai più saldamente, e ancora più saldo è il legame fra le terzine, mentre il legame fra i distici della prima quartina si avvicina al coefficiente medio di legame sintattico. I legami più forti all'interno della strofa sono il primo e l'ultimo; essi incorniciano il confine fra le strofe, quasi sempre corrispondente a un confine fra diverse proposizioni. Le unità metriche di ogni livello – dalla strofa alla riga versale (vedi Gasparov 1981: 164-166; Skulačeva 1989) – si sottomettono a una regola generale: in esse, i legami deboli si dispongono al centro, i forti – presso i confini. Peraltro, sia la strofa che la riga versale sono asimmetriche: il primo legame è più forte dell'ultimo (2000b: 173).

Questa curva statistica dell'andamento sintattico della strofa odica lomonosoviana a dieci versi (vedi *Appendice*, Tabella e grafico 1) non si realizza compiutamente in alcuna strofa, ma la tendenza è ben delineata^{ix} e, secondo Šapir, predetermina l'evoluzione delle grandi forme poetiche russe almeno fino all'*Evgenij Onegin* di Puškin.

Al quale Puškin di lì a poco sarà applicata la stessa metodologia. In uno studio del 2003, Šapir analizza le «tre riforme della sintassi poetica russa»: quella lomonosoviana, quella operata dal tardo Puškin (anni 1830) e l'ultima, attribuita a Iosif Brodskij (1970). Nel suo ultimo poema, *Il cavaliere di bronzo*, Puškin sopprime la connessione – già attiva in ottant'anni di poesia russa – fra l'andamento dei legami sintattici intersversali e la media di pirricchi per riga versale: nel *Cavaliere*, il legame sintattico fra righe versali cresce non perché aumentano le omissioni di *ictus* in posizione forte (ossia, quando ci sono meno accenti, i lessemi sono in media più lunghi e le unità sintattiche si “spalmano” su più righe versali), ma perché aumentano gli *enjambements*. «Nel proemio al *Cavaliere di bronzo*, il 13% dei periodi (2 proposizioni su 15) termina all'interno della riga versale, nella prima parte del poema questi periodi costituiscono il 45% (25 su 55), mentre nella seconda parte sono più della metà (42 su 81). Il crescere della tensione narrativa si riflette in una maggior tensione nei rapporti sintattici: nel proemio, il coefficiente di legame intersversale è 19,8; nella prima parte è 23,1; nella seconda parte è 24,3» (Šapir 2009: 22)^x. Ma c'è di più:

Il rafforzamento del legame nella poesia del Lomonosov maturo è la conseguenza di un compromesso fra la lingua e il verso, mentre il rafforzamento del legame nella poesia del Puškin maturo è la conseguenza di un conflitto indotto fra essi; si può valutare la profondità di tale conflitto dalla struttura sintattica delle quartine *AbAb* (gli strofoidi più diffusi nei poemi astrofici di Puškin). Nel *Prigioniero del Caucaso* e in *Poltava* le quartine così rimate hanno un ritmo sintattico nettamente pronunciato: dopo la riga 1 – un legame forte, dopo la 2 – debole, dopo la 3 – ancora più forte, dopo la 4 – ancora più debole. Nel *Cavaliere di bronzo*, tale ritmo è spezzato: tutti i legami diventano più o meno forti, e le differenze fra essi perde rilevanza (vedi *Appendice: Tabella e grafico 2*) (Šapir 2009: 25-26).

Dunque, oltre a scollegarsi dal rapporto col numero di pirricchi, l'andamento ritmico del *Cavaliere di bronzo* rompe anche lo schema sintattico inaugurato da Lomonosov: il forte coefficiente di legame intersversale non si struttura più in una precisa successione di clausole sintatticamente deboli, medie e forti: le righe versali «sono indifferenti al

proprio contenuto sintattico, qualsiasi posizione esse occupino nello strofoide» (Šapir 2009: 26).

Completando una profonda riorganizzazione del linguaggio poetico già iniziata nell'*Evgenij Onegin*^{xi}, Puškin mette ora sistematicamente in contrasto la clausola versale e la scansione sintattica, originando una ritmica dalla varietà inusitata: «L'adozione delle più diverse possibilità sintattiche fece sì che nell'ultimo poema di Puškin non vi sia nemmeno una forma ritmica in cui non siano legittimati tutti i possibili tipi di divisione della riga versale fra due proposizioni» (Šapir 2009: 31)^{xii}. Tale varietà diviene una sorta di "marchio di fabbrica" del *Cavaliere di bronzo* e nasconde una strategia ben precisa: «Le segmentazioni sintattiche e versali spesso non corrispondono, ma rimangono nondimeno strettamente connesse: le proposizioni sono relativamente brevi e comparabili con la lunghezza della riga versale, e i loro confini differiscono dalla clausola di una parola, più di rado di due. Ci sono tutte le basi perché un sistema di organizzazione del linguaggio poetico che pone l'accento sulla discordanza fra unità linguistiche e unità versali e che gioca sul loro "differimento" le une rispetto alle altre, possa essere definito *antisintattico*» (Šapir 2009: 34).

La terza e ultima rivoluzione ritmico-sintattica (è ovvio, sempre nel campo delle grandi forme poetiche scritte in tetrapodie giambiche) è compiuta da I. Brodskij nel poema *Canto senza musica* [*Pen'e bez muzyki*, 1970]:

In una metafora, la differenza di Brodskij rispetto a Puškin si può formulare così: nel *Cavaliere di bronzo* la sintassi esce dai confini del verso, in *Canto senza musica* essa diviene sconfinata. Le costruzioni dilagano per il testo come se non riconoscessero alcuna limitazione da parte del verso (cf. Smith 1999: 19). Fluendo da un verso all'altro, da strofa a strofa, la prima frase del poema termina a metà della 20ª riga versale (e il periodo più lungo abbraccia 23 versi e 1\2):

<i>Kogdá ty vspómniš' obo mné</i>	16×2
<i>v krajú čužóm – chot' éta fráza</i>	14×2
<i>vsegó liš' výmysel, a né</i>	20×2
<i>proróčestvo, o čém dljá gláza,</i>	8×2

<i>vooruzžennoĝo slezój,</i>	$(16+16) \times 2$
<i>ne mózet být' i réči: dátý</i>	9×2
<i>iz ómuta takój lesój</i>	$(16+16+17) \times 2$
<i>ne výtaščiš' – iták, kogdá ty</i>	14×2
<i>za tridevját' zemél' i zá</i>	20×2
<i>morjámi, v fõrme épilõga</i>	7×2
<i>(chõt' povtorjáju, čto slezá,</i>	14×2
<i>za isključénem bylõgo,</i>	8×2
<i>vsě umen'šáet) obo mné</i>	$(16+16+16) \times 2$
<i>vspomjáneš' vsě taki v to Léto</i>	$(13+18) \times 2$
<i>Gospódne i vzdohněš' – o né</i>	$(8+20) \times 2$
<i>vzdycháj! – obozrevája èto</i>	$(17+17) \times 2$
<i>količestvo morěj, polěj,</i>	8×2
<i>razbrósannych měž námy, tý ne</i>	20×2
<i>zamétiš', čto tolpú nulěj</i>	17×2
<i>vozglávila samá.</i>	
<i>V gordýne <...></i>	18×2

«[Quando ricorderai di me \ in terra straniera – per quanto questa frase \ sia solo invenzione, e non \ profezia, di cui per l'occhio \ armato di lacrima \ è fuori questione: le date \ dalla palude come un tale bosco \ non le ricavi – e dunque quando tu \ oltre il capo del mondo ed oltre \ i mari, in forma di epilogo \ (anche se ripeto che la lacrima, \ eccettuato ciò che fu, \ tutto rimpicciolisce) di me \ rimembrerai comunque in quell'Anno \ Domini e sospirerai – oh non \ sospirare! – rimirando questa \ quantità di mari, di campi \ dispersi fra di noi, tu non \ noterai che la folla di zeri \ tu stessa l'hai condotta. | In preda a orgoglio <...>]»

In *Canto senza musica* vi sono proposizioni molto lunghe e molto brevi, ma anche queste ultime non sono sempre connesse coi confini metrici:

<i>Vot mésto nášej vstréči. Grót</i>	18×2
<i>zaóblačnyj. Besédka v túčach.</i>	1
<i>Prijút gostepriímnyj. Ród</i>	16×2
<i>uglá; pritóm, odín iz lúčšich</i>	16

<i>choťjá by uže tém, čto nás</i>	17×2
<i>niktó tam ne zastígnjet. Èto</i>	14×2
<i>liš' nášich dostoján'e gláz,</i>	8
<i>vérch sóbstvennosti dlja predméta.</i>	14×2

«[Ecco il luogo del nostro incontro. Grotta \ iperurania. Un gazebo nelle nubi. \ Un ricetto accogliente. Un genere \ di angolino; e uno dei migliori \ fosse soltanto perché noi \ laggiù nessuno raggiungerà. Questo \ solo dei nostri occhi è patrimonio, \ la vetta di possesso per un oggetto]»

Ricordiamo come nel *Cavaliere di bronzo* le scansioni sintattiche, pur non corrispondendo a quelle versificatorie, vi erano sistematicamente connesse; in *Canto senza musica* la grammatica è dimostrativamente indifferente nei confronti del verso (Šapir 2009: 47-48).

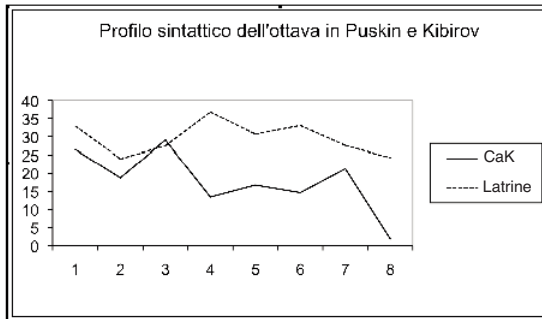
In un poema in cui solo la metà dei periodi – in media assai più lunghi della riga versale – termina sulla clausola, gli *enjambements* fra le quartine (forma *aBaB*) diventano la norma e la curva sintattica si appiattisce quasi del tutto, a fronte di un coefficiente di legame intersversale assai elevato ($\bar{S} = 31,4$; $\sigma = 2,1$)^{xiii}. Di qui la caratteristica monotonia ritmica del poema, accentuata dal prevalere della forma III della tetrapodia giambica [*u'uuu'u'(\cap)*]: quasi il 70% dei versi, con sequenze fino a 15 versi di seguito in questa forma, peraltro relativamente rara nella tetrapodia giambica classica (2,9% nel *Cavaliere di bronzo*). Una monotonia ritmica che si coniuga a un'organizzazione grammaticale delle singole righe versali eccezionalmente versatile, caratterizzata dalla preferenza per le costruzioni asimmetriche^{xiv}: «In *Canto senza musica*, a tutti i livelli della versificazione si manifestano fenomeni isomorfi: la sintassi si rende ancor più autonoma sia dalla ritmica che dalla metrica e dalla strofica. Un simile sistema di organizzazione del verso va forse chiamato parasintattico» (Šapir 2009: 56).

Non potendo estendere il confronto fra il Puškin dei poemi burleschi in ottave a pentapodia giambica (cf. nota 11) e Brodskij, in cui tale genere è assente, Šapir paragona *La casetta a Kolomna* col poema *Latrine* [*Sortiry*, 1991; Trad. it. Firenze 2008] di Timur Kibirov. Se sul piano del contenuto quest'opera riprende e approfondisce la poetica

del Puškin burlesco e parodista, sul piano dell'organizzazione metrico-sintattica è l'influsso di Brodskij a prevalere: in *Latrine*

<...> i legami intraversali sono assai più forti: $\bar{S} = 29,6$ (mentre nella *Casetta* puškiniana – $\bar{S} = 18,1$). Anche la struttura sintattica dell'ottava in *Latrine* è radicalmente diversa da quella puškiniana.

	Casetta a K.	Latrine
1	26,5	32,9
2	18,7	24
3	29,1	27,5
4	13,4	36,8
5	16,7	30,7
6	14,6	33,1
7	21,2	27,6
8	1,8	24,3



Nel poema di Kibirov, dove le frasi oltrepassano liberamente i confini fra le strofe, è aperto almeno ad un'estremità l'84% delle strofe, mentre nella *Casetta* – solo il 15%. Il grafico mostra che le curve del legame sintattico interno alla strofa in *Latrine* e nella *Casetta* sono simmetriche per quasi tutta la loro estensione (dalla 3° riga alla 7°): là dove Puškin rafforza i legami Kibirov li rafforza, e viceversa. Nella *Casetta*, al centro dell'ottava (\bar{S}_4) c'è il legame più debole, mentre in *Latrine* c'è quello più forte. Se in Puškin sintassi e strofica si limitano a non coincidere, in Kibirov la scansione grammaticale della strofa (2+6) è opposta a quella metrica (6+2) (Šapir 2009: 68-69).

Un'ulteriore applicazione del coefficiente di legame sintattico intraversale da parte di Šapir, si colora di un elemento “giallo” che riguarda Gavriil Baten'kov, poeta decabrista dall'amara sorte e dalla fama letteraria controversa (vedi Carpi 2010: 253-255): buona parte delle poesie pubblicate nella prima raccolta (Iljušin 1978) non sono documentati da autografi, dato che l'unico quaderno vergato di pugno dal poeta è scomparso dall'archivio nel 1975. Fondandosi sul fatto che il curatore della raccolta, A. A. Iljušin, è anche un noto poeta-traduttore e assai esperto stilizzatore (sua, ad esempio, la traduzione completa della *Divina commedia*), Šapir ha cercato di dimostrare che i versi dello “pseudo-Baten'kov” sono in realtà una mistificazione dello stesso Iljušin (vedi *supra*, pp. 25, 26).

Fra i molti strumenti di analisi utilizzati da Šapir a tale scopo, spicca una volta di più il coefficiente di legame sintattico intersversale. Se tale legame è in media abbastanza debole sia nei versi sicuramente di Baten'kov che nei *dubia* (rispettivamente $\bar{S} = 13,5$ e $12,8$, mentre nelle odi di Lomonosov, ricordiamo, $\bar{S} = 18,2$), è la ripartizione dei vari legami nella strofa a dieci versi – o meglio, la curva sintattica di tale strofa – a divergere considerevolmente (vedi *Appendice*: Tabella e grafico 3): nel “vero” Baten'kov, la successione dei rapporti non si discosta molto da quella lomonosoviana (ricordiamo: forte – debole – forte – debole – media – forte – debole – media – forte – debole. Vedi *Appendice*: grafico 1). In Baten'kov, «la gerarchia e il posto dei legami deboli rimane immutata; l'unica differenza si riscontra nel pareggiamento dei legami nelle terzine. Ne risulta una strofa odica della seguente struttura: legame forte – debole – forte – debole – medio – medio debole – medio – medio – debole» (Šapir 2000b: 376), ossia un ritmo sintattico assai simile a quello delle odi di Sumarokov (anni 1750-60). E invece, per quanto

<...> nello pseudo-Baten'kov i legami intersversali siano parificati solo nella prima delle terzine, le differenze dal modello lomonosoviano appaiono più rilevanti. In primo luogo, nei *dubia* è infranta la gerarchia dei legami deboli: a mostrare la maggiore indipendenza dal punto di vista sintattico non è la quartina, ma il distico iniziale, così come nelle odi di Deržavin (←Vedi *Appendice*: Tabella e grafico 4→). In secondo luogo, nei *dubia* è infranta la gerarchia dei legami forti: ad essere più stret-

tamente legate non sono le prime e le ultime due righe versali nella strofa, ma le righe versali di ognuno dei distici della quartina, il che ancora una volta avvicina il disegno sintattico della strofa dello pseudo-Baten'kov a quello di Sumarokov e Deržavin. Ma c'è un'ulteriore differenza fra i versi dubbi e quelli sicuramente baten'koviani: pur se \bar{S} è altrettanto basso che nell'originale, nei versi dubbi la curva è più marcata. Rispetto al coefficiente medio di legame intersversale, i legami più forti diventano ancora più forti, e i più deboli – ancora più deboli. Rispetto al vero Baten'kov, il ritmo sintattico nei versi sottoposti a verifica dà quel senso di esagerazione tipico di chi imita e di chi stilizza. Ciò si manifesta nell'aumento della variazione media σ dal coefficiente di legame \bar{S} : in Baten'kov esso costituisce 5,1 punti, nello pseudo-Baten'kov – 7,3 (quanto in Lomonosov, che però ha il livello di legame sintattico del 50% più alto: 18,2 contro 13,9 nei *dubia*) (Šapir 2000b: 376-377).

In conclusione di questa carrellata – sunto di interventi complessi e assai tecnici che ben difficilmente potrebbero esser tradotti integralmente in italiano – voglio ribadire la mia convinzione che la quantificazione e l'utilizzo statistico dei legami sintattici intraversali sia il contributo più prezioso offerto da Šapir nel campo della tradizione di studi propriamente jarchoviana (le scienze esatte come necessarie e gradite *ancillae hermeneuticae*). Resta l'augurio che altri vogliano adattare i parametri della scala elaborata dallo studioso russo ad uso di tradizioni poetiche afferenti ad altre lingue: se i sistemi grammaticali sono infiniti, la volontà di conoscere – secondo il miglior positivismo: di operare in base a grandezze quantificabili – è universale, necessaria e, mi sia concesso, divertente.

Appendice

Tabella e grafico 1:

Profilo ritmo sintattico della strofa odica lomonosoviana a 10 versi.

Riga versale	S
1	28,9
2	15,2
3	25,3
4	8,7
5	18,9
6	25,1
7	11,1
8	17,5
9	29,2
10	1,2

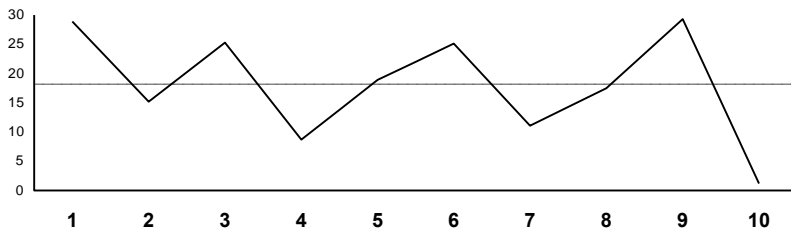
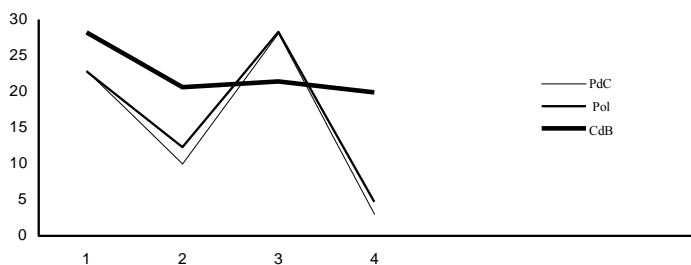


Tabella e grafico 2:

Profilo ritmosintattico dello strofoide AbAb nei poemi astrofici di Puškin.

Pol: Poltava; PdC: Il prigioniero del Caucaso; CdB: Il cavaliere di bronzo

Righe versali	Pol	PdC	CdB
1	22,8	22,9	28,2
2	12,3	10	20,6
3	28,3	28,1	21,4
4	4,7	3	19,9

**Tabella e grafico 3:**

Struttura dei rapporti ritmosintattici nella strofa odica a 10 versi baten'koviana AbAbCCdEEd.

	Baten'kov	Dubia
1	25,4	26,3
2	9,9	4,6
3	19,6	26,9
4	7,1	5,4
5	12,3	15,7
6	15,2	16
7	7,9	8,6
8	14,1	11,8
9	14,7	20,2
10	1,1	1,1

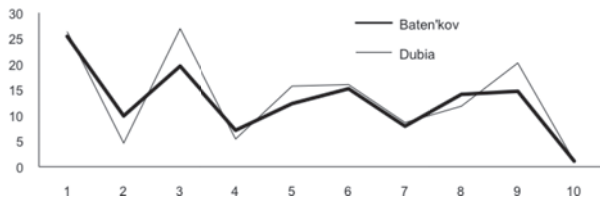
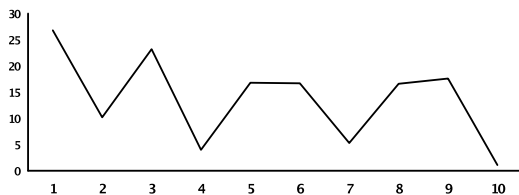


Tabella e grafico 4:

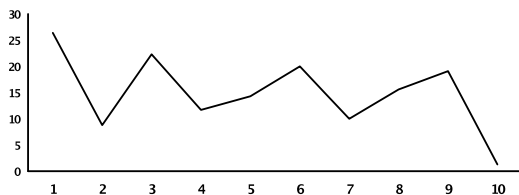
Struttura dei rapporti grammaticali nella strofa odica a 10 versi sumarokoviana AbAbCCdEEd:

	Sumarokov	Deržavin
1	26,8	26,4
2	10,2	8,8
3	23,2	22,3
4	4	11,7
5	16,8	14,3
6	16,7	20
7	5,3	10
8	16,6	15,6
9	17,6	19,1
10	1,1	1,3

Sumarokov:



Deržavin:



GLOSSARIO

Circolo linguistico moscovita (Mlk), Società scientifica fondata nel 1915 dagli studenti della Commissione dialettologica moscovita presso l'Università di Mosca. Il testo ufficiale dello statuto, di cui si conservano due varianti, è datato 21 giugno 1919 ed indica, quale principale obiettivo del Circolo, lo studio delle questioni più generali legate all'etnografia e alla linguistica (Cf. Barankova 1999). I suoi presidenti furono: R. O. Jakobson, M. N. Peterson, A. A. Buslaev, G. O. Vinokur, N. F. Jakovlev; fra i membri del gruppo figuravano linguisti (A. M. Peškovskij, E. D. Polivanov, A. A. Reformatskij, N. S. Trubeckoj), teorici della letteratura (B. I. Jarcho), folkloristi (Ju. M. Sokolov, P. G. Bogatyrëv), poeti (V. V. Majakovskij, che proprio lì dette la prima lettura pubblica di *150 000 000*, B. L. Pasternak, O. È. Mandel'stam, N. N. Aseev). Nel 1920 il circolo contava 34 membri effettivi e 3 onorari (N. N. Durnovo, V. K. Poržezinskij e D. N. Ušakov).

I lavori del gruppo erano organizzati in cicli di seminari. Nel 1915-1918 nel Mlk prevaleva l'interesse per il folklore, la dialettologia, l'etnografia; Nel 1919-1922 prevalevano le discussioni in materia di poetica, teoria del verso e del linguaggio poetico: «I membri del Mlk erano molto attenti alla struttura del segno e alla sua forma interna; essi operavano una netta distinzione fra *Sinn* e *Bedeutung*, fra *Begriff* e *Gegenstand*, o (nei termini delle husserliane *Ricerche logiche*) fra *dinglicher Bezug* [relazione alla cosa]» (Šapir 1996d: 363; cf. *supra*, pp. 125-127, nota xlvi). Ciò facilitò l'avvicinamento fra Mlk e Opojaz. Tuttavia, nonostante il Circolo avesse mutuato la terminologia e i metodi dell'Opojaz (e anche il suo logo editoriale), fra i due gruppi c'era una fondamentale differenza di impostazione:

Così come i formalisti di Pietrogrado, i moscoviti ritenevano che «l'analisi dell'arte sia l'analisi delle forme espressive, delle forme verbali» <M. Kenigsberg>, anche solo per il fatto che il senso non si dà, a chi percepisce, se non attraverso la forma. Eppure, parlare dell'Mlk come gruppo formalista è possibile solo con dei distinguo. Il formalismo concepisce il contenuto come forma e cerca il modo in cui al contenuto si attribuisce la forma; lo strutturalismo concepisce la forma come contenuto e cerca il modo in cui la forma esprime il contenuto. Nel primo caso, il contenuto è preso come dato e la descrizione della

lingua (forma) rimane un obiettivo; nel secondo caso il punto di partenza è la forma (la lingua), il cui studio deve portare alla comprensione del contenuto estetico. Da questo punto di vista la tendenza del Mlk va definita non tanto come formalismo, quanto come pre-strutturalismo: i membri del circolo consideravano la forma, in primo luogo, in opposizione al contenuto, e non al materiale. I moscoviti andavano alla poetica partendo dalla linguistica, i pietrogradesi – partendo dalla teoria della letteratura. Nel Mlk si preferiva parlare non delle diverse funzioni di un'unica lingua, ma di linguaggi diversi, fra i quali occupa un posto particolare il linguaggio poetico, ossia la lingua nella sua funzione estetica o, come s'iniziò a dire in seguito, nella sua funzione poetica: la lingua con orientamento all'espressione. Da questo punto di vista la poetica era considerata come una delle discipline linguistiche di punta (Šapir 1996d: 363-364).

Nel novembre 1922 il Mlk si rivolse alla Casa editrice di Stato con la proposta di pubblicare una serie di libri sulla poesia russa dopo i simbolisti (4 numeri: *Il classicismo pietroburghese*, *Centrifuga*, *I futuristi*, *Gli immaginisti*; nel comitato redazionale sarebbero dovuti entrare Vinokur e Kenigsberg), ma intanto il Circolo si stava orientando, da una parte, verso uno studio prettamente linguistico delle lingue orali del Caucaso del nord (N. F. Jakovlev, L. I. Žirkov), da un'altra - verso il Lef (Vinokur), da un'altra ancora - verso la Gachn (G. G. Špet, B. V. Gornung). Ne consegue, nel 1925, la fine dei lavori del Circolo: come dichiaravano nel marzo 1922 i membri dell'ala "destra" del Mlk (legata all'estetica fenomenologica di Špet e alla rivista Ἐρμῆς), «il Mlk ha sostanzialmente cessato di essere un'organizzazione che riunisce persone con un credo comune nel campo della linguistica e della poetica, com'era nel 1918-1920, quando a dirigere il circolo c'era R. O. Jakobson» (cf. Šapir 1994b: 75).

In un certo senso, il Mlk (grazie a Jakobson e Trubeckoj), prelude al Circolo linguistico di Praga e allo strutturalismo.

Coriàmba. Secondo Šengeli (1960: 139-141), si tratta di una particolare forma di transaccentazione (slittamento dell'accento da una posizione tonica a una atona. Vedi pp. 71, 72, 86-89, 96 nota ix): un trocheo succeduto da un giambò, in luogo di due giambi. Lo stesso Šengeli formula le condizioni che ne ammettono l'uso: il trocheo deve cadere su una parola monosillabica (a meno che la parola su cui cade non sia membro di un composto e il suo accentò sia dunque assai affievolito: *S tēmno kudrjávój golovój* – «Con il capo dai capelli scuri», Jazykov; *Dýmno-legkó, mglísto-liléjno* – «Con fumosa leggerezza, con nebbiosità di giglio», Tjutčev); nel caso che il trocheo sia all'interno della riga versale, la pausa sintattica e di senso precedente dev'essere maggiore di quella successiva (cf. **supra**, p. 174, nota 41).

Ecco la ricca casistica offerta da Šengeli: «Basta tenere a mente il verso di Tjutčev: *Mysl' izrečennaja est' lož'* («Il pensiero espresso è menzogna». –U|U–|UU|– –); in esso sono riuniti tutti i piedi che s'incontrano nei metri giambici: trocheo sul primo piede, giambo sul secondo, pirrichio sul terzo, spondeo sul quarto; gli ictus trocaico e primo spondaico sono formati secondo la regola, con parole monosillabiche; una pausa di senso separa il pirrichio dallo spondeo. Questo verso può fungere da promemoria per le regole degli accenti ridondanti nel giambo.

La poesia inglese, che si serve di un sistema versificatorio simile a quello russo, permette volentieri all'inizio di versi giambici coriambi il cui accento trocaico cade su una parola non monosillabica, ma bi- e addirittura trisillabica. In tempi recenti anche da noi ci sono tentativi di introdurre questo coriambo, detto “lungo”. A volte esso appare in forma leggermente velata, con una parola secondaria; ad esempio: *Vášě veličestvo! Ětō ošibka. / Na tróne Švédii sidíte vý* («Vostra altezza! C'è un errore. / Sul trono di Svezia sedete voi», Sel'vinskij). Qui nella prima riga ci sono due coriambi lunghi, e la riga, presa isolatamente, potrebbe essere letta come una tetrapodia dattilica: *Váše ve|ličestvo! | Ěto o|šibka.* <...>

Ecco una mossa rara: due coriambi di seguito in una pentapodia: *I prostojál suróvyj etot vóin / Célŭjŭ nŏč', cělŭjŭ nŏč' na strážě* («E stette quel rude guerriero / Tutta la notte, tutta la notte a guardia») <Il secondo verso è tratto dalla *Nachdichtung* di Osip Mandel'stam – ancora innominabile nel 1960 – dal petrarchesco *Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...*>.

Anche nei classici si incontrano questi coriambi, in qualità di eccezione rarissima, ma solo nel caso che la parola corrispondente venga pronunciata con un forte innalzamento della voce sulla prima sillaba, con un'intonazione “passionale”. Ad esempio: *Na vétvjach líra i venec... / Uvy! druž'já, sej chól'm – mogila; / Zdes prách pevcá zemljá sokryla; / Bédnyj pevec!* («Sui rami la lira e il serto... / Ahimè! Amici, questa collina è una tomba; / Qui la terra ha coperto il cenere del bardo; / Povero bardo!», Žukovskij) <...>. Un simile coriambo lo troviamo anche con un'intonazione fortemente interrogativa, che pure dà un netto innalzamento sulla sillaba accentata: *Tak, znáčit, eto tájna? / Tájná? Ach vót čto! Kák v románe já* <...> («Allora, vuol dire che è un segreto? / Segreto? Ah, ecco! Come in un romanzo io <...>». Brjusov <*Il viandante – Putnik*>»).

Nella prima edizione del suo manuale di metrica (1921, pp. 28-29; cf. 1923, pp. 50-52), Šengeli approfondiva l'ultimo esempio da Brjusov: «Ascoltandolo con attenzione, ci convinciamo che questo verso ha un perfetto suono giambico. Lo stesso Brjusov dà nella sua *Scienza del verso* [*Nauka o stiche*] una spiegazione assai complicata di questa mossa. Secondo Brjusov qui ha luogo una lipometria unita a un'ipermetria, ossia l'elisione della sillaba atona del primo piede e l'introduzione di una sillaba

ba in più dopo il suo *ictus*. Questa spiegazione è evidentemente inservibile. Nel giambo, passi ipermetrici si trovano solo nei piedi immediatamente adiacenti alla cesura principale; solo in quel caso essi attecchiscono. Ad esempio: *O, kák na sklóně nášich lét / Nežnéj my ljúbim | i suevérnej* («Nel declinar dei nostri anni / Tenero e timido è l'amore»). U-|U-U||UUU-U) <...>. Se invece introduciamo una sillaba ipermetrica in un'altra parte del verso, si ottiene un'evidente cacofonia: *Bagrjányj zakát gorít vyysí* («Il purpureo tramonto arde in alto»).

Un sunto delle ricerche sui coriambi è dato da Taranovskij [1953: 33-34 (2010: 47-48)]. Il più diffuso è il coriambo primo (-|UU-), dove il piede transaccentato è spezzato da un dierema: *Góst' izbežál užásnoj káry* («L'ospite evitò il terribile castigo»); Taranovskij, citando Jakobson (1923: 28), nota come il quasi omofono *Gósti sbežáli ot Makára* («Gli ospiti fuggirono da Makar») è pressochè assente nella poesia dei secoli XVIII e XIX, in quanto implica la transaccentazione della prima parola. Si tratta del coriambo secondo (-U|U-), che assieme al coriambo terzo (-UU|-) penetra nella poesia russa nel XX secolo, sotto l'influsso della poesia tedesca. «In precedenza questi versi si incontravano solo in via sperimentale», come nella tripodia giambica di Deržavin: *Góspodi! vossylájut / K tebé svoi molbý* («Signore! innalzano / A te le proprie preghiere»).

Dierema: “confine fra le parole”, “spazio fra le parole”, “limite di parola”.

Considero preferibile tradurre il russo *slovorazdel* con un solo lemma, usando il prestito greco proposto dallo stesso Šapir nella sua Tesi di dottorato: «<...> nel discorso prosastico sarà rima ogni ripetizione di un complesso fonetico davanti al dierema e percepito come tale» (Šapir 2000c: 13-14).

Dól'nik (da *dólja*, “misura”): metro tonico che fra un *ictus* e l'altro ammette un intervallo da 1 a 2 sillabe, secondo la formula X'X'X'...

<i>Vchožú ja v tёмnye chrámy,</i>	(1'1'2'1)
<i>Soveršáju bédnyj obrjád.</i>	(2'1'2')
<i>Tam ždú ja Prekrásnoj Dámy</i>	(1'2'1'1)
<i>V mercán'i krásnych lampád.</i>	(1'1'2')

[«Entro in tenebrosi templi, / Compio un povero rito, / Là attendo la Donna Gentile / Nel barbaglio di rossi lumi». – A. Blok, 1902]

Introdotta all'inizio degli anni Venti da V. Ja. Brjusov e G. A. Šengeli, il termine *dol'nik* indicava inizialmente quello che oggi si intende come verso accentuativo [*akcentnyj stich*], in cui l'intervallo fra gli *ictus* è illimitato, mentre il “nostro” *dol'nik* era chiamato *páuznik*. Sarà V. M. Žirmunskij (1925) a definire e documentare il *dol'nik* nell'accezione moderna.

Alcuni sottotipi di *dol'nik* hanno la tendenza a coagularsi in paradigmi autonomi e ben riconoscibili. È il caso del *dol'nik* a tre *ictus* con anacrusi bisillabica, utilizzato, fra gli altri, da Blok e Gumilëv e ben descritto da Taranovskij (2000: 247):

X X Ẋ X (X) X Ẋ (X) Ẋ (X)

Dove X sta per sillaba atona, Ẋ per sillaba tonica e X Ẋ è una coppia di sillabe “ballerine”, una delle quali tonica.

Le possibili varianti sono 5:

- I X X Ẋ X X Ẋ X X Ẋ (X) *Ty v poljá otošlá bez vozvráta...* («Tu nei campi ti sei allontanata senza ritorno...»)
- II X X Ẋ X Ẋ X X Ẋ (X) *I drakón pročél naklonjája...* («E il dragone lesse chinandosi...»)
- III X X Ẋ X X Ẋ X Ẋ (X) *I užásnyj konec miróv...* («E la terribile fine dei mondi...»)
- IV X X Ẋ X Ẋ X Ẋ (X) *Zažigál poslédnij svét...* («Accese l'ultima luce...»)
- V X X Ẋ X X X Ẋ (X) *Ametístovaja skalá...* («Lo scoglio d'ametista...»)

Lějma (termine musicale bizantino: «pausa»). Termine introdotto da Šengeli (1960: 188-190) per definire le sillabe – più spesso atone, ma anche toniche – “omesse” nel verso (per Brjusov: “lipometria”): «L'utilizzo sistematico dei *lejma* crea un particolare tipo di verso chiamato lejmico o pausale (a volte semplicemente *pauznik* o *dol'nik*). Esteriormente, il *lejma* è l'elisione di questa o quella sillaba atona (e a volte tonica) all'interno della riga versale. In realtà il *lejma* è un fenomeno più complesso.

Con l'elisione dell'ultimo piede della riga versale o dell'emistichio, esso perde le sue sillabe atone dopo la tonica. In altre parole, tale piede può essere incompleto, ma il verso “non si rovina” per questo. In tal modo, elidendo l'emistichio cadono una o più sillabe all'interno della riga versale. Ma la sillaba caduta può anche essere sostituita; invece di: *Čtó ty zavódiš' (U) pésnju voénnu* (“perché sciogli un canto guerresco”) può stare: *Čtó ty zavódiš nam pésnju voénnu* (perché sciogli a noi un canto guerresco). Dunque, la pausa di elisione si distingue dalla pausa di cesura, nella quale <...> non è possibile inserire una sillaba <...>.

Una pausa comune è semplicemente un attimo di silenzio durante il quale si spegne l'apparato fonatorio. La pausa dinamica o *lejma* è un attimo di silenzio carico di tensione. In alcune lingue (in arabo e in persiano) questi attimi di tensione muta della glottide rientrano nel sistema fonico generale e si manifestano in queste o quelle parole nella lingua comune (svolgendo, ovviamente, il proprio ruolo nel verso); lì essi si chiamano *chamza*, che significa “suono zero”.

Quale che sia l'utilità del concetto di *lejma* per una teoria del verso, è importante sottolineare come in nessun caso righe versali con sillabe "elise" possono essere assimilate al *dol'nik*. Non è questione di frequenza dei *lejma*: il *dol'nik* non è un verso sillabotonico "monco", ma un diverso sistema metrico, basato su principi totalmente differenti.

Logaédo. Nella metrica classica, è logaedico un periodo ritmico formato da dattili e trochei. È il verso della strofa saffica, utilizzata nelle sue diverse varianti da Orazio, Catullo, Seneca. Nella tradizione russa, il logaédo è una forma metrica in cui un determinato schema misto, combinazione di piedi diversi, si ripete uguale – o in successione fissa – riga per riga: «la successione <dei diversi piedi> si sottomette a una legge compositiva costante per il verso dato o per la strofa». Così come nel *dol'nik*, «il numero di atone fra una tonica e un'altra è variabile, ma, – a differenza del *dol'nik*, – la successione degli intervalli fra gli ictus è sottoposta a una legge costante» (Žirmunskij 1975: 209, 210). Se nel Settecento e nel primo Ottocento i metri logaedici venivano usati per imitare le forme classiche (esametro dattilocoreico, strofa saffica, etc.), in seguito portarono alla creazione di componimenti dalla uguale successione di piedi riga per riga. La monotonia di tale logaédo – accentuata, ad esempio, da Mandel'stam come particolare forma espressiva – è di solito evitata introducendo una cesura mobile:

<i>Segódnja durnój dén' :</i>	U ' / U U ' / '
<i>Kuzněčikov chór spít,</i>	U ' / U U ' / '
<i>I súmračnich skál sěn' –</i>	U ' / U U ' / '
<i>Mračněj grobových plít.</i>	U ' / U U ' / '

[«Oggi è un brutto giorno: / il coro dei grilli dorme, / e l'ombra di rocce oscure / è più cupa di pietre tombali (1911)»]

Metri russi

Per una tassonomia generale "ragionata" dei metri russi, riportiamo lo schema presentato da K. Golovastikov alla *Šapiroverka* (novembre 2012).

I. In cosa consiste, secondo l'opinione consolidata, la metrica russa? Cosa facciamo per definire il metro?

1) Sillabo-tonismo. L'unità minima è il piede; alla base vi è il divieto di transaccentazione.

- piedi bisillabici (giambo e coreo). Nel *giambo*, l'accento di ogni parola non monosillabico deve cadere sulle sillabe pari della riga versale; *etc.*
- piedi trisillabici (dattilo, amfibraco, anapesto). Nell'*anapesto*, gli accenti delle parole non mono- né bisillabiche cadono di terza in terza sillaba dall'inizio della riga; *etc.*

Inoltre: i piedi non sono omogenei, come è risultato dalla discussione

fra R. O. Jakobson e N. S. Trubeckoj: quelli bisillabici constano di sillabe obbligatoriamente atone e di sillabe facoltativamente toniche; quelli trisillabici – di sillabe obbligatoriamente toniche e di sillabe prevalentemente atone.

Problema 1. La definizione è troppo ristretta, poiché le transaccentazioni sono ammesse fino a un (in)certo punto [*Veščáj, zloděj mnóju venčánnij* (“Parla, malfattore da me incoronato”) nella G4 di *Libertà (Vol'nost')* di Radiščev.

Problema 2. La definizione è troppo ampia: esistono righe versali ammissibili da un punto di vista formale, che però non si possono affastellare all'infinito senza che il metro ne risulti distrutto: *Vstál Sét, Sém, Chám, Nín, Kír, Rém, Ján* – “Si sollevò Set, Sem, Cam, Nino, Ciro, Remo, Giano”, nella G4 *Ditrambo a Pegaso (Difiramb Pegasu)* di Sumarokov <dove si esaspera fino alla parodia la tendenza di Lomonosov ad accumulare spondei per via di giustapposizione di parole monosillabiche>; *Togdá ešče né voeváli s Germániej* – “Allora ancora non guerreggiavamo con la Germania”, nella tetrapodia amfibrachica di Ars. Tarkovskij.

2) **Tonismo.** L'unità minima è la battuta [*takt*]; alla base vi è la regolazione del numero degli accenti nella riga versale.

- *dol'nik*. Nel *dol'nik* gli intervalli fra gli *ictus* possono essere mono- o bisillabici;

Inoltre:

1. Sono ammesse omissioni di accenti sugli *ictus* (*ergo* si danno intervalli di 3, 4, 5 sillabe fra gli accenti);

2. È ammessa l'esistenza del *dol'nik* libero.

Problema. In cosa il *dol'nik* libero non rimato con omissioni di accenti si differenzia dal verso libero?

- *taktovik*. Intervalli di 1, 2 e 3 sillabe fra gli accenti.

- verso accentuativo. È ammesso qualsiasi intervallo fra gli accenti, da 0 a 5, 6 e più sillabe.

Inoltre è ammessa l'esistenza del verso accentuativo anisoaccentato (*neravnoudarnyj*).

Problema. Esiste davvero il tonismo? Ora si parla di *ictus*, ora di accenti reali; accanto all'isoaccentazione è ammessa l'anisoaccentazione; qual'è la specificità del verso accentuativo anisoaccentato, se si esclude la presenza della rima?

3) **Sillabismo.** L'unità minima è la sillaba; alla base vi è l'idea della regolazione del numero di sillabe nella riga versale. Non viene attribuita un'importanza determinante alle tendenze nella distribuzione delle sillabe toniche e atone, esse non sono considerate costituenti del metro.

Problema. Il sillabismo è uscito dall'uso comune: il termine non indica tanto un sistema versificatorio vigente, quanto un periodo storico nello

sviluppo del verso russo. Il sillabismo dei secoli XIX—XXI è sporadico e spesso dubbio.

- 4) **Verso libero.** È dichiarata l'assenza di qualsiasi tratto metrico (ossia di quei tratti che garantiscono la prevedibilità a un qualsiasi livello del verso). M. L. Gasparov: il verso libero è il verso accentuativo non rimato.

Problema. Non c'è una definizione positiva, costruttiva del verso libero: esso è definibile solo per via di negazione.

< Secondo Gasparov, il verso accentuativo e il verso libero si differenziano solo per la presenza o meno della rima: il verso accentuativo non rimato corrisponde al verso libero. Secondo Golovastikov (*Šapirovka*, 9.11.2012) i due metri si distinguono anche per la struttura interna. Nelle due forme di verso dismetrico (verso accentuativo e verso libero) sono possibili tutti i tipi di intervallo, eppure la distribuzione della loro frequenza sarà diversa: rappresentata sul grafico, tale distribuzione nel verso libero ricorderà la Campana di Gauss (così come in prosa: la moda sarà sugli intervalli bisillabici, con una distribuzione discendente sui due lati di essa), mentre, se la moda cade sull'intervallo monosillabico o su quello trisillabico, siamo in presenza di una tendenza ritmica e abbiamo a che fare col verso accentuativo. Golovastikov esemplifica poi il verso accentuativo col *Flauto di vertebre* [*Flejšta pozvonočnik*] di Majakovskij e il verso libero con *Trovando un ferro di cavallo* [*Našedšij podkovu*] di Mandel'stam >.

Opojaz (*Obščestvo izučenija poétičeskogo jazyka* - Associazione per lo studio del linguaggio poetico) — scuola teorico-letteraria russa, attiva fra la seconda metà degli anni 1910 e gli anni '20, una delle ramificazioni (certo la più conosciuta in Occidente) della cosiddetta «scuola formale». Si tratta di un fenomeno senza corrispettivo nei coevi studi letterari in Occidente, anche se non mancano analogie sia riguardo all'impostazione generale (il positivismo come fondamento metodologico nella storia dell'arte) che riguardo ad alcuni aspetti particolari (ad esempio, la concezione dell'arte come «serie immanente» che si sviluppa secondo sue regole intrinseche è affine alla «storia dell'arte senza nomi» di H. Wölfflin).

Le tesi del primo Opojaz (la «pietrificazione» della parola come conseguenza della sua «automatizzazione», della perdita della sua «percettibilità»; necessità di «resuscitare» la parola) erano assai vicine agli slogan cubofuturisti sulla «parola autoattorta» e sulla «fattura» del testo tramite una serie di «smottamenti». In seguito, la teoria sullo «straniamento» come rottura dell'automatismo percettivo fece da base alla storia formalista della letteratura come lotta fra «vecchi» e «giovani» tramite la parodia (Šklovskij, Tynjanov).

Nelle successive raccolte dell'Opojaz («Sborniki po teorij poetičeskogo

jazyka», v. 1-2, 1916-17; v. 3 - «Poetika», 1919), V. Šklovskij, E. D. Polivanov, O. M. Brik, L. Ja. Jakubinskij etc. svilupparono la poetica formalista rielaborando teorie di A. A. Potebnja (la divisione della produzione linguistica in «prosa» e «poesia» fu da loro interpretata come esistenza di due sistemi chiusi e fra loro contrapposti: il linguaggio «poetico» e quello «pratico») e di A. N. Veselovskij, il cui interesse per i problemi della poetica storica venne interpretato come necessità di elaborare una «poetica delle forme». Sui membri dell'Opojaz ebbero una notevole influenza anche le idee di I. A. Baudouin de Courtenay sulla lingua come sistema di fenomeni funzionali all'espressione di un senso e non coincidenti coi suoni presi nella loro natura fisica (vedi Di Salvo 1975).

Nel 1919 B. Èjchenbaum accetta il programma del gruppo; nel 1921 è la volta di Tynjanov, e all'inizio degli anni Venti anche V. Žirmunskij e B. Tomaševskij condividono i fondamenti metodologici del gruppo; nello stesso periodo l'Opojaz si avvicina all'Circolo linguistico di Mosca (Mlk), e in particolare con Jakobson e Vinokur. È il periodo di massima fioritura dell'associazione, per i cui tipi – oltre ai numerosi articoli su rivista – esce la serie degli «Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka» (fasc. 4–6, 1921–23). Lacerata da dissidi interni e sottoposta a critiche dall'esterno, l'associazione cessa di esistere verso la metà degli anni Venti. I suoi singoli membri tentano di superare il meccanicismo della prima fase considerando l'opera d'arte come sistema di elementi uniti da un rapporto funzionale e precludendo così allo strutturalismo: ne è esempio il libro di Tynjanov *Il problema del linguaggio poetico* (1924), dedicato all'interazione fra ritmo e semantica in poesia. La teoria del giovane Jakobson sul verso come violenza organizzata sulla lingua può essere compresa unicamente sullo sfondo della tesi dell'Opojaz sul ruolo dello «straniamento» nell'evoluzione dell'arte. Risentono fortemente delle teorie dell'Opojaz anche i lavori più tardi di Tomaševskij e di Èjchenbaum sul verso.

Peóne (gr. *paíón*, allotropo di *paían*, “soccorritore”, “risanatore”, epiteto di Apollo, quindi “invocazione ad Apollo”). La misura delle danze in onore di Apollo. Nella metrica greca è un piede composto da tre sillabe brevi e una lunga: –UUU (peone I), U–UU (peone II), UU–U (peone III), UUU– (peone IV). Andrej Belyj, fondatore della metricologia russa moderna (1910), chiama peone o peana la successione – in un componimento in tetrapodia giambica – di un pirrichio (UU) e di un giambo ‘realizzato’ (U–). Vedi: *infra*, pp. 122, 123, nota xli.

Sillabismo, sillabotonismo. Sistemi di versificazione russi. Nella seconda metà del XVII sec. la metrica russa si sviluppa sotto l'influsso della poesia sillabica polacca. Il monaco bielorusso Simeon Polockij aggiunge alla rima l'isosillabismo (ossia il numero di sillabe costante) e la cesura obbli-

gatoria influenzando in modo decisivo i poeti più giovani: sarà quest'ultima la strada maestra del verso russo dagli anni 1670 agli anni Quaranta del secolo successivo, con sopravvivenze provinciali anche successive. Di origine polacca sono i versi più usati: ottonario, endecasillabo, tridecassillabo, così come il predominio assoluto delle rime piane.

Il primo passo teorico verso una riforma organica della versificazione russa è il *Nuovo e breve metodo per la composizione dei versi russi* (*Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov*), pubblicato da Trediakovskij nel 1735, in cui veniva introdotto il concetto di "piede" (*stopa*), che diventava l'unità di misura sillabica e accentuale del verso. I piedi introdotti da Trediakovskij erano tutti bisillabici (spondeo, pirrichio, giambo e trocheo) e presentavano una cesura fissa, rispettivamente dopo la quinta o la settima sillaba. La riforma di Trediakovskij privilegiò dunque il ruolo dell'accento all'interno del verso, tentando di sistemare i pre-supposti per una sua regolare distribuzione.

M. V. Lomonosov – con l'*Ode per la presa di Chotin* (*Oda na vzjatie Chotina*, 1739) e l'allegata *Lettera sulle regole della versificazione russa* – fonda il sistema sillabotonico: rifiuta qualsiasi continuità con la tradizione letteraria (sillabica) fino ad allora formatasi, contesta la libera combinazione di piedi bisillabici all'interno del verso, legittima l'uso di metri ternari come l'anapesto e il dattilo, infrange l'isosillabismo introducendo la sequenza di rime piane e tronche (e dunque versi con numero diverso di sillabe) completa l'organizzazione del verso in una sequenza di piedi, privilegiando il giambo. Per la classificazione della tetrapodia giambica vedi *Šengeli in Personalia*.

Taktovik (da *takt*, "battuta"): metro tonico che fra un ictus e l'altro ammette un intervallo da 0 a 3 sillabe (0-1-2 oppure 1-2-3), e del verso accentuativo, in cui l'intervallo fra ogni ictus è illimitato.

<i>Dněj byk pėg.</i>	(' 0 ')
<i>Mėdlenna lėt arbá.</i>	(' 2 ' 1 ')
<i>Náš bóg bėg.</i>	(' 0 ' 0 ')
<i>Sėrdce náš barabán.</i>	(' 1 ' 2 ')

[«Il toro dei giorni è pezzato. \ Lento è il carro degli anni. \ Il nostro dio è la corsa. \ Il cuore è il nostro tamburo». V. Majakovskij, *La nostra marcia – Naš marš*, 1917]

Ne consegue, ovviamente, che nell'ambito di un componimento scritto in tale forma metrica possono capitare sia righe in *dol'nik* che sillabo-toniche regolari, la cui struttura rientra fra quelle ammesse nel *taktovik*.

A lungo, il *taktovik* fu impiegato nell'ambito della poesia colta per imita-

re il verso del folklore: in A. P. Sumarokov (*I cori al mondo rovesciato – Chory ko prevratnomu svetu*, 1763), A. S. Puškin (*La favola sul pescatore e il pesciolino – Skazka o rybake i rybke*, 1833), M. Ju. Lermontov (*Il canto dello zar Ivan Vasil'evič, del giovane milite della guardia e del prode mercante Kalašnikov – Pesnja pro <...> udalogo kupca Kalašnikova*, 1837), etc. Nel Novecento, dai modernisti fino a Brodskij, il *taktovik* conosce una larga diffusione, ormai libero da connotazioni pseudo-folkloriche ma in genere associato a un'intonazione dimessa e “prosaistica” (secondo i calcoli, nello schema del *taktovik* si inserisce più dell'80% dei sintagmi possibili in prosa).

Il termine *taktovik* fu coniato nel 1928 dal poeta e metricologo A. P. Kvjatkovskij. Per il gruppo di poeti “costruttivisti” (lo stesso Kvjatkovskij, Sel'vinskij, Lugovskoj), esso non era solo una forma metrica, ma anche uno specifico tipo di declamazione, secondo cui le “battute” [*takt*] del verso dovevano essere pronunciate come isocroniche (di durata uguale). Sarà poi M. L. Gasparov, fra gli anni Sessanta e Settanta, a definire con precisione la struttura del *taktovik*, lasciando da parte la soggettiva “maniera di lettura”.

Personalia

Andrej **Bélyj** (Boris Nikoláevič Bugáev (1880 – 1934)

Figlio di un noto matematico, laureatosi nel 1903 nella medesima disciplina, Belyj è il genio poliedrico che per il primo trentennio del secolo influenza una fetta notevole della cultura russa: dalla poesia alla prosa narrativa, dalla filosofia alle ricerche spirituali. Eccezionale il suo apporto allo studio del verso: «Ci sono stati molti metricologi di talento», – diceva Tomaševskij, – «ma solo uno geniale: Andrej Belyj». Nel 1910 esce la sua raccolta *Simbolismo*, che per la prima volta applica la statistica alla scienza del verso, facendone “dall’arte che era, una scienza, come la fisica dopo i calcoli di Galileo e la chimica dopo i calcoli di Lavoisier” (Gasparov 1988a: 445). Qui Belyj imposta anche il fondamentale problema del rapporto fra metro e ritmo. Altrettanto fondamentale – ma a lungo ignorato dai contemporanei – è *Il ritmo come dialettica* [*Ritm kak dialektika*, 1929], dove Belyj indica il passaggio dallo studio “statico” del ritmo (definizione delle figure ritmiche generate verso per verso dalla presenza di pirrichi) a una concezione dinamica e probabilistica: è possibile tracciare curve che definiscano l’evoluzione statistica di ogni tratto ritmico (così come di ogni complesso di tratti) nell’ambito di un’autore, di un’opera o di una sua parte. Come ben spiega Gasparov, le due fasi del pensiero metricologico di Belyj sono condizionate dalle due diverse concezioni del mondo da lui abbracciate:

Per *Simbolismo* si tratta del neokantismo <...>: il mondo delle essenze e quello dei fenomeni sono separati, il mondo delle essenze non è conoscibile in modo adeguato ed è accessibile solo da parte di un’esperienza totalizzante (per Belyj, di carattere mistico-religioso), mentre oggetto di conoscenza scientifica può essere solo il mondo dei fenomeni, ossia la forma, non il senso. I fatti sono statici e frammentati, unificati in sistema solo dalla coscienza dello studioso; la catalogazione completa e sistematica di questi fenomeni formali è il compito della moderna “estetica descrittiva”, che si serve di tutti i sistemi delle scienze esatte. Per *Il ritmo come dialettica*, si tratta dell’antroposofia: il mondo è uno, spirituale da parte a parte, è conoscibile tramite l’esperienza intuitiva, il moto dello spirito si manifesta nella materia universale fino ai minimi dettagli; seguendo questi dettagli possiamo giungere fino ai significati spirituali più profondi; lo studioso non è contrapposto all’oggetto di studio, ma si fonde con esso nell’unità del cosmo che tramite lui conosce se stessa; il fondamento di tale unità è il ritmo universale che tutto compenetra (Gasparov 1988a: 449).

Sergěj Pávlovič **Bobrov** (1889 – 1971)

Poeta futurista, membro nel 1914 del gruppo “Centrifuga” insieme a Boris Pasternak e Nikolaj Aseev. Caratteristica della sua produzione poetica è la sistematica deformazione delle forme metriche classiche (in particolare, omissioni di *ictus*, inserimento di *ictus* o di sillabe ridondanti). Sarà poi autore di manuali popolari di matematica, studioso di poesia (Puškin, Jazykov) e propriamente di versificazione: nel 1915 offre una delle prime descrizioni del *dol'nik* (da lui chiamato *pauznik*); in seguito, sarà il primo a studiare nel dettaglio la funzione del *dierema* (*slovorazdel*) nella formazione del ritmo versatile. Negli anni Sessanta, coi propri studi metrico-ritmici fortemente matematizzati, influisce sulla nuova generazione di metricologi, quali il matematico Andrej Kolmogorov e il giovane Michail Gasparov. Bobrov fu anche un versatile traduttore: dalla *Chanson de Roland* al *Bateau ivre* di Rimbaud.

Borís Jákllovevič **Búchštab** (1904 – 1985)

Allievo di Ėjchenbaum e rappresentante insieme a Lidija Ginzburg, Nikolaj Stepanov e Grigorij Gukovskij della giovane generazione dei formalisti (*mlado-formalisty*), Buchštab partecipa con frequenza ai seminari organizzati dal suo maestro e da Tynjanov dedicati ai giovani studiosi della facoltà di filologia dell'Università di Leningrado, dove si laurea nel 1924. Gli interventi letti durante gli incontri confluiranno nel volume *La prosa russa* (*Russkaja proza*, 1926) curato proprio da Ėjchenbaum e Tynjanov; B. vi pubblica un saggio sui primi romanzi dello scrittore russo ottocentesco Aleksandr Vel'tman (*I primi romanzi di Vel'tman, Pervye romany Vel'tmana*). Gli studi sulla versificazione costituiscono un interesse del tardo Buchštab che nel 1973 pubblica l'intervento in cui elabora il principio della «doppia segmentazione» (Buchštab 1973b). Il discorso poetico, secondo Buchštab, si divide infatti in un piano sintattico e uno metrico. Nel verso libero e nel verso accentuativo non c'è organizzazione metrica e la suddivisione versatile si mostra soltanto dal punto di vista della disposizione grafica (cf. *supra*, pp. 141-144, 153, 186 nota vii, 203 nota xxi, 225, 226, 229).

Borís Michájlovič **Ėjchenbáum** (1886 – 1959)

Uno dei più fecondi teorici e storici della letteratura russa. Termina l'Università di Pietroburgo nel 1912 e vi insegna dal 1918 al 1949, pubblicando più di 300 lavori. Teorico “ufficiale” del formalismo (da lui definito “metodo morfologico”), è autore di ormai classici saggi su Gogol', Tolstoj, Lermontov (sua la definizione di *skaz* per lo stile “straniato”). Per quanto riguarda la scienza del verso, nel contesto da noi affrontato è rilevante soprattutto la sua definizione della sintassi come “formante” del verso, interfaccia fra metro e materiale linguistico (vedi le obiezioni di Kenigsberg: *supra*, p.

198-199, n. xix). Riportiamo dunque il paragrafo in questione di *La melodicità del verso lirico russo* (1922).

Questioni metodologiche. Quando si studia il verso come tale, in genere si intende la sua struttura ritmica e fonica. Né l'una né l'altra di per sé definiscono le peculiarità dello stile né rendono possibile definire i principi della composizione. Sia il ritmo che la "strumentazione" fonica definiscono il verso in generale, la sua natura, e perciò non possono fungere da fondamento per lo studio delle differenze specifiche di uno stile da un altro. È perciò naturale che gli stili si differenzino in base al lessico, in quanto materiale che cambia in conformità ai principi stilistici di questa o quella scuola. Ma in forza di ciò noi ci allontiniamo dal verso come tale e abbiamo a che fare col linguaggio poetico in generale. È chiaro che ci mancano degli elementi che siano caratteristici proprio per il verso, cioè che si trovino in stretta relazione con la sua struttura ritmica e insieme definiscano le differenze di uno stile dall'altro. È necessario trovare un qualcosa che sia legato alla frase versale e che, allo stesso tempo, non ci distogliesse dal verso come tale, che stia sul confine fra la specifica fonetica del verso e la semantica.

Questo "qualcosa" è la sintassi. La sintassi del verso si costruisce in rapporto inscindibile col ritmo: con la riga e con la strofa. È una sintassi convenzionale, deformata. Da semplice forma grammaticale, essa da semplice forma grammaticale diviene qui formante. La frase del verso non è un fenomeno sintattico in generale, bensì ritmico-sintattico. Di più, la sintassi è nel verso un fenomeno non solo fraseologico, ma anche fonetico: l'intonazione realizzata nella sintassi svolge nel verso un ruolo non meno importante del ritmo e della strumentazione, anzi a volte anche più importante. La sintassi che lo realizza è segmentata nel verso non in sezioni concettuali, ma ritmiche, ora coincidendo con esse (riga = frase), ora superandole (*enjambement*). In tal modo, proprio nella sintassi vista come costruzione dell'intonazione della frase abbiamo a che fare col fattore che lega il linguaggio al ritmo (Ėjchenbaum 1922: 5-6).

Michail Leónovič **Gaspárov** (1935-2005)

Nel 1957 termina il corso di studi in filologia classica presso l'Università di Mosca, ben presto inizia a collaborare col circolo filologico-matematico di Kolmogorov. Difficile sopravvalutare tanto il ruolo da lui svolto nel recupero e nell'approfondimento delle migliori tradizioni della metricologia novecentesca (l'approccio matematico-statistico di Jarcho, di cui Gasparov si considerava un "epigono"; il pathos filologico di Vinokur (e dei filologi classici, tedeschi, ben noti a Gasparov); le intuizioni di Belyj e Tomaševskij sul rapporto fra metro e ritmo; le indagini sul rapporto fra metro e senso inaugurate da Taranovskij), quanto il suo apporto originale allo studio del verso. Intuizioni cruciali e pathos sistematizzante innervano – sorretti da un enciclo-

pedismo incomparabile (o meglio, eguagliato solo dall'onniscienza di Jarcho) – autentici capisaldi della nostra disciplina: da (1974) a (1984a – 2002²), sull'evoluzione del verso russo; da (1976, 1979b e 1987a) a (1999), sulla nascita, evoluzione e sulle diramazioni degli “aloni semantici” di una determinata misura (definizione coniata da V. Vinogradov); studi fondamentali sul verso (e sul rapporto verso-sintassi-significato) di classici della poesia russa quali Puškin, Fet, Pasternak, Majakovskij (1981b, 1988b, 1990b, 1991, 1992, 1995b), nonché un originale manuale metricologico costruito sui testi dei poeti modernisti (1993b). Da ricordare, infine, la sua storia comparata generale del verso europeo (1989a) apparsa in Italia grazie agli sforzi di Stefano Garzonio (1993), ma rimasta sostanzialmente ignorata. Non a caso, lo stesso Michail Leonovič lamentava l'arretratezza della scienza del verso in Occidente, dove «i nostri studiosi dovranno ancora battersi duramente con l'inerzia della saggistica prescientifica, impressionistica, o postscientifica, decostruzionista» (vedi *supra*, p. 230, nota i).

La polemica che Šapir sollevò – in un volume dedicato al giubileo di Gasparov! – contro il suo manuale (1993b) ha costituito il “passaggio di testimone” di fine secolo nello studio del verso russo: «Davvero la dottrina di M. L. Gasparov ha costituito un'intera epoca nella storia del verso, e sotto i nostri occhi essa pian piano diviene patrimonio della storia» (Šapir 1996a: 272). A Gasparov, Šapir rimprovera uno spirito antiquario basato sulle forme rare del metro (la semiotica del metro), che gli fa quasi ignorare il ritmo e la sua semantica: «Gasparov preferisce la legge all'anomalia, l'usuale all'occasionale, ciò che è storico a ciò che è organico, ciò che è estensivo a ciò che è intensivo, il metro al ritmo, il significato al senso, in una parola, la serie discreta al *continuum*: egli si orienta in modo eccellente nella molteplicità delle unità, ma non sempre se la cava bene con l'unità delle molteplicità» (*ivi*: 296). In questo, Šapir vedeva un profondo *imprinting* su Gasparov da parte di Valerij Brjusov, poeta dedito alle forme metriche rare ma (come a suo tempo notato da Andrej Belyj) ritmicamente povero, e teorico del verso di impianto assai normativo.

Román Osípovič **Jákobson** (1896 – 1982).

Nel 1914 termina l'Istituto Lazarevskij di lingue orientali e si iscrive al dipartimento slavo-russo dell'Università di Mosca, iniziando a definire l'interesse fondamentale di tutta la vita: il legame fra suono e significato; tale impostazione fondamentale si collegherà poi con discipline quali il folklore, la poetica, l'antropologia, la cibernetica. Prima ancora di completare gli studi, insieme all'etnografo P. Bogatyrev e altri fonda il *Circolo linguistico di Mosca* [*Moskovskij lingvističeskij kružok – Mlk*]; collabora peraltro anche con l'*Opojaz*, per i cui tipi esce la monografia sul verso céco (1923) in cui per la prima volta si definisce la teoria del verso come “violenza organizzata” sulla

lingua. Stringe amicizia con Majakovskij, si interessa all'opera di Chlebnikov e scrive lui stesso versi *zaum'*.

Nell'autunno del 1919, insieme agli altri giovani studiosi del verso Osip Brik e Boris Tomaševskij, promuove una critica dai toni aggressivi contro il lavoro di Valerij Brjusov *La scienza del verso* [*Nauka o stiche*], le cui uniche difese, all'interno del MLK, vengono prese dal più "anziano" Vjačeslav Ivanov (Cf. Gindin 1997, 2007; Gindin, Man'kovskij 2007). Brjusov viene essenzialmente accusato di empirismo.

Emigrato nel 1920 in Cecoslovacchia, Jakobson si addottora a Praga nel 1930 e negli anni seguenti insegna fonologia russa a Brno. Contemporaneamente, dirige i lavori del Circolo linguistico di Praga. A partire dagli anni Quaranta, Jakobson elabora la notissima teoria sui due contrapposti principi regolatori delle unità linguistiche: l'asse della combinazione (metafora) e l'asse della selezione (metonimia); la proiezione del primo asse sul secondo origina il linguaggio poetico. Durante la guerra, Jakobson emigra negli Stati Uniti, ma dal 1962 al 1979 visita regolarmente l'Urss, contribuendo alla nascita e allo sviluppo della semiotica sovietica.

La sua definizione della «funzione poetica del linguaggio» come proiezione «del principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione» (Jakobson 1960: 358) è uno delle principali punti di partenza per la teoria šapiriana del verso (vedi *supra*, pp. 206-207, nota xxiv).

Borís Isaáčovič Jarchó (1889 – 1942)

Esperto di medievistica e di folklore, teorico e storico della letteratura, metricologo, Jarcho è fra i grandi filologi russi quello a cui è toccata minore notorietà. Studia a Mosca e si perfeziona poi a Heidelberg e Berlino; nel 1915-1921 insegna all'Università di Mosca e prende parte ai lavori del →MLK. Inizia con studi di folklore comparato, sotto l'influsso di Veselovskij, e nel corso della decennale stesura della tesi dottorale (sulla poetessa mediolatina Rosvita di Gandersheim) inizia a elaborare metodi esatti per l'analisi del verso.

Dal 1922 al 1930 dirige presso la GACHN (Accademia Statale di Scienze Artistiche) il gabinetto di poesia teorica e la commissione per la traduzione letteraria. Momenti cruciali del dibattito scientifico degli anni Venti sono: il dibattito da lui tenuto insieme a G. G. Špet sui presupposti di una scienza esatta della letteratura (dicembre 1924), dove approccio fenomenologico ed empiria positivista si fronteggiano al massimo livello; la sua relazione intorno alla dicotomia prosa\verso (ottobre 1926), anch'essa con la partecipazione di Špet, *il problema del linguaggio poetico*, cui Jarcho contrappone il proprio approccio matematico-statistico allo studio della versificazione; la conferenza "Alcune tecniche statistiche di sintesi letteraria" (marzo 1927) con V.

M. Žirmunskij, dove tale approccio si precisa ulteriormente (vedi Cadamagnani 2012). Canto del cigno del periodo della Gachn è il tentativo (dicembre 1929, ormai fuori tempo massimo) di organizzare presso la sezione letteraria un Gabinetto statistico-letterario, caratterizzato fin dall'incipit da un programma ultra-formalista:

- a) L'oggetto letterario è costituito da fatti, rapporti e processi.
- b) I complessi letterari sono determinati non solo dalla presenza dei tratti, ma anche dalle proporzioni fra essi.
- c) L'evolversi della letteratura nel tempo è fondato prevalentemente dai mutamenti di tali proporzioni.
- d) Le correlazioni e i processi letterari possono essere espressi da indicatori numerici riuniti in serie simili alle serie delle mutazioni biologiche (Jarcho 2006: xiii).

Davvero sbalorditiva è la sua erudizione (secondo Marietta Čudakova, è lui a ispirare a Michail Bulgakov l'erudito Fesi, prototipo del Maestro in una delle prime redazioni del romanzo) e la sua prolificità traduttorica: decine di titoli, dalle saghe germaniche a Goethe e Schiller. È in questo periodo che Jarcho scrive i pochi suoi contributi teorico-letterari che riesce a pubblicare in vita, ma nel 1935 lo studioso viene arrestato ed esiliato a Omsk. Qui, potendosi basare quasi esclusivamente sui testi conservati dalla sua prodigiosa memoria, scrive la fondamentale *Metodologia di una scienza esatta della letteratura* (*Metodologija točnogo literaturovedenija*, pubblicata da Maksim Šapir e colleghi solo nel 2006). Liberato nel 1938, nel 1940 si trasferisce a Kursk, dove riprende l'insegnamento solo per venire evacuato, con l'inizio della guerra, a Sarapul, dove in breve muore di tubercolosi.

Avversario di ogni distinzione fra scienze naturali e scienze umane (2006: 54), assertore di una profonda analogia tipologica fra serie letteraria ed evoluzione biologica (2006: 7, 29, 351), Jarcho concepisce la letteratura come insieme di tratti formali in proporzione ed equilibrio variabile: «“fasci” di tratti che si sviluppano in connessione» (2006: 343). Sia i tratti distintivi formali di un'opera che le loro proporzioni vanno misurati o “pesati” quantitativamente, nella convinzione che l'«idea dominante» dell'opera si trasmetta al destinatario come risultato di tali proporzioni: la percezione estetica si dà quando le proporzioni dei tratti distintivi superano una determinata «soglia psichica» (2006: 369; cf. 135). La quantificazione, peraltro, deve riguardare tutti gli aspetti e i livelli della lingua poetica: dalla fonetica alla sintassi, dalla semantica alla stilistica. Jarcho esclude dalla filologia “esatta” qualsiasi caratteristica del testo irriducibile a una quantificazione numerica: *et tout le reste est littérature*.

A Jarcho sono legati i nomi di altri due studiosi del verso, che con lui collaborano alle attività del gabinetto di poetica teorica della GACHN, in cui si fa

un largo impiego di metodi statistici. Si tratta di Leonid Ivanovič Timofeev (1904-1984) e Michail Petrovič Štokmar (1903-1965). Il primo concentra la propria attenzione sul sistema sillabico, nella sua forma tipica dell'alessandrino di tredici sillabe (*trinadcatšložnik*), ritenendo che alla base della sua organizzazione ritmica stia la struttura tonica del verso. Il giovane studioso era convinto che il progressivo passaggio dalla prosa ritmica al verso sillabico e successivamente a quello sillabo-tonico rispondesse alle esigenze naturali della lingua, ribadendo così, come del resto anche Štokmar, la totale dipendenza del verso dalla lingua stessa.

Michail Štokmar, che nel triennio 1926-'29 compie gli studi di dottorato presso la GACHN sotto la guida di Jarcho, approfondisce la produzione letteraria di Leskov, dimostrando, numeri alla mano, che il fenomeno della ritmicizzazione non sia un elemento isolato nella sua prosa, ma un tratto caratteristico della sua opera e in particolare del romanzo *Gli isolani (Ostrovitjane)*, dove il 76% delle porzioni di testo analizzate (da lui definite, con un termine preso dalla geologia, "carotaggi") dimostra la presenza di una cadenza giambica. Le prime ricerche dei due confluiranno nel secondo numero della rivista "Ars Poetica" (1928), interamente dedicata alla dicotomia verso/prosa (Cf. Timofeev 1928b, 1928c; Štokmar 1928). Timofeev non aderì all'approccio statistico-induttivo di Jarcho, preferendo elaborare una linea alternativa, il cui tratto distintivo era quello di guardare al verso come a un'unità dotata di senso. Anche Štokmar – poi divenuto un importante studioso del verso popolare – abiurò l'esperienza giovanile al fianco di Jarcho, scrivendo delle recensioni impietose ai lavori del maestro. Era il 1953, Jarcho era morto ormai da ben undici anni e il fratello Grigorij Isakoovič sottoponeva all'attenzione dell'Accademia delle Scienze dell'URSS i lavori di Boris, con la speranza che fossero pubblicati. Štokmar espresse però parere contrario, definendo tali ricerche «molto più simili a un documento contabile che a uno studio di letteratura» (Cf. Jarcho 2006: ix).

Maksím Maksímovič **Kenigsbérġ** (1900 – 1924)

Figura semiobliata ma cruciale nel periodo in cui si andavano definendo le principali tendenze dell'ermeneutica poetica, Kenigsberg è stato riscoperto e rivalutato da Šapir negli anni Novanta. Ancora studente della facoltà storico-filologica dell'Università di Mosca, nel 1920 diviene membro effettivo del Mlk, e diviene, nelle attività del circolo, uno dei più accreditati studiosi del verso. Il deciso sostegno dato da lui e dal suo gruppo all'ermeneutica fenomenologica di Špet, contrapposta al formalismo meccanicistico e alle tendenze sociologizzanti, portano il Circolo alla paralisi e, nel 1924, allo scioglimento, non senza che sulla rivista Ἐρμῆς e nei protocolli delle riunioni del Circolo restino importanti tracce dell'attività di questo precoce studioso, che

negava alla fonetica lo status di disciplina linguistica e considerava la semantica storicizzata (semasiologia) il fondamento di ogni conoscenza linguistica, una «logica del linguaggio» (cf. Šapir 1994b: 769; Pil'ščikov 2011; Cadamagnani 2011).

Andréj Nikoláevič **Kolmogórov** (1903 – 1987)

Insigne matematico, classico della statistica, della teoria della probabilità e della cibernetica, studia e lavora tutta la vita presso la Facoltà Meccanico-matematica dell'Università di Mosca, membro dell'Accademia delle Scienze dell'URSS. Assai rilevanti i suoi interventi in campo metricologico (nel 1977 fu opponente alla discussione della tesi dottorale di M. L. Gasparov), tutti impostati secondo la «teoria della complessità di Kolmogorov», capace di quantificare il livello di complessità di un testo inteso come stringa di lettere: proprio il discorso versale permette di stabilire in che percentuale la complessità sia dovuta al contenuto del testo e quale ai diversi procedimenti letterari (rima, metro, etc.).

Kolmogorov pone alla base delle sue ricerche il concetto di «entropia del linguaggio», ossia la misura della quantità di informazione trasmessa dal linguaggio. Essa può essere divisa in due componenti: 1) informazione extralinguistica (concettuale, semantica); 2) informazione linguistica in senso proprio. La componente 1) caratterizza la molteplicità che permette di trasmettere le diverse informazioni concettuali, mentre la componente 2), definita da Kolmogorov «entropia residua», caratterizza la molteplicità di possibili espressioni della medesima informazione concettuale, o di una equivalente. In altre parole, quest'ultima componente caratterizza la «flessibilità» del discorso, la «flessibilità» espressiva. La presenza di «entropia residua» rende possibile conferire al discorso una particolare espressività artistica – e, nello specifico, fonica – nel trasmettere una data informazione concettuale (cf. Uspenskij 1997; 2012: 119 et *infra*).

Convinto che lo «studio matematico del verso» consenta di descrivere le leggi oggettive dell'attività subconscia dell'autore, Kolmogorov muove in due direzioni: a) la descrizione statistica dei tratti rilevanti nei testi esistenti; b) il tentativo di prevedere – in base alla teoria della probabilità – quali testi abbiano in generale la possibilità di nascere sulla base di un determinato sistema linguistico – lessicale, sintattico, etc. – e/o prosodico (i testi vengono considerati non nella loro qualità attuale, ma in quella potenziale, ossia come materiale per definire tutti i testi affini possibili). Quest'ultima direzione, che degenerò fra gli allievi di Kolmogorov in una sorta di tecnica divinatoria (esercitazioni nel corso delle quali un testo presentato solo parzialmente dall'autore veniva «completato» tramite la combinazione probabilistica delle stringhe grafiche), è vigorosamente avversata da Šapir in «*Non hai né cifra né misura*» (vedi).

Geórgij Arkád'evič **Šengéli** (1894 – 1956)

Poeta di talento (influenzato prima da Igor' Severjanin e poi da Nikolaj Gumilëv), prolifico traduttore (Byron, Hugo, Verhaeren), negli anni Venti protettore del giovane Arsenij Tarkovskij e impietoso critico di Majakovskij (1927), Šengeli è noto soprattutto come studioso e teorico del verso. Il suo *Trattato sul verso russo* (1921, 1923²) e la postuma e incompiuta *Tecnica del verso* (1960), oltre a numerosi spunti originali e lungimiranti, hanno avuto il merito di fornire una classificazione precisa tanto dei metri russi quanto delle varianti ritmiche.

I numeri romani in progressione indicano una particolare forma ritmica derivante dalla presenza di uno o più pirricchi (ovvero accenti 'omessi'). Gli esempi sono, quando possibile, tratti da Lomonosov: I U'U'U'U'(∅), *Licé svoje skryváet dén'* [«Il giorno nasconde il proprio volto»]; II UUU'U'U'(∅), *Elisavét vosstávit nám* [«Elisabetta ci si erge»]; III U'UUU'U'(∅), *Vas chrábrost' nad lunój postávit* [«Il valore vi pone al di sopra della luna»], *Dražájščaja Petróva króv'* [«Il sangue preziosissimo di Pietro»]; IV U'U'UUU'(∅), *Velika sévera Knjaginja* [«La grande principessa del nord»], *Jazykov ból'se dvadcatí* [«Più di venti nazioni»]; V UUUUU'U'(∅), *I po velikolépnoj sláve* [«E per la magnificente gloria»] (V. Trediakovskij), *I velosipedíst letít* [«E il ciclista vola»] (A. Belyj); VI UUU'UUU'(∅), *Blagoslovénnoe načálo* [«Principio benedetto»]; VII U'UUUUU'(∅), *Mež bisernymi oblakámi* [«Fra nuvole di perla»]; VIII UUUUUUU'(∅) *Čot' i ne bez predubeždén'ja* [«Per quanto non senza pregiudizio»] (A. Belyj).

Gustáv Gustávovič **Špet** (1879 – 1837)

Nato e cresciuto a Kiev, vi studia matematica e – dopo un periodo di confino per attività politica – filosofia; nel 1907 si trasferisce a Mosca e poi a Parigi e a Gottinga, dove segue i corsi di Husserl e si converte alla fenomenologia, sotto il cui influsso pubblica nel 1914 uno dei suoi primi lavori di rilievo: *Fenomeno e senso* [*Javlenie i smysl'*]. Nel 1916 si addottora all'Università di Mosca con *La storia come problema logico* [*Istorija kak problema logiki*] e inizia ad insegnare nel medesimo ateneo.

Nel 1923 pubblica i *Frammenti estetici* [*Ėstetičeskie fragmenty*], la cui estetica fenomenologica influenza un'intera ala del formalismo moscovita (M. M. Kenigsberg e il circolo della rivista *Ἐμπής*). Dal 1924 è vicepresidente della Sezione filosofica della RACHN (*Rossijskaja Akademija Chudožestvennych Nauk* – Accademia Russa di Scienze Artistiche; dal 1925 – “Accademia Statale”, GACHN); dal 1932 è prorettore dell'Accademia di arte attoriale superiore [*Akademija vyššego akterskogo masterstva*]; arrestato nel 1935, viene fucilato due anni dopo per attività controrivoluzionaria.

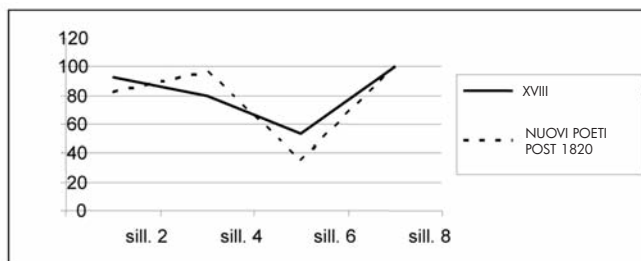
Certamente vicine all'impostazione pan-filologica di Šapir sono le idee di

Špet circa la necessità di unire ermeneutica e fenomenologia. Secondo Špet, il senso [*smysl*] del testo è oggettivo e dev'essere conosciuto non per via di approssimazione psicologica e/o storicistica, ma utilizzando strumenti semiotici, logici e fenomenologici; i momenti psicologici e storici sono estrinseci: se ne deve certo tener conto come «condizioni della fruizione» del testo (“indici”, con un termine desunto da Husserl), ma il senso di quest'ultimo – una volta espresso – non dipende da essi né dalla volontà dell'autore, è oggettivizzato come cosa in sé e per noi. Il testo è il prodotto dell'attività dell'uomo in cui si riflette la sua «coscienza linguistica», a sua volta determinante per la formazione della sua concezione del mondo: la parola è dunque l'archetipo della cultura e il principio della sua analisi.

Kirill Fëdorovič **Taranóvskij** (1911-1993)

Emigrato in Jugoslavia con la famiglia nel 1920, si laurea in giurisprudenza e in filologia, e si avvicina al Circolo linguistico di Praga (particolarmente stretto il rapporto con Jakobson). È intellettuale di vastissimo orizzonte e uno dei pionieri nello studio di Mandel'stam, ma il suo principale contributo scientifico è certo la tesi di dottorato (redatta in lingua serba) sull'evoluzione del giambo e del trocheo russi (*I ritmi binari russi – Ruski dvodelni ritmovi*), discussa nel 1941 a Belgrado sotto le bombe tedesche e pubblicata nel 1953. Sviluppando l'intuizione di Belyj riguardo alla dinamica di sviluppo della tetrapodia giambica russa, Taranovskij formula le due leggi fondamentali che governano tale sviluppo nel secolo e mezzo di predominio del sillabotonismo in Russia: la «legge del principio ascendente», che rafforza il primo *ictus* a scapito del secondo, e la «legge della dissimilazione regressiva», che rafforza il secondo *ictus* a scapito del primo e – soprattutto – del terzo. Nel Settecento prevale la prima legge, nell'Ottocento, a partire da Žukovskij e Batjuškov, la seconda: «nell'inerzia monominale [*odnočlennaja*] del XVIII secolo due ictus forti sono separati fra loro da due *ictus* deboli, mentre nell'inerzia binominale del XIX secolo gli *ictus* deboli e forti si susseguono» (2010²: 83; vedi anche *supra*, pp. 59, 111-116 note xxxiv, xxxv). Il passaggio da un paradigma all'altro è complesso e analizzato da Taranovskij in ogni sua tappa, ma per capire l'importanza cruciale di questa scoperta basterà qui paragonare gli indici di tonicità nel XVIII secolo con quelli post-1820 (2010²: 95-96):

	sill. 2	sill. 4	sill. 6	sill. 8
XVIII secolo	93,2	79,7	53,2	100
Nuovi poeti post 1820	82,1	96,8	34,6	100



Borís Viktorovič **Tomaševskij** (1890 – 1957)

A lungo professore dell'Università statale di Leningrado (LGU), Tomaševskij è eminente puškinista, uno dei fondatori della filologia testuale sovietica, comparatista russo-francese e autore di fondamentali studi sul verso russo. Le concezioni di Tomaševskij nel campo della poetica – oltre a emergere dai numerosi lavori specialistici, che spaziano da Puškin e Griboedov fino a Lenin – sono espone in maniera sistematica nel suo corso generale *Teoria della letteratura. Poetica* [*Teorija literatury. Poëtika*, 1925], incentrato sui concetti cardine di “tematica”, “composizione”, “motivazione”.

In ambito metricologico, dopo la prima fondamentale monografia teorica (1923c) scrive numerosi saggi di analisi metrica, riuniti poi nei volumi *Sul verso* [*O stiche*, 1929], *Verso e linguaggio* [*Stich i jazyk*, 1958a] e compendiate nel manuale *Stilistica e versificazione* [*Stilistika i stichosloženie*, 1959], a tutt'oggi assai autorevole.

Júryj Nikoláevič **Tynjánov** (1894 – 1943)

Una delle figure chiave dello sviluppo della scienza teorico- e storico-letteraria novecentesca, in una serie tutto sommato non molto ampia di lavori (innanzitutto *Il problema del linguaggio poetico – Problema stichotvornogo jazyka*, 1924; la raccolta *Avanguardia e tradizione – Archaisty i novatory*, 1929; gli articoli *Il fatto letterario – Literaturnyj fakt*, 1924 e *Sull'evoluzione letteraria – O literaturnoj évoljucii*, 1927) Tynjanov ha definito alcuni principi cardinali riguardo alla specifica lingua della letteratura, al rapporto fra verso e prosa, alla struttura dell'opera e all'evoluzione delle forme letterarie.

Come la maggior parte dei rappresentanti del cosiddetto metodo formale, Tynjanov studia all'Università di Pietroburgo e lì partecipa al celebre seminario di S. A. Vengerov da cui usciranno i più illustri membri dell'Opoz. Laureatosi nel 1918, rimane presso la medesima università e insegna all'Istituto di storia dell'arte (1921-1930). Nel 1925 inizia a scrivere romanzi storici e, in qualità di teorico e sceneggiatore, collabora con diversi registi cinematografici.

In ambito teorico-letterario, a Tynjanov sono associate in particolare le questioni riguardanti la semantica del linguaggio poetico (fattori costruttivi del verso, dominante, principio della compattezza della serie versale, ruolo del ritmo come fattore semantico, etc.) e la concezione generale dell'evoluzione letteraria, secondo cui al centro del sistema le forme si susseguono non per filiazione diretta, ma per contrapposizione a quelle immediatamente precedenti, tramite il recupero e la ricontestualizzazione di tratti inerenti alle forme "dell'altro ieri".

Sua è anche una radicale metamorfosi interpretativa dei processi storico-letterari in Russia nel primo terzo dell'Ottocento: in luogo della dicotomia "classici" – "romantici", Tynjanov evidenzia quella fra "karamzinisti" e "arcaisti", a cui Puškin dà una sintesi. In seguito, Tynjanov si allontanò dall'attività scientifica, accreditandosi come notevole autore di romanzi storico-biografici (Griboedov, Puškin).

Grigórij Osípovič **Vinokúr** (1896 – 1947)

Studio di poetica, storico della letteratura e della lingua. Prende parte alla stesura di quasi tutti i dizionari del periodo fra le due guerre, è uno dei fondatori della filologia testuale russa. Studia all'Università statale di Mosca (MGU) con D. N. Ušakov e M. N. Peterson; si laurea nel 1922, insegna per molti anni all'MGU e presso altre strutture. Prende parte attiva al Mlk alle pubblicazioni del Lef (Fronte di sinistra delle arti), sia con lavori originali che con recensioni.

Vinokur è uno dei primi a far conoscere in Russia l'opera di F. de Saussure. Negli anni Venti sostiene la necessità di uno stretto rapporto fra linguistica e scienza letteraria: per questo la maggior parte dei suoi lavori è dedicata a questioni di stilistica. Nell'ambito della teoria della metodologia biografica, Vinokur ha tentato di fondare filosoficamente la necessità di considerare gli aspetti linguistici della costruzione della biografia, anticipando così le ricerche sulla semiotica del comportamento. Già nell'articolo *Cosa dev'essere una poetica scientifica* (1920) Vinokur aveva indicato quella «fusione di linguistica e poetica» che secondo Šapir è la quintessenza dello "spirito" del Mlk:

1. «<...> l'arte consiste nel superare il materiale, nel conferirgli una forma [*oformlenie*] che ha come risultato l'ottenere oggetti dotati di espressività [*vyražajuščie*];»;

2. «non sono gli oggetti espressi in arte, ma la loro espressione stessa, indipendentemente da ciò che viene espresso, esercita su di noi un'impressione estetica»;
3. «sorge la necessità di studiare i procedimenti stessi per mezzo dei quali al materiale viene conferita una forma».
4. «Il momento fondamentale che definisce l'arte – l'espressione – è realizzato in poesia dalla lingua»;
5. «la lingua può servire non solo a veicolare un pensiero, a comunicare, ma si può usare, fra l'altro, anche per l'espressione stessa in quanto tale. La lingua può essere utilizzata con un'orientamento all'espressione, senza avere affatto lo scopo di comunicare un pensiero <...>. È proprio l'orientamento all'espressione il criterio fondamentale per distinguere la lingua poetica dalla lingua pratica, da quella emozionale, etc.».

Conclusione da quanto detto: dato che la storia della letteratura ha a che fare con opere d'arte, per dirla semplice, fatte di lingua; dato che essa non ha a che fare con ciò che è espresso ma con come è espresso (e in più, ovviamente, questo "come" è del tutto definito dalla lingua), allora la storia della letteratura si pone nei confronti della linguistica come una parte al tutto. In altre parole, la storia della letteratura diventa "linguistica poetica". Perciò essa, così come la linguistica pratica <...> include in sé i comparti della fonetica, della grammatica, della semasiologia e del lessico. Ma, è ovvio, la poetica si distinguerà dalla linguistica pratica per il punto di vista. A questo riguardo essa dovrà esser costruita sì nei metodi linguistici, ma in stretta connessione con la teoria generale delle arti (Vinokur 1990: 10-14).

Viktor Maksímovič **Žirmúnskij** (1891-1971)

Eminente storico della lingua, folklorista e comparativista (ricordiamo il suo fondamentale *Byron e Puškin*, 1924), per la sua capacità sistematizzante Žirmunskij è stato il teorico del verso più influente – anche se non il più originale – della prima metà del Novecento. In particolare la sua *Introduzione alla metrica* [*Vvedenie v metriku*, 1925] costituisce il tentativo di ampliare e di dare un'esposizione sistematica alle intuizioni di Belyj sul rapporto fra metro e ritmo, mondandole dagli aspetti secondo lui più discutibili: fra questi, alcuni, come la teoria delle "figure ritmiche", erano realmente invecchiati, mentre altri, come l'idea di un primato del ritmo sul metro, vennero sottoposti da Žirmunskij a una critica altrettanto unilaterale, solo in senso inverso (il ritmo come «susseguirsi reale degli *ictus*»), secondario rispetto a un metro presente *in potentia*). Importante anche il contributo dato da Žirmunskij – insieme a Jakobson e Tomaševskij – all'aspetto fonologico della prosodia.

ⁱ Cf. Lo stesso Jarcho: «<...> il metodo statistico sarà sempre sussidiario rispetto a quello comparativo. Esso non esiste autonomamente, né in biologia né nello studio della letteratura; un qualsivoglia utilizzo della statistica è impossibile senza un'analisi morfologica: prima di calcolare, bisogna sapere cosa si calcola. Nessun atto matematico deve compiersi prima che ad esso sia stato attribuito un concreto significato di analisi letteraria» (2006: 61).

ⁱⁱ Tale evoluzione era già nota nei suoi tratti generali ai metricologi precedenti, che non avevano saputo però darle una spiegazione. Secondo Šapir, essa sarebbe stata suggerita a Lomonosov dalla salita al trono di Elisabetta (25 novembre 1741), il cui nome a 5 sillabe male si inserisce nella tetrapodia ad accentazione piena. Vedi Šapir 2000b: 131-160. Cf. Carpi 2010: 97-99.

ⁱⁱⁱ Vinokur 1941: 184-185 (1990: 170-171); cf. Brik 1927, № 5: 33-34. Sulle differenti scale di densità del legame sintattico intersversale secondo Jarcho e Vinokur, vedi *supra*, p. pp. 269-271, note iii e iv. Ad esse bisogna aggiungere la scala proposta da B. V. Tomaševskij nel fondamentale *Strofika Puškina* (*La strofica di Puškin*, 1958). Basata sulla punteggiatura, essa è così congegnata: 0 – assenza di pausa; 1 – pausa corrispondente a una virgola; 2 – pausa corrispondente a due punti o a un punto e virgola; 3 – pausa corrispondente a un punto. La somma dei rilevamenti si divide per il massimo possibile (come se tutti i versi finissero con dei punti), e il risultato è espresso in percentuale [Tomaševskij 1958b: 116 *et infra* (1990, 403); cf. Belousova 2011: 54-55].

La scala di Tomaševskij è stata utilizzata da Anastasija Belousova anche nel suo recente intervento alla *Šapirovska* del novembre 2012 (“Sul problema “verso e linguaggio”: l’organizzazione ritmosintattica dell’ottava italiana, inglese e russa”). Converrà darne un breve sunto. Belousova lamenta che, se pure «proprio confrontando i fenomeni versali analoghi nelle diverse lingue, è più semplice vedere come la lingua influisce sul verso», tuttavia «non sappiamo praticamente nulla di come le differenze fra una lingua e l’altra influiscono sull’organizzazione sintattica del verso e nello specifico di come nelle diverse lingue si differenzia la sintassi di strofe omonime».

Segue un serrato raffronto fra l’evoluzione dell’ottava in Italia e le omologhe – per quanto più tarde – forme in ambito inglese e russo. Nell’ottava russa si osserva un generale “ritmo distico” (il legame sintattico dopo le righe versali pari è in media più debole del legame che segue alle righe dispari), particolarmente accentuato nei poemi di Fet (dove l’ottava quasi si frantuma in quattro distici autonomi), meno in Puškin e Turgenev (dove la tendenza è quella di evidenziare due quartine autonome). Un’analoga tendenza alla progressiva frantumazione dell’ottava in distici autonomi si osserva nella tradizione italiana (Pulci, Berni, Ariosto, Tasso), mentre nell’ottava inglese

(Tennant, Frere, Byron) l'andamento ritmosintattico è assai più "piatto". Di qui le seguenti ipotesi: la generale brevità dei lessemi inglesi (1, 2 sillabe) permette di concludere la frase nell'ambito di una riga versale con più facilità che in italiano o in russo, il che rende inutile la divisione in distici dell'ottava; in ambito russo, l'organizzazione sintattica dell'ottava potrebbe dipendere in larga misura dalla tradizione cui il singolo autore fa riferimento (Puškin si orienta su Byron, Fet sui classici del rinascimento italiano).

Nel corso del dibattito seguito alla sua prolusione emerge una duplice critica: perchè usare Tomaševskij e come paragonare la sintassi fra lingue diverse (ad es. flessive e non flessive). Belousova ribatte: «Le due obiezioni sono fra loro collegate. Ho scelto la scala di Tomaševskij perchè è sì più primitiva, ma è anche assai trasparente; le lingue prese in esame hanno gli stessi segni di interpunzione, e ciò ci fa ottenere dei dati fra loro comparabili, mentre non capisco bene come avrei potuto paragonare dati ottenuti con la scala di Šapir su lingue dalla struttura morfosintattica diversa. Inoltre, il metodo di Tomaševskij è di utilizzo molto più veloce e consente di analizzare porzioni di testo assai ampie. Certo, la struttura sintattico-stilistica dell'ottava (ad es. le anafore) non si può studiare nei dettagli con questo metodo, ma il mio scopo non era questo».

Subito dopo, Tat'jana Skulačëva sottolinea l'eccezionale difficoltà nello stabilire i criteri di misurazione della sintassi verticale <ossia dei rapporti ritmosintattici intersversali>: Quando segui i rapporti sintattici – argomenta pressappoco Skulačëva –, li vedi che saltano da una riga versale all'altra a gruppi di due, di tre, di quattro etc. Non è affatto chiaro con quale criterio essi si debbano selezionare: a volte fanno un salto a distanza di più righe, a volte un salto all'indietro. Šapir ha preso il metodo mio e di Gasparov e lo ha perfezionato, moltiplicando i gradi: lo ha fatto sia con quelli forti (quando Brodskij alla fine della strofa isola una preposizione in fine di verso, ciò va pur segnalato!) che con quelli deboli (i vari tipi di subordinate), ottenendo 24 gradi <23! – G. C.>, ma anche qui permane un certo grado di convenzionalità: non è poi così chiaro perchè il primo gradino, contrassegnato dal n. 1, debba essere quantificato come 1, e il n. 24 debba essere quantificato come 24. Ho dunque trovato ragionevole l'idea di tornare a Tomaševskij, a qualcosa di più semplice, perchè qui almeno sappiamo con cosa abbiamo a che fare – ossia con la punteggiatura – e possiamo sperare di non ottenere qualcosa di totalmente astratto.

Skulačëva rigetta invece l'obiezione secondo cui i sistemi più dettagliati di catalogazione ritmosintattica (Gasparov, Šapir), se applicati a lingue europee diverse, non possano fornire dati comparabili: essi si fondano infatti sulla classificazione degli elementi del periodo che da sempre è stata usata per tutte queste lingue; il carattere flessivo o meno non influisce sulla sintassi: lo stesso contenuto è esprimibile con o senza declinazione, semplicemente con altri mezzi.

A mò di conclusione, riportato il sunto dei dibattiti alla *Šapirovka*, si

potrebbe obiettare che anche la punteggiatura è in realtà ben lontana dall'essere usata in modo identico nelle lingue europee moderne, per non parlare dei monumenti letterari di epoche passate, dove essa è frutto di interpolazione da parte di grammatici e filologi. Il dibattito, comunque, prosegue, con un risultato che si può dare per assodato: negli studi "estensivi" (riguardanti le tendenze generali di un fenomeno), la scala di Tomaševskij è preferibile, mentre negli studi di microstilistica la risoluzione consentita dalla scala šapiriana si rivela preziosa. Sarebbe ben strano, ad esempio, orientarsi sulla punteggiatura per studiare l'andamento ritmosintattico di *U- / lica. / Lica / u / dogov / godov* <...> ("Stra- / da. / Visi / si hanno / i cani / degli anni <...>" – V. Majakovskij)...

^{iv} I numeri romani si riferiscono all'inventario classico della tetrapodia giambica. Vedi Šengeli in *Personalija* (Šengeli 1921: 43; cf. Carpi 2010: 97-98).

^v La classificazione, com'è ovvio, risente sia della struttura della lingua russa (flessiva), sia delle peculiari categorie morfosintattiche utilizzate per descriverla. Ad esempio, i gradi 15-18 sono scanditi dalla classificazione ternaria dei rapporti sintagmatici: *a f f e r e n z a* [*primykanië*], in italiano più propriamente "rapporto modificatore" (es.: "cantare bene", "molto stanco"); *r e g g e n z a* [*upravlenie*], o in italiano "costruzione argomentale" ("odio per il nemico", "leggere un libro"); *c o n c o r d a n z a* [*soglasovanie*], potenziata dal carattere flessivo della lingua russa. Il primo rapporto è di carattere sintattico/semantico (modifica il senso), il secondo inerisce alla sintassi, il terzo alla morfologia. Nella tradizione italiana, è molto forte la distinzione fra fonetica, morfologia e sintassi, il che ci rende difficile vedere i diversi tipi di rapporti sintagmatici sullo stesso piano, così come fanno i russi.

Nonostante tutto, non vedo ostacoli determinanti all'assunzione della scala di Šapir per l'analisi dei legami sintattici intraversali nella poesia italiana (e altrove): pur se le categorie usate sono in alcuni casi inusuali per la nostra tradizione classificatoria, esse si riferiscono a fenomeni morfosintattici esistenti anche in italiano, e il cui livello di densità di legame corrisponde. In più: utilizzare scale diverse renderebbe non comparabili i risultati nelle diverse tradizioni poetiche.

Per la classificazione dei legami sintattici italiani, sono stati preziosi i consigli dell'amica e collega Roberta Cella, che ringrazio di cuore.

^{vi} «In particolare, essa risente di un'insufficiente differenziazione fra le posizioni sintattiche (ad esempio, in essa non si considera il differente carattere dei legami nelle subordinate implicite rette da costruzioni participiali gerundive), non si traccia un confine fra caso di *a f f e r e n z a* e caso di *r e g g e n z a* [*padežnym primykaniem i upravleniem*]» (Šapir: 2009: 12).

vii Vedi la polemica di Šapir col proprio maestro Michail Gasparov, che vale la pena esemplificare distesamente: «M. L. Gasparov ha messo in dubbio che il metodo proposto di misurare la densità [*tesnota*] dei legami sintattici sia affidabile. Egli ha notato che, attribuendo ai numeri dei 23 gradi uno status di indicatori quantitativi, io *de facto* do “per scontato che (diciamo) il legame № 5 sia più forte del № 6 nella stessa esatta misura in cui il legame № 6 è più forte del legame № 7 <sic! – G. C.>, ma ciò non è stato affatto dimostrato” <Qui e *infra* si cita l’intervento di M. L. Gasparov del 1 giugno 2000 alla riunione del consiglio di dottorato in letteratura e folkloristica russa presso l’Università statale di Mosca. – M. Š.>. In effetti non sappiamo con certezza – né forse lo sapremo mai – in che misura un legame sia più stretto di un altro. Ma, secondo me, ciò non crea problemi perché la scala è molto graduata: se – come nel pionieristico studio di G. O. Vinokur – la mia classificazione distinguesse solo tre tipi di legame, la differenza di forza fra i tipi contigui sarebbe decisiva, ma dato che di tipi ce ne sono 23 (e quasi tutte le possibilità sono prese in considerazione), gli scarti fra i legami di tipo contiguo sono relativamente piccoli e perciò la differenza fra scarto e scarto non può esercitare sui risultati un’influenza di rilievo.

Un’altra obiezione di M. L. Gasparov riguarda il raddoppio del coefficiente delle clausole in cui la frase esige coercitivamente la propria continuazione. Il mio opponente chiedeva perché il legame va “raddoppiato, e non triplicato”, e avanzava la supposizione che “ad assumere un supplementare carattere retrospettivo siano i legami fra costruzioni ‘semichiusure’”, quando la proposizione sembra compiuta ma la sua continuazione ci costringe a ritornare sui nostri passi e reinterpretare la riga versale precedente come sintatticamente incompiuta. Si può ribattere in primo luogo che la distinzione fra costruzioni “chiusure” e “semichiusure” è assai incerta: qualsiasi frase compiuta può essere proseguita *ad libitum*, e non è troppo rilevante che essa continui dopo un punto, una virgola o un punto e virgola (in altre parole, qualsiasi costruzione “chiusa” all’interno di un testo è in sostanza semichiusa, dato che non si è ancora detto tutto). E in secondo luogo sia i legami “chiusi” che quelli “semichiusi” agiscono solo “retrospettivamente”: il testo successivo viene mentalmente connesso con quello precedente, ma quello precedente (in virtù della sua compiutezza vera o presunta) non anticipa affatto quello successivo. Al contrario, i legami nelle costruzioni “aperte” hanno carattere allo stesso tempo “prospettivo” e “retrospettivo”: la riga versale precedente, come si è già detto, anticipa la successiva, la quale a sua volta rimanda alla precedente. I legami di questo tipo sembrano più forti perché agiscono in entrambe le direzioni: avanti e indietro, mentre nelle costruzioni “chiusure” e “semichiusure” – solo indietro. «Cosi pensava il giovane bellimbusto» pare una proposizione conclusa. «<...> volando nella polvere sui cavalli postali» è una riga versale che instaura “retrospettivamente” un legame grammaticale col precedente. Ora immaginiamo che la costruzione col gerundio sia all’inizio della frase: «Volando

nella polvere sui cavalli postali, // così pensava il giovane bellimbusto». Dopo la prima riga versale ci aspettiamo senz'altro una continuazione, anche se non sappiamo esattamente quale: il tipo di legame si chiarisce con la riga versale successiva. È per questo, per riflettere il carattere bidirezionale dei legami grammaticali, che propongo di raddoppiare il relativo coefficiente» (Šapir 2009: 13-14).

viii Il coefficiente di correlazione (lineare) r di Pearson (detto anche di Bravais-Pearson) tra due variabili statistiche X e Y è definito come la loro covarianza divisa per il prodotto delle deviazioni standard delle due variabili. In parole povere, si prendono due serie di valori (A e B); si calcola la media di entrambe le serie; si sommano le deviazioni (positive e negative) di ogni valore dalla media della propria serie; chiamiamo $\sum x$ la somma delle deviazioni dalla media di A , $\sum y$ la somma delle deviazioni dalla media di B ; si divide $\sum xy$ ($\sum x_1y_1 + x_2y_2 + x_3y_3 \dots$) per la radice quadrata di $\sum x^2 \cdot y^2$.

Ecco come Jarcho ne spiega il funzionamento (2006: 220-221). Prendiamo due serie perfettamente correlate:

A:	1	2	3	4	5	$M = 3$
B:	1	2	3	4	5	$M = 3$

Le loro deviazioni da M :

x :	-2	-1	0	+1	+2
y :	-2	-1	0	+1	+2

Moltiplichiamo le deviazioni (xy) e sommiamole:

$$\sum xy = 4+1+0+1+4 = 10.$$

Ecco invece i quadrati delle deviazioni:

$$\begin{aligned} \sum x^2 &= 4+1+0+1+4 = 10 \\ \sum y^2 &= 4+1+0+1+4 = 10 \end{aligned}$$

La radice quadrata di $\sum x^2 \cdot y^2$ è = 10.

Ossia, quando la correlazione è totale, $r=1$. Con l'aumentare della discrepanza fra le serie di dati, $\sum xy$ diminuisce, e quindi r diventa una frazione:

A:	1	2	3	4	5	$M = 3$
B:	1	2	5	4	3	$M = 3$
x :	-2	-1	0	+1	+2	
y :	-2	-1	+2	+1	0	

$$\sum xy = 4+1+0+1+0 = 6.$$

«E dunque, più il valore assoluto del coefficiente di correlazione è vicino a 1, più il legame è stretto. Con $r > 0,5$ il legame può essere considerato certamente esistente, con $r > 0,75$ possiamo parlare di un legame stretto. In un materiale letterario, i legami inferiori a $\pm 0,5$ li considero praticamente pari a 0, poiché significano che l'irrelazione è superiore alla relazione. Nondimeno, rilevare questi bassi coefficienti, ossia constatare l'assenza di legame, può essere molto significativo per il confronto e per la verifica» (Jarcho 2006: 221).

Cf. Šapir 2000: 168; Carpi: 2008: 379; Karpi 2012: 85.

^{ix} Ecco un esempio assai vicino alle proporzioni medie:

IV	<i>Togdá ot rádstnoj Poltávy</i>	(15+16)×2
I	<i>Pobédy Rósskoj zvúk gremél,</i>	3
I	<i>Togdá ne móg Petróvoj slávy</i>	(14+15+17)×2
IV	<i>Vmestít vselénnyja predél,</i>	3
IV	<i>Togdá Vandály nizložénny</i>	(14+15)×2
IV	<i>Glavý iméli preklonénny</i>	16
III	<i>Eščě pri pélenach Tvoich;</i>	3
IV	<i>Togdá pred"jávleno sud'bóju,</i>	7×2
III	<i>Čto s trépetom pered Tobóju</i>	(16+16)×2
I	<i>Padút polki potómkov ich.</i>	1

[«Allora dalla felice Poltava \squillò il suono della vittoria russa, \ allora non poté il suono della gloria di Pietro \ contenere il confine dell'universo, \ allora i vandali sconfitti \ avevano le teste chinate \ ancora quando Tu eri in fasce; \ allora fu decretato dal destino \ che con tremore di fronte a Te \ sarebbero cadute le schiere dei loro posteri». № 44: 111–120].

^x «Non c'è dubbio che gli *enjambements* nel *Cavaliere di Bronzo* svolgano funzioni espressive e rappresentative [*izobrazitel'nye*], e che acquistino a tratti una vera e propria iconicità, come nel passo in cui la Neva esce dai propri argini e la sintassi esce dagli argini del verso:

<i>Pogóda púšče svirepéla,</i>	3
<i>Nevá vzduválas' i revéla,</i>	8
<i>Kotlóm klokóča i klubjás',</i>	13
<i>I vdrúg, kak zvér' ostervenjás',</i>	(8+15) ×2
<i>Na górod kínulas'. Pred néju</i>	16×2
<i>Vsě pobežáto, Vsě vokrúg</i>	(15+16) ×2
<i>Vdrúg opustélo – Vódy vdrúg</i>	(14+15) ×2
<i>Vieklí v podzémnye podvály <...></i>	3

[«La procchia inferiva sempre più, \ la Neva si gonfiava ed ululava, \ come una caldaia fremendo e vaporando, \ e all'improvviso, come una fiera infuriandosi, \ si gettò sulla città. Di fronte a lei \ tutto fuggiva. Tutto intorno \ all'improvviso fu vuoto, le acque all'improvviso \ invasero le cantine sotterranee <...>»].

La frattura sintattica è rafforzata morfologicamente (cf. Pospelov 1960: 209); quando il fiume tracima, alla lunga serie di verbi imperfettivi <...> segue una non meno lunga serie di verbi di aspetto perfettivo» (Šapir 2009: 22).

^{xi} «Molti parametri ritmico-sintattici del “romanzo in versi” prefigurano lo stile del *Cavaliere di bronzo*. La dinamica del coefficiente di legame intersversale lungo tutti i capitoli dell’*Onegin* non dipende dalla tonicità media per riga versale (cf. Lotman 1990: 47). In buona misura, il periodo strofico se non è distrutto è però “appannato”: per densità, i legami sintattici intersversali del romanzo ($\bar{S} = 17,6$) sono paragonabili all’ode lomonosoviana ($\bar{S} = 18,2$), ma la curva sintattica nella strofa dell’*Onegin* <la strofa oneginiana: AbAbCCddEffEgg. Le maiuscole indicano le clausole piane, le minuscole indicano le clausole tronche. – G. C.> ha una variazione di ampiezza assai minore ($\sigma = 4,5$) che nel Lomonosov maturo ($\sigma = 7,4$) o nei seguaci di questo. In più, nei sette anni per cui si protrasse il lavoro sull’*Onegin*, i legami intersversali si intensificavano gradualmente, mentre la curva sintattica si appiattiva: nei primi quattro capitoli $\bar{S}_i\text{-iv} = 16,9$ e $\sigma_i\text{-iv} = 5,2$; negli ultimi quattro capitoli $\bar{S}_v\text{-viii} = 18,4$ e $\sigma_v\text{-viii} = 4,5$ (ricordo che in Lomonosov la variazione media σ era in diretta dipendenza dalla grandezza \bar{S}). Ciò significa che nell’*Onegin* la crescita del coefficiente di legame avveniva grazie all’indebolimento delle “pause” sintattiche fra le strofe e gli strofoidi: i legami dopo i versi 4°, 8°, 12° e 14° nel capitolo conclusivo sono più forti che nel primo. Ad essersi saldati in modo particolare erano i legami dopo la quartina alternata (AbAb) e dopo quella incrociata (EffE), e l’indicatore di legame intrastrofico alla fine del romanzo $\bar{S}_{14} = 3,5$ non è ormai lontano dall’indicatore di legame intraversale fra i due primi strofoidi all’inizio del romanzo ($\bar{S}_4 = 4,8$) <...>. Tutto ciò ci consente di considerare la strofa oneginiana come una scuola di smottamenti sintattici che ha messo Puškin in grado di creare il *Cavaliere di bronzo* (Šapir 2009: 40, 43). Šapir ravvisa processi analoghi di «passaggio al sistema antisintattico del verso» anche nel Puškin dei poemi burleschi in pentapodia giambica rimata (ossia dalla *Gabrieleide* – *Gavriliada* alla *Casetta a Kolomna* – *Domik v Kolomne*), delle liriche in pentapodia giambica non rimata («Nuovamente ho visitato...») – «Vnov’ ja poseitil...», 1835) e di quelle in alessandrini (*Da A. Chènier* – *Iz A. Šen’ e*, 1835) (Šapir 2009: 56-64).

^{xii} «Nella forma I <della tetrapodia giambica. – G. C. Vedi → *Sillabismo*, *Sillabotonismo* e *Šengeli* in *Personalia*> il poeta preferiva la pausa sintattica alla metà del verso: <...> *Prošlò sto lét, i júnyj grád* <...> [Sono passati cent’anni, e la giovane città]; <...> *Zvučít prijátno; s nim davnó* <...> [Suona gradevole; da tempo con lui] <...>. E però, il confine fra le proposizioni può cadere dopo il primo piede o dopo il terzo: <...> *Evgénij. Ón strašilsja, bédnyj* <...> [Eugenio. Lui temevo, povero] <...>; <...> *O čëm že dúmal ón? O tóm* <...> [A che pensava lui? A che]. La forma IV <...> è caratterizzata da

legami deboli prima dell'ultimo piede (cf. Rudakov 1979: 317), ma non sono poi così rari i versi con la pausa fra il primo e il secondo lessema fonetico: <...> *No čtó ž, on mólod i zdoróv* <...> [E allora? È giovane e sano] <...>. La forma II e ancor più la III [UU'U'U'(∅) e U'UUU'U'(∅)] sono di occorrenza assai più rara, ma la tendenza alla loro frammentazione sintattica si manifesta con assiduità ancor maggiore: se il 18% delle righe versali della forma IV è spezzato fra proposizioni semplici, la percentuale sale al 21% fra le righe versali della forma III e al 23% della forma II. Le righe versali di forma II e III (a differenza di quelle della IV) sono troncate più spesso dopo il primo piede: <...> *Zachchotál. Nočnája mglá* <...> [Sghignazzò. La tenebra notturna]; <...> *Cár' mólvil: iz koncá v konéc* <...> [Lo zar disse: da un confine all'altro] <...>. Ma accade che nelle forme II e III il confine fra le proposizioni sia collocato prima dell'ultimo ictus: <...> *On nakonéc zakryl. I vót* <...> [Egli alla fine chiuse. Ed ecco]; “<...> *Carjám ne sovladét*”. *On sél* <...> [“Gli zar non possono concorrere”. S'assise] <...>. Alcune volte la “cesura sintattica” cade nei versi di forma VI [UUU'UUU'(∅)]: <...> *Ne unimálas'; čto reká \ Vse pribyvála, čto edvá li* <...> [non s'acquietava; che il fiume \ stava ingrossando, che forse] <...>. Addirittura la forma ritmica VII [U'UUUUU'(∅)], che appare sulle pagine del *Cavaliere di bronzo* solo una volta, è sintatticamente divisa in emistichi: <...> *Čto sbróšeno, čto snesenó* <...> [Cosa è gettato, cosa è tolto]. Nel poema, due righe versali sono divise ognuna fra tre proposizioni semplici: *Osáda! pristup! zlye vólny* <...> [Agguato! attacco! le onde crudeli]; <...> *Už nikogdá; kazálos' – ón* <...> [Mai più; sembrava: egli]».

^{xiii} Lo scarto quadratico medio σ (o deviazione standard, considerato da Jarcho la fascia di relativa “normalità” quantitativa di un tratto al di sopra e al di sotto della media aritmetica) è un indice di dispersione (vale a dire una misura di variabilità di una popolazione o di una variabile casuale) derivato direttamente dalla varianza, che ha la stessa unità di misura dei valori osservati (mentre la varianza ha come unità di misura il quadrato dell'unità di misura dei valori di riferimento). La deviazione standard misura la dispersione dei dati intorno al valore atteso.

^{xiv} Ad esempio, nelle righe versali ad accentazione piena [forma I: U' U' U' U' (∅)], Brodskij rinuncia alla caratteristica cesura dopo il secondo piede, evidentemente da lui percepita come «un'inoportuna concessione al metro» (Šapir 2009: 56). Il coefficiente di legame sintattico fra 2° e 3° piede è addirittura più alto degli altri due (Si-ii = 11,5; Sii-iii = 15,3; Siii-vi = 11,6), il che ribalta le proporzioni tradizionali a favore di una forte asimmetria della cesura: <...> *ne móžet být' i réči: dátý* <...> – <...> è fuori questione: le date <...>; <...> *vsě dëlo ili v tóm, čto ráno* <...> – <...> il fatto sta che o è presto <...>; <...> *tebjá ot chúdšich béd, mogú* <...> – <...> te da guai peggiori, posso <...>; etc. (*ibidem*).

BIBLIOGRAFIA

- Akimova, M. V. (2001/2002a), *B. I. Jarcho v polemike s tynjanovskoj koncepciej stichotvornogo jazyka*, "Philologica", t. 7, n. 17/18, 207-226.
- Akimova, M. V. (2001/2002b), *Diskussija o stiche i proze v Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk*, "Philologica", t. 7, n. 17/18, 227-236.
- Akimova, M. V., Ljapin, S. E. (1998), *Stich i smysl Mednogo vsadnika: (Obsuždenie knigi Andreja Belogo Ritm kak dialektika v Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk)*, "Philologica", t. 5, n. 11/13, 255-276.
- Akimova, M. V., Šapir, M. I. (2003), *Boris Isaakovič Jarcho i strategija 'točnogo literaturovedenija'*, *Rossijskaja nauka: "Prirodnoj zdes' nam suždeno..."*, in: *Rossijskaja nauka: Sbornik naučno-populjarnyh statej*, Moskva, 355-365.
- Aksenov, I. A. (1933), B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, Moskva-Leningrad, t. II.
- Aleksandrov, A. (1964), *Matematika*, in: *Filosofskaja ènciklopedija*, Moskva, t. 3, 320-335.
- Al'tman, I. V. (1989), *Tradicionnaja semantika metra v poèzii V. Chlebnikova : četyrechstopnyj chorej*, in: *Jazyk ruskoj poèzii XX veka: Sbornik naučnyh trudov*, Moskva, 158-165.
- Astachova, A. (1926), *Iz istorii i ritmiki choreja*, in: *Poètika: Vremennik Otdela slovesnyh isskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, Leningrad, [vyp.] II, 292-304.
- Aucouturier, A. (1979), *Semantika ritma v sbornike Sestra moja žizn'*, in: *Boris Pasternak. 1890-1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975)*, Paris, 225-270 (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves; T. XLVII).
- Averincev, S. S. (1971), *Simvol*, in: *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, t. 6, coll. 826-831.
- Bachtin, M. M. (1975), *K metodologii literaturovedenija [1940, 1974]*, in: *Kontekst 1974: Literaturno-teoretičeskie issledovanija*, Moskva, 203-212.
- *(2003), *Per una metodologia delle scienze umane*, in: Id., *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Janovič-Strada, Torino, 375-387.
- Bachtin, M. M. (1979), *Iz zapisej 1970-1971 godov*, in: Id., *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 336-360.
- *(2003), *Dagli appunti del 1970-71*, in: Id., *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Janovič-Strada, Torino, 349-374.

- Baevskij, V. S. (1995a), *Projdennyj put': itogi konferencii*, in: "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", 1988/1995, [vol.] XXXVIII, 142-149.
- Baevskij, V. S. (1995b), *Projdennyj put': itogi konferencii*, in: "Rusistika segodnja", n. 4, 128-136.
- Bailey, J. (1973), *The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", [vol.] XVI, 119-146.
- Bailey, J. (1983), *An Early Example of Russian Dramatic Blank Verse: Nareznyi's Tragedy Krovavaia noch'*, "Study Group on Eighteenth-Century Russia", n. 11, 34-39.
- Barankova G. S. (1999), *K istorii Moskovskogo lingvističeskogo kruška. materialy iz rukopisnogo otdela Instituta ruskogo jazyka*, in S. I. Gindin, N. N. Rozanova (red.), *Jazyk, kul'tura, gumanitarnoe znanie. Naučnoe nasledie G. O. Vinokura i sovremennost'*, Moskva, 359-382.
- Baudouin de Courtenay, J. (1891), *Mikołaj Kruszewski, jego życie i prace naukowe : (Dokończenie)* [1888], "Prace filologiczne", t. III, 116-175.
- Bel'skaja, L. L. (1980), *Iz istorii ruskogo 5-stopnogo choreja: (O ritmike i semantike choreičeskie pjatistopnikov S. Esenina)*, "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae", t. XXVI, fasc. 3/4, 401-416.
- Belyj, A. (1910a), *Mysl' i jazyk: (Filozofija jazyka A. A. Potebni)*, "Logos", n. 2, 240-258.
- Belyj, A. (1910b), *Simvolizm: Kniga stat'ej*, Moskva.
- Belyj, A. (1920), *O ritme*, "Gorn", kn. V, 47-54.
- Belyj, A. (1922), *Puškin, Tjutčev, Baratynskij v zritel'nom vosprijatii prirody*, in: Id, *Poėzija slova*, Peterburg, 7-19.
- Belyj, A. (1929), *Ritm kak dialektika i Mednyj vsadnik: Issledovanie*, Moskva.
- Belyj, A. (1934), *Masterstvo Gogolja*, Moskva (rist. anast. München 1969)
- Belyj, A. (1966a), *Budem iskat' Melodii <Predislovie k sborniku Posle razluki>* [1922], in: Id., *Stichotvorenija i poėmy*, Moskva – Leningrad, 546-550.
- Belyj, A. (1966b), *Vmesto predislovija <k neizdannomu tomu stichov Zovy vremeni>* [1931], in: Id. *Stichotvorenija i poėmy*, Moskva – Leningrad, 560-568.
- Belyj, A. (1981a), *K budušemmu učebniku ritma* [1912], "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 515, 119-131.
- Belyj, A. (1981b), *O ritmičeskom žeste* [1916], "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 515, 119-131.
- Belyj, A. (1981c), *Ritm i smysl* [1917], in: "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 515, 140-146.
- Belyj, A. (1994), *Kritika. Ėстетика. Teorija simvolizma*, t. I, Moskva.
- Bel'kind, E. (1975), *A. Belyj i A. A. Potebnja: (K postanovke voprosa)*, in:

- Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii 'Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka'*, Tartu, 160-164.
- Bell, R. T. (1976), *Sociolinguistics: Goals, Approaches and Problems*, London.
- Belousova, A. (2011), *Metr i sintaksis v russkoj oktave (Puškin, Lermontov, Turgenev, Fet)*, in: *Studia slavica*, [vyp.] X, Tallinn, 54-71.
- Benveniste, É. (1951), *La notion de 'Rythme' dans son expression linguistique*, "Journal de Psychologie", vol. 44, 401-410.
- Benveniste, É. (1967), *La forme et le sens dans le langage, Le Langage*, Neuchâtel, [vol. II]: Acte du XIII^e Congrès des Sociétés de philosophie de la langue française, 27-40.
- Benveniste, É. (1969), *Sémiologie de la langue*, "Semiotica", [vol.] I, n. 1, 1-12; n. 2, 127-135.
- Berkov, P. N. (1957), *Primečanija*, in: A. P. Sumarokov, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, 511-577.
- Bernštejn, S. I. (1927), *Stich i deklamacija*, in: *Russkaja reč'. Novaja serija*, Leningrad [sb.] I, 7-41.
- Beyer, T. R. (1978), *The Bely – Zhirmunsky Polemic*, in: *Andrey Bely: A Critical Review*, Lexington, Ky, 205-213.
- Björling, F. (1977), *On the Question of the Inversion in Russian Poetry*, "Slavica Ludnensia", [vol.] 5, 7-84.
- Bobrov, S. P. (1913), *Vertogradari nad lozami*, Moskva.
- Bobrov, S. P. (1915), *Novoe o stichosloženii A. S. Puškina*, Moskva.
- Bobrov, S. P. (1916), *Zapiski stichotvorca*, Moskva.
- Bobrov, S. P. (1964a), *K voprosu o podlinnom stichotvornom razmere puškinskih Pesen zapadnyh slavjan*, "Russkaja literatura", n. 3, 119-137.
- Bobrov, S. P. (1964b), *Opyt izučenija vol'nogo sticha puškinskih Pesen zapadnyh slavjan*, in: *Teorija verojatnostej i ee primenenija*, t. IX, vyp. 2, 262-272.
- Bobrov, S. P. (1965-1966), *Sintagmy, slovorazdely i litavridy (Poniatie o ritme sodržatel'no-éffektivnom i o estestvennoj ritmizacii reči)*, "Russkaja literatura", 1965, n. 4, 80-101; 1966, n. 1, 79-97.
- Bobrov, S. P. (1967-1968), *Russkij toničeskij stich s ritmom neopredelennoj četnosti i var'irujuščej sillabikoj: (Opyt sravnitel'nogo opisanija russkogo vol'nogo sticha)*, "Russkaja literatura", 1967, n. 1, 42-64; 1968, n. 2, 61-87.
- Boduën de Kurtené, I. A. (Baudouin de Courtenay) (1908/1909), *Vvedenie v jazykovedenie*, [S.-Peterburg].
- Bondi, S. M. (1977), *O ritme*, in: *Kontekst 1976: Literaturno-teorietičeskie issledovanija*, Moskva, 100-129.
- Božidar (1916), *Raspevočnoe Edinstvo*, Moskva.
- Braginskij, I. S. (1969), *Ob istokach različeniya poëzii i prozy: (na primere*

- dvuch pamjatnikov drevnevostočnoj pis'mennosti*), "Azii i Afriki", n. 4, 137-144.
- Brik, O. M. (1927), *Ritm i sintaksis*, "Novyj Lef", n. 3, 15-20; n. 4, 23-29; n. 5, 32-37; n. 6, 33-39. *(1968), *Ritmo e sintassi*, in: T. Todorov (a cura), *I formalisti russi*, Torino, 151-187.
- Brjusov, V. Ja. (1913), *Novye tečenija v russkoj poezii. Futuristy*, "Russkaja mysl'", marzo, 124-133.
- Brjusov, V. Ja. (1919), *Kratkij kurs nauki o stiche*, Moskva, č. 1, *Častnaja metrika i ritmika russkogo jazyka*.
- Buchštab, B. Ja. (1969), *O strukture russkogo klasičeskogo sticha*, in : *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vyp. 236, 386-408.
- Buchštab, B. Ja. (1973a), *K voprosu o svjazi tipov russkogo sticha so stiljami proiznošenija*, in: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague – Paris, 67-74 (Slavistic Printings and Reprintings; [vol.] 267).
- Buchštab, B. Ja. (1973b), *Ob osnovach i tipach russkogo sticha*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", [vol.] XVI, 96-118.
- Cadamagnani, C. (2011), *Introduzione a: Pil'sčikov 2011*, 70-79.
- Cadamagnani, C. (2012), *Per una scienza esatta della letteratura. Boris Isaakovič Jarcho nel contesto del formalismo russo*, Pisa (Tesi di Dottorato).
- Carpi, G. (2006), *Per una scienza esatta della letteratura. Jarcho e la sua metodologia*, "Russica romana", 2006 (XIII), 115-122.
- Carpi, G. (2008), *Verso Raskol'nikov: Dostoevskij fra letteratura e politica: 1856-1865*, Pisa (= *Studi slavi e baltici. Dipartimento di linguistica dell'università di Pisa*, vol. 7)
- Carpi, G. (2010), *Storia della letteratura russa: Da Pietro il Grande e la Rivoluzione d'Ottobre*, Roma 2010.
- Carpi, G. (2012), "Valerik" e "Mednyj vsadnik", in: *Venok. Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio* (= *Stanford Slavic Studies*), Berkeley.
- Carpi, G., Garzonio, S. (2011), *Lirici russi dell'Ottocento*, Roma.
- Certelev, N. A. (1820), *Pis'mo k G. Marlinskomu*, "Blagonamerennyj", 1820, n. XIII, 15-32. Firmato: Abitante dell'Isola Vasil'evskij – *Žitel' Vasil'evskogo Ostrova*.
- Chardžiev, N. I. (1958), *Zametki o Majakovskom*, in: "Literaturnoe nasledstvo", Moskva, t. 65: *Novoe o Majakovskom*, 397-430.
- Charlap, M. G. (1966), *O stiche*, Moskva.
- Charlap, M. G. (1985), *O ponijatijach 'ritm' i 'metr'*, in: *Russkoe stichosloženie: Tradicii i problemy razvitija*, Moskva, 11-29.
- Chodasevič V. F. (1983), *Sobranie sočinenij*, pod red. Dž. Mal'mstada i R. Ch'juza, Ann Arbor, t. 1, *Stichtovorenija*.

- Cholševnikov, V. E. (1969), *Pereboj ritma*, in: *Russkaja sovetskaja poëzija i stichovedenie: (Materialy mežvuzovskoj konferencii)*, Moskva, 173-184.
- Cholševnikov, V. E. (1971), *Logaèdičeskie razmery v russkoj poëzii*, in: *Poëtika i stilistica russkoj literatury: Pamjati akademika Viktora Vladimiroviča Vinogradova*, Leningrad, 429-436.
- Čudovskij, V. A. (1914), *O ritme puškinskoj Rusalki: (Otryvok)*, "Apollon", n. 1/2, 108-121.
- Čudovskij, V. A. (1915), *Neskol'ko myslej k vozmožnomu učeniju o stiche (s primernym razborom stichosloženija v I glave Evgenija Onegina)*, "Apollon", n. 8/9, 55-95.
- Čudovskij, V. A. (1917), *Neskol'ko utverždenij o russkom stiche*, "Apollon", n. 4/5, 58-69.
- Del'vig, A. A. (1820), *Videnie (V. K. Kjučel'bekeru)*, "Trudy Vysočajše Utverždenного Vol'nogo Obščestva Ljubitelej Rossijskoj Slovesnosti", č. IX, n. III, 314-319. Firma : – D –.
- Denisov, Ja. A. (1888), *Osnovanija metriki u drevnik Grekov i Rimljan*, Moskva.
- Di Salvo, M. (1975), *Il pensiero linguistico di Jan Baudouin de Courtenay: Lingua nazionale e individuale: Con un'antologia di testi e un saggio inedito*, Venezia.
- Dobricyn, A. A. (1993), *Gallijamb u Vološina : (V poiskach semantiki metra)*, "Russian linguistics", vol. 17, n. 3, 299-313.
- Dobricyn, A. A. (1998), *Dve zametki o Charmse*, "Philologica", vol. 5, n. 11/13, 177-188.
- Drogalina, Ž. A., Nalimov, V. V. (1978), *Semantika ritma: Ritm kak neposredstvennoe vchoždenie v kontinual'nyj potok obrazov*, in: *Bessoznatel'noe: Priroda; funkcii; metody issledovanija*, Tbilisi, [t.] III, 293-301.
- Eagle, H. (1978), *Typographical Devices in the Poetry of Andrei Bely*, in: *Andrey Bely: Centenary Papers*, Amsterdam, 68-80.
- Ėjchenbaum, B. M. (1922), *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg.
- Ėjchenbaum, B. M. (1927), *O kamernoj deklamaciji [1923]*, in: Id., *Literatura: Teorija; Kritika; Polemika*, Leningrad, 226-249.
- Elsworth, J. (1980), *The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought*, in: *Andrey Bely: Centenary Papers*, Amsterdam, 68-80.
- Ėpštejn, M. N. (1986), *Faust i Pëtr: (Tipologičeskij analiz parallel'nych motivov u Gete i Puškina)*, in: *Getevskie čtenija 1984*, Moskva, 184-202.
- Ėtkind, E. G. (1974), *Ritm poëtičeskogo proizvedenija kak faktor soderžanija*, in: *Ritm <, > prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Leningrad, 104-121.
- Fedotov, O. I. (1981), *Fol'klornye i literaturnye korni russkogo sticha: (Posobie dlja slušatelej speckursa 'Aktual'nye problemy sovremennogo stichovedenija')*, Vladimir.

- Fedotov, O. I. (1984), *Rifma i stich: (U istokov russkoj stichovoj kul'tury)*, "Russkaja literatura", n. 4, 60-69.
- Fedotov, O. I. (1985), *Èmbrional'nye èlementy sticha v russkoj narodnoj skazke*, in: *Russkoe stichosloženije: Tradicii i problemy razvitija*, Moskva, 179-188.
- Feinberg, L. E. (1973), *The Grammatical Structure of Boris Pasternak's Gamlet*, in: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kirill Taranovsky*, The Hague – Paris, 99-124 (Slavistic Printings and Reprintings; [Vol.] 267).
- Feyerabend, P. (1975), *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London.
- Feyerabend, P. (1976), *Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main.
- Frejdenberg, O. M. (1936), *Poètika sjužeta i žanra: Period antičnoj literatury*, Leningrad.
- Frejdenberg, O. M. (1948), *K voprosu o proischoždenii grečeskoj metriki*, "Učënye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta", n. 90, 290-320.
- Frolov, D. V. (1988), *K voprosu o stanovlenii i èvoljucii klassičeskogo arabskogo sticha*, in: *Problemy istoričeskoj poèтики literatur Vostoka*, Moskva, 243-268.
- Frolov, D. V. (1991), *Klassičeskij arabskij stich: Istorija i teorija arada*, Moskva.
- Gasparov, M. L. (1958), *Cel' i put' sovetskogo stichovedenija: [Recenzija na knigu : L. I. Timofeev, Očerki teorii i istorii russkogo sticha, Moskva 1958]*, "Voprosy literatury", n. 8, 208-213.
- Gasparov, M. L. (1969), *Raboty B. I. Jarcho po teorii literatury*, "Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 236, 504-514.
- Gasparov, M. L. (1973), *Oppozicija 'stich-proza' i stanovlenie russkogo literaturnogo sticha*, in: *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII międzynarodowemu kongresowi slawistów*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 325-335.
- Gasparov, M. L. (1974), *Sovremennij russkij stich: Metrika i ritmika*, Moskva.
- Gasparov M. L. (1975a), *Prodrom, Cec i nacional'nye formy geksametra*, in: *Antičnost' i Vizantija*, Moskva, 362-385.
- Gasparov, M. L. (1975b), *Russkij narodnyj stich v literaturnych imitacijach*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", [vol.] XIX, n. 2, 77-107.
- Gasparov, M. L. (1976), *Metr i smysl: K semantike russkogo trechstopnogo choreja*, "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 35, n. 4, 357-366.
- Gasparov, M. L. (1977), *Lëgkij stich i tjažëlyj stich*, "Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 420, 3-20.

- Gasparov, M. L. (1979a), *Ritm [v stiche]*, in: *Sovetskij énciklopedičeskij slovar'*, Moskva, 1139. Non firmato.
- Gasparov, M. L. (1979b), *Semantičeskij oreol metra: (K semantike russkogo trechstopnogo jamba)*, in: *Lingvistika i poëtika*, Moskva, 282-309.
- Gasparov, M. L. (1981), *Ritm i sintaksis: proischoždenie 'lesenki' Majakovskogo*, in: *Problemy strukturnoj lingvistiki 1979*, Moskva, 148-168.
- Gasparov, M. L. (1982), *Ob odnom neizučennom tipe rifmovannoj prozy*, in: *Finitis duodecim lustris: Sbornik statej k 60-letiju prof. Ju. M. Lotmana*, Tallinn, 154-159.
- Gasparov, M. L. (1984a), *Očerk istorii russkogo sticha: Metrika; Ritmika; Rifma; Strofika*, Moskva (20022).
- Gasparov, M. L. (1984b), *Tynjanov i problema semantiki metra*, in: *Tynjanovskij sbornik: Pervye tynjanovskie čtenija*, Riga, 105-113.
- Gasparov, M. L. (1986), *Istoričeskaja poëtika i sravnitel'noe stichovedenie: (problema sravnitel'noj metriki)*, in: *Istoričeskaja poëtika: itogi i perspektivy izučenija*, Moskva, 188-209.
- Gasparov, M. L. (1987a), *Semantičeskij oreol puškinskogo 4-stopnogo choreja*, in: *Puškinskie čtenija v Tartu: Tezisy dokladov naučnoj konferencii 13-14 nojabrja 1987 g.*, Tallinn, 53-55.
- Gasparov, M. L. (1987b), *Strofa*, in: *Literaturnyj énciklopedičeskij slovar'*, Moskva, 425.
- Gasparov, M. L. (1987c), *Učebnyj material po literaturovedeniju: Russkij stich*, Tallinn.
- Gasparov, M. L. (1988a), *Belyj – stichoved i Belyj – stichotvorec*, in: *Andrej Belyj: Problemy tvorčestva: Stat'i: Vospominanija: Publikacii*, Moskva, 444-460.
- Gasparov, M. L. (1988b), *Semantika metra u rannego Pasternaka*, "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 47, n. 2, 142-147.
- Gasparov, M. L. (1989a), *Očerk istorii evropejskogo sticha*, Moskva. *(1993), *Storia del verso europeo*, Bologna.
- Gasparov, M. L. (1989b), *Russkij stich: Učebnyj material po literaturovedeniju*, Daugavpils, č. I-II.
- Gasparov, M. L. (1990a), *Bukvalizm slovesnyj protiv bukvalizma ritmičeskogo: (Neizdannyy perevod iz Pana Tadeuša)*, in: *Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata*, Moskva, 53-62.
- Gasparov, M. L. (1990b), *Semantičeskij oreol puškinskogo 4-stopnogo choreja*, in: *Puškinskie čtenija: Sbornik statej*, Tallinn, 5-14.
- Gasparov, M. L. (1993a), *Vvedenie [k glave Stich i grammatika]*, in: *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka: Grammatičeskije kategorii; Sintaksis teksta*, Moskva, 14-20.
- Gasparov, M. L. (1993b), *Russkie stichi 1890-ch – 1925-go godov v kommentarijach*, Moskva.

- Gasparov, M. L. (1993c), *Vospominanija o S. P. Bobrove*, in: *Blokovskij sbornik*, Tartu, [vyp.] XII, 179-195.
- Gasparov, M. L. (1994a), *Lingvistika sticha*, "Izvestija Rossijskoj Akademij nauk. Serija literatury i jazyka", t. 53, n. 6, 28-35.
- Gasparov, M. L. (1994b), [Recenzija na knigu:] M. Tarlinskaja, *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*, Calgary 1993, in: *Izvestija Rossijskoj akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, t. 53, n. 5, 86-89.
- Gasparov, M. L. (1995), *Akademičeskij avangardizm: Valerij Brjusov 'na rynke belych bredov'*, in: Id., *Izbrannye stat'i*, Moskva, 237-245 (Novoe literaturnoe obozrenie. Naučnoe priloženie; vyp. II).
- Gasparov, M. L. (1996a), *The Semantic Halo of the Russian Trochaic Pentameter: Thirty Years of the Problem*, "Elementa", vol. 2, n. 3/4, 191-214.
- Gasparov, M. L. (1996b), *Lingvistika sticha*, in: *Slavjanskij stich: Stichovedenie, lingvistika i poëtika: Materialy meždunarodnoj konferencii 19-25 ijunija 1995 g.*, Moskva, 5-17.
- Gasparov, M. L. (1999), *Metri i smysl: Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati*, Moskva.
- Gasparov, M. L. (2001/2002), *Po povodu kriterija sticha u B. I. Jarcho: (primečanie k stat'e M. V. Akimovoj)*, "Philologica", t. 7, n. 17/18, 237-238.
- Gasparov, M. L., Skulačeva, T. V. (1993), *Ritm i sintaksis v svobodnom stiche*, in: *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka: Grammatičeskie kategorii; Sintaksis teksta*, Moskva, 20-43.
- Gille'son, M. I. (1969), *P. A. Vjazemskij: Žizn' i tvorčestvo*, Leningrad.
- Gindin, S. I. (1997), *Transformacionnyj analiz i metrika*, "Mašinnyj perevod i prikladnaja lingvistika", 13, 177-200.
- Gindin, S. I. (2007), *Pervyj konflikt dvuch pokolenij osnovatelej russkogo stichovedenija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 86, 64-69.
- Gindin, S. I., Man'kovskij A. V. (2007), *Kak moskovskij lingvističeskij kružok voeval s Brjusovym i Potebnej*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 86, 70-78.
- Giršman, M. M. (1973), *Problemy celostnogo analiza chudožestvennoj prozy: (Ritmičeskaja organizacija prozaičeskogo chudožestvennogo celogo)*, Doneck.
- Giršman, M. M. (1976), *Problemy ritmičeskoj organizacii prozaičeskogo chudožestvennogo celogo v proizvedenijach L. Tolstogo i F. Dostoevskogo*, in: *Problemy stichovedenija*, Erevan, 148-164.
- Giršman, M. M. (1977), *Ritm chudožestvennoj prozy i celostnost' prozaičeskogo literaturnogo proizvedenija: Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk*, Moskva.
- Giršman, M. M. (1982), *Ritm chudožestvennoj prozy: Monografija*, Moskva.
- Giršman, M. M. (1985), *Princip edinstva filologii v stichovedenii*, in: *Russkoe stichosloženie: Tradicii i problemy razvitija*, Moskva, 60-68.

- Giršman, M. M., Orlov, E. N. (1972), *Problemy izučenija ritma chudožestvennoj prozy*, "Russkaja literatura", n. 2, 98-110.
- Gladkij, A. V. (2007), *O točnyh i matematičeskich metodach v lingvistike i drugih gumanitarnyh naukach*, "Voprosy jazykoznanija", 5, 22-38.
- Golovastikov, K. A. (2010), *O ritme 4-stopnogo jamba XIX veka (Batjuškov, Baratynskij, Puškin)*, "Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija", n. 4, 85-91.
- Golovastikov, K. A. (2011), *Odnosložnye slova v russkoj sillabo-tonike: Ritm i grammatika*, in: *Studia slavica*, [vyp.] X, Tallinn, 42-53.
- Gornfel'd, A. G. (1906), *Muki slova*, S.-Peterburg.
- Grečiškin, S. S., Lavrov, A. V. (1981), *O stichotvedčeskom nasledii Andreja Belogo*, "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 515, 97-111.
- Grekova, I. (1988), *Neobjazatel'nye ukrašeniya*, "Voprosy literatury", n. 2, 182-186.
- Gumilëv, N. S. (1921), *Anatomija stichotvorenija*, in: *Drakon: Al'manach stichov*, vyp. 1, 69-72.
- Gumilëv, N. S. (1922), *Čitatel'*, "Čech Poëtov", Petrograd, kn.3 .
- Henry-Safier, H. (1983), *Ju. Tynjanov: Théorie du mètre, théorie du rythme*, "Revue des Études slaves", t. LV, fasc. 3, 425-429.
- Havránek, B., Jakobson, R., Mathesius, V., Mukařovský, J. (1929), *Théses*, in: *Travaux du Cercle linguistique de Prague, Prague, t. 1: Mélanges linguistiques dédiés au Ier Congrès des philologues slaves*, 5-29, non firmato.
- Hjelmlev, L. (1943), *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, København.
- Hollander, J. (1959), *The Metrical Emblem*, "The Kenyon Review", vol. XXI, n. 2, 279-296.
- Hollander, J. (1975), *The Metrical Frame*, in: Id, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New York, 135-164.
- Hrabák, J. (1961), *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur le soi-disant formes des transition*, in: *Poetics. Poetyka. Poëtika*, Warszawa, [vol. I], 239-248.
- Hughes, R. P. (1995), *Reflections on Khodasevich's Ode to the Russian Iambic Tetrameter*, in: *O RUS! Studia litteraria slavica in honorem Hugh McLean*, Oakland, Calif., 470-484.
- Humboldt, W. Von (1836), *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin.
- Iljušin, A. A. (1986), *O metrike sillabotoničeskogo sticha*, "Sovetskoe slavjanovedenie", n. 5, 49-56
- Iljušin, A. A. (1988), *Russkoe stichosloženie*, Moskva.
- Iljušin, A. A. (1995), *Nekrofil'skie étjudy*, "Kommentarii", n. 7, 62-80.

- Ivanov, Vjač. Vs. (1967), *O primenenii točnych metodov v literaturovedenii*, “Voprosy literatury“, n. 10, 115-126.
- Ivanov, Vjač. Vs. (1968), *Metri i ritm v Poëme konca M. Cvetaevoj*, “Teorija sticha“, Leningrad, 1968-201.
- Ivanov, Vjač. Vs. (1979), *Iz nabljudenij nad odoj XVIII veka*, in: *Lingvistika i poëtika*, Moskva, 174-187.
- Ivanov, Vjač. Vs. (1985), *Lingvističeskij put' Romana Jakobsona*, in: R. Jakobson, *Izbrannye raboty*, Moskva, 5-29.
- Ivanov, V. Vs. (1988), *O vozdeystvii “ëstetičeskogo èksperimenta” Andreja Belogo: (V. Chlebnikov, V. Majakovskij, M. Cvetaeva, B. Pasternak)*, in: *Andrej Belyj: Problemy tvorčestva: Stat'i; Vospominanija; Publikacii*, Moskva, 338-366.
- Izmajlov, A. E. (1820), [*Primečanie Izdatelja*], “Blagonamerennyj”, č. X, n. IX, 198.
- Jaglom, I. M. (1980), *Matematičeskie struktury i matematičeskoe modelirovanie*, Moskva.
- Jakobson, R. O. (1921), *Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj*, Praga.
- Jakobson, R. O. (1922), *Brjusovskaja stichologija i nauka o stiche* [1920], “Naučnye Izvestija Akademičeskogo Centra Narkomprosa“, sb. 2: *Filosofija; Literatura; Iskusstvo*, 222-240.
- Jakobson, R. O. (1923), *O češkom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, [Moskva–Berlin].
- Jakobson, R. O. (1960), *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in: *Style in Language*, New York-London, 350-377. *(1974), *Linguistica e poetica*, in: Rosiello, L. (a cura di), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, 71-82.
- Jakobson, R. O. (1962), [*Vystuplenie na podsekcii ‘Slavjanskoe stichovedenie’ 8 sentjabrja 1958 g.*], in: *IV meždunarodnyj s'ezd slavistov. Materialy diskussii*, Moskva, t. I: *Problemy slavjanskogo literaturovedenija, folkloristiki i stilistiki*, 619-621.
- Jakobson, R. O. (1964), *On Visual and Auditory Signs*, “Phonetica“, vol. 11, n. 3/4, 216-220.
- Jakobson, R. O. (1967), *Znaczenie Kruszewskiego w rozwoju językoznawstwa ogólnego*, in: M. Kruszewski, *Wybór pism*, Wrocław – Warszawa – Kraków, X-XXX.
- Jakobson, R. O. (1979), *Retrospect*, in: Id., *Selected Writings*, The Hague – Paris – New York, [vol.] V: *On Verse, Its Masters and Explorers*, 569-601.
- Jampol'skij, M. B. (1998), *Bespamjatstvo kak istok (čitaja Charmsa)*, Moskva.
- Janecek, G. J. (1980), *Intonation and Layout in Bely's Poetry*, in: *Andrej Bely: Centenary Papers*, Amsterdam, 81-90.
- Janecek, G. J. (1984), *The Look of Russian Literature: Avante-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, N. J.

- Jarcho, B. I. (1928a), *Ritmika tak naz. "Romana v stichach"*, in: *Ars poetica: Sbornik statej*, Moskva, [sb.] II: *Stich i proza*, 9-36, 182 (Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennyh Nauk. Literaturnaja sekcija; vyp. II).
- Jarcho, B. I. (1928b), *Svobodnye svukovye formy u Puškina*, in: *Ars poetica: Sbornik statej*, Moskva, [sb.] II: *Stich i proza*, 169-181 (Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennyh Nauk. Literaturnaja sekcija; vyp. II).
- Jarcho, B. I. (1931), *"Dejstvo o desjati devach"*, in: *Pamjati P. N. Sakulina: Sbornik statej*, Moskva, 348-354.
- Jarcho, B. J. (1935), *Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): (Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel)*, "Germanoslavica", H. 1/2, Jg. III, 31-64.
- Jarcho, B. I. (1997), *Raspredelenie reči v pjatiaktnoj tragedii: (K voprosu o klassicizme i romantizme)*, "Philologica", t. 4, n. 8/10, 201-284 (poi in: 2006: 550-607).
- Jarcho, B. I. (1999/2000), *Komedii i tragedii Kornelja: (Ėtjud po teorii žanra)*, „Philologica“, t. 6, n. 14/16, 143-319 (poi in: 2006: 403-549).
- Jarcho, B. I. (2006), *Metodologija točnogo literaturovedenija: Izbrannye trudy po teorii literatury*, Moskva (Philologica russica et speculativa; t. V).
- Kajumova, V. F. (1984), *Profili udarnosti i žanry v ruskoj poézii XVIII – načala XIX veka: (Na materiale četyrechstopnogo jamba)*, "Vestnik Leningradskogo universiteta", n. 20, 77-80.
- Kalygin, V. P. (1986), *Jazyk drevnejšej irlandskoj poézii*, Moskva.
- Karlinsky, S. (1966), *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*, Berkeley – Los Angeles, Calif.
- Karpi, G. (2012), *"Den'gi do zarezu nužny": Temy deneg i agresii v "Brat'jach Karamazovyh" (Opyt statističeskogo analiza)*, "Philologica", t. 9, n. 21/23, 75-105 (vers. ridotta anche in: Karpi, G., *Dostoevskij-ekonomist: očerki po sociologii literatury*, Moskva 2012).
- Kemball, R. (1981), *A. P. Sumarokov – a Master of Metrics*, in: *Colloquium Slavicum Basiliense: Gedenkschrift für Hildegard Schroeder*, Bern – Frankfurt am Main – Las Vegas, 327-356 (Slavica Helvetica; Bd. 16).
- Kemball, R. (1982), *Innovatory Features of Tsvetaeva's Lyrical Verse*, in: *Russian Literature and Criticism: Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies*, Berkeley, Calif., 79-100.
- Kenigsberg, M. M. (1994), *Iz stichologičeskich ėtjudov. I. Analiz ponjatija 'stich' [1923]*, Publ. S. Ju. Mazura i M. I. Šapira, "Philologica", t. 1, n. 1/2, 149-189.
- Kiparsky, P. (1983), *Roman Jakobson and the Grammar of Poetry*, in: *A tribute to Roman Jakobson, 1896-1982*, Berlin – New York – Amsterdam, 27-38.

- Kolmogorov, A. N. (1954), *Matematika*, in: *Bol'shaja sovetskaja ěnciklopedija*, 2-oe izd., Moskva, t. 26, 464-483.
- Kolmogorov, A. N. (1966), *O metre puškinskich Pesen zapadnyh slavjan*, "Russkaja literatura", n. 1, 98-111.
- Kolmogorov, A. N., Prochorov, A. V. (1963), *O dol'nike sovremennoj russkoj poězii*, "Voprosy jazykoznanija", n. 6, 84-95.
- Kolmogorov, A. N., Prochorov, A. V. (1985), *Model' ritmiĉeskogo stroenija russkoj reĉi, prisposoblennaja k izuĉeniju klassiĉeskogo russkogo sticha*, in: *Russkoe stichosloženie: tradicii i problemy razvitija*, Moskva, 113-134.
- Kolmogorov, A. N. (1968), *Primer izuĉenija metra i ego ritmiĉeskikh variantov*, in: *Teorija sticha*, Leningrad, 145-167.
- Kolmogorov, A. N. (1997), *'Semiotičeskie poslanija'*, Publikacija V. A. Uspenskogo, "Novoe literaturnoe obozrenie", n. 24, 216-245.
- Kolmogorov, A. N. (2005), *Tri neizvestnye raboty po teorii sticha. Pis'ma*, in: *Antropologija kul'tury*, Moskva, vyp. 3, 382-414.
- Kolmogorov, A. N., Ryĉkova, N. G. (1999), *Analiz ritma russkogo sticha i teorija verojatnostej [1962]*, in: *Teorija verojatnostej i ego primenenija*, t. 44, vyp. 2, 419-431.
- Kondratov, A. M. (1963), *Statistika tipov russkoj rifmy*, "Voprosy jazykoznanja", n. 6, 96-106.
- Kormilov, S. I. (1995), *Marginal'nye sistemy russkogo stichosloženija*, Moskva.
- Korš, F. E. (1898-1899), *Razbor voprosa ob okonĉanii Rusalki Puškina po zapisi D. P. Zueva*, "Izvestija Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk", 1898, t. III, kn. 3, 634-785; 1899, t. IV, kn. 1, 1-100; kn. 2, 476-588.
- Kosteckij, A. B. (1975), *Soderžatel'nye funkcii poětiĉeskoj grafiki: Avtoreferat dissertacii na soiskanie uĉenog stepeni kandidata filologiĉeskich nauk*, Kiev.
- Kotirelev, N. Vs. (1967), *K voprosu o vzaimootnošenii ritma i metra*, in: *Materialy XXII nauĉnoj studenĉeskoj konferencii [Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta]: Poetika; Istorija literatury; lingvistika*, Tartu, 4-9.
- Kovtunova, I. I. (1965), *O ponjatii inversii*, in: *Problemy sovremennoj filologii: Sbornik statej k semidesjatiletiju akademika V. V. Vinogradova*, Moskva, 165-171.
- Kovtunova, I. I. (1976a), *Porjadok slov v stiche i proze*, in: *Sintaksis i stilistica*, Moskva, 43-64.
- Kovtunova, I. I. (1976b), *Sovremennyj russkij jazyk: Porjadok slov i aktual'noe ĉlenenie predloženija*, Moskva.
- Krasnoperova, M. A. (1982), *K voprosu o zakone regressivnoj akcentnoj dissimiljacii i ego priĉinach*, "Russian literature", vol. XII, n. II, 217-226.
- Kruševskij, N. V. (1883), *Oĉerki nauki o jazyke*, Kazan'.

- Kukin, M. Ju. (1993), *Zrimoe i nezrimoe v poëtičeskom mire: Poslednee stichotvorenje Chodaseviča*, in: *Načalo: Sbornik rabot molodych učenyh*, Moskva, vyp. 2, 157-180.
- Kuz'min, D. V. (1996), *'Otdel'no vzjatyj stich prekrasen!'*, "Arion", n. 2, 68-83.
- Kvjatkovskij, A. P. (1966), *Poëtičeskij slovar'*, Moskva.
- Laferrière, D. (1980), *The Teleology of Rhythm in Poetry: Whith Examples Primarily from the Russian Syllabotonic Meters*, "PTL: A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature", vol. 4, n. 3, 411-450.
- Lapšina, N. V., Romanovič, I. K., Jarcho, B. I. (1934), *Metričeskij spravočnik k stichotvorenijam A. S. Puškina*, [Leningrad].
- Lekomceva, M. I. (1989), *Metričeskij perevod s filologičeskoj točki zrenija*, in: *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie: Prosodija: Sbornik stat'ej*, Moskva, 64-75.
- Lesskis, G. A. (1982), *Sintagmatika i paradigmatika chudožestvennogo teksta*, "Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 41, n. 5, 430-441.
- Levi-Strauss, C. (1983), *Strukturnaja antropologija*, Moskva *(1966), *Antropologia strutturale*, Milano.
- Levin, Ju. I. (1982), *Semantičeskij oreol metra s semiotičeskoj točki zrenija*, in: *Finitis duodecim lustris: Sbornik stat'ej k 60-letiju prof. Ju. M. Lotmana*, Tallinn, 151-154.
- Levinton, G. A. (1998), *Tri razgovora: o ljubvi, poëzii i (anti)gosudarstvennoj službe*, in: *Rossija. Russia*, Moskva – Venezia, [vyp.] 1 [9]: *Semidesjatyje kak predmet istorii russoj kul'tury*, 213-288.
- Ljapin, S. E. (1996), *O raspredelenii slov v stichotvornoj stroke*, in: *Slavjanskij stich: Stichovedenie, lingvistika i poëtika*, Moskva, 24-33.
- Ljapin, S. E. (1997), *K demifologizacii ritmiki russkogo 4-stopnogo jamba: (prejmuščestvenno na materiale odičeskogo sticha Deržavina)*, "Philologica", t. 4, n. 8/10, 307-322.
- Lomonosov, M. V. (1952-1959), *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva – Leningrad, 1952, t. 7; 1959, t. 8.
- Lotman, Ju. M. (1972), *Analiz poëtičeskogo teksta: Struktura sticha*, Leningrad.
- Lotman, Ju. M. (2001), *O poëtach i poëzii*, Sankt-Peterburg.
- Lotman, M. Ju. (1976), *Geksamet: (Obščaja teorija i nekotorye aspekty funkcionirovanija v novykh evropejskikh literaturach): Predvaritel'noe soobščenie. I*, "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 396, 3-45.
- Lotman, M. Ju. (1987), *Geksamet v poëtičeskikh sistemach novoevropejskikh jazykov: Predvaritel'noe soobščenie. II*, "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 780, 40-75.
- Lotman, M. Ju. (1988), *Russkij stich: Semantika stichotvornogo metra v russoj poëzii vtoroj poloviny XIX veka: (A. A. Fet i N. A. Nekrasov)*, in:

- Słowiańska metryka porównawcza*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, t. III: *Semantyka form wierszowych*, 105-143.
- Lotman, M. Ju. (1989), *K semantičeskoj tipologii russkogo stichosloženija*, in: *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie: Prosodija: Sbornik stat'ej*, Moskva, 76-98.
- Lotman M. Ju. (1990), *Ritmičeskaja struktura oneginskoj strofy*, in: *Metodologija i metodika istoriko-literaturnogo issledovanija: Tez. Dokl.* Riga, 46-50.
- Lotman, M. Ju. (1995a), *Giperstrofika Brodskogo*, "Russian literature", vol. XXXVII, n. II/III, 303-332.
- Lotman, M. Ju. (1995b), *Russkij stich: Osnovnye razmery, vchodjaščie v evropejskij metričeskij fond*, in: *Słowiańska metryka porównawcza*, Warszawa, t. VI: Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich, 259-349.
- Lotman, M., Rejfmán, S. (1972), *Opyt funkcional'nogo opisanija strofiki*, in: *Materialy XXVII naučnoj studenčeskoj konferencii [Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta]: Literaturovedenie: Lingvistika*, Tartu, 131-134.
- Lotman, M. Ju., Šachverdov, S. A. (1979), *Metrika i strofika A. S. Puškina*, in: *Russkoe stichosloženie XIX v.: Materialy po metrike i strofike russkich poetov*, Moskva, 145-257.
- Lunc, L. N. (1923), *Bertran-de-Born: Tragedija v 5-ti dejstvijach*, in: *Gorod: Literatura; Iskusstvo*, Peterburg, sb. 1, 9-48.
- Majakovskij, V. V. (1959), *Kak delat' stichi?* [1926], in: Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.*, Moskva, t. 12, *Stat'i, zametki i vystuplenija. Nojabr' 1917-1930*, 81-117. *(1972) *Come far versi*, in: Id., *Opere*. A cura di I. Ambrogio, vol. 8. *Teatro e altri scritti*, Roma.
- Mandel'stam, O. Ė. (1922), *O prirode slova*, Char'kov.
- Markov, V. F. (1963), *Traktat ob odnostroke*, in: *Vozdušnye puti: Al'manach*, N'ju-Jork, [vyp.] III, 245-254.
- Markov, V. (1968), *Russian Futurism: A History*, Berkeley-Los Angeles, Calif. *(1973), *Storia del futurismo russo*, Torino.
- Markov, V. F. (1983), *V zaščitu raznoudarnoj rifmy: (informativnyj obzor)*, in: *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22-26, 1975*, Columbus, Ohio, 235-261 (UCLA Slavic Studios, Vol. 4).
- Maller, L. M. (1971), *Semantika trechsložnych razmerov v poëzii Nekrasova*, in: *N. A. Nekrasov i russkaja literatura: Tezisy dokladov i soobščenij mežvuzoskoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 150-letiju so dnja roždenija N. A. Nekrasova*, Kostroma, 89-91.
- Maller, L. M. (1982), *Metrika N. A. Nekrasova i tradicii russkogo sticha: Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*, Moskva.

- Marty, A. (1908), *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Halle a. S., Bd. 1.
- Matjaš, S. A. (2001), *K istorii i tipologii stichotvornogo perenosa*, in: *Slavjanskij stich: Lingvističeskaja i prikladnaja poëtika: Materialy meždunarodnoj konferencii 26-27 ijunja 1998 g.*, Moskva, 172-186.
- Mazur, S. Ju. (1990), *Èrotika sticha: Germenevtičeskij ètjud*, "Daugava", n. 10, 88-94.
- Menge, R, Peters, J. (1981), *Alexander Bloks Gedicht Osennaja volja auf dem kulturellen Hintergrund zweier Gedichte von Lermontov und Tjutčev*, in: *Colloquium Slavicum Basiliense: Gedenkschrift für Hildegard Schroeder*, Bern – Frankfurt am Main – Las Vegas, 459 – 473 (Slavica Helvetica; Bd. 16).
- Nagy, G. (1979), *On the Origins of the Greek Hexameter: Synchronic and Diachronic Perspectives*, in: *Studies in Diachronic, Synchronic and Typological Linguistics*, Amsterdam, pt. II, 611-631.
- Nalimov, V. V. (1979), *Verojatnostnaja model' jazyka: O sootnošenii estestvennyh i iskusstvennyh jazykov*, Moskva.
- Nedobrovo, N. V. (1912), *Ritm, metr i ich vzaimootnošenie*, "Trudy i dni", n. 2, 14-23.
- Nevzgljadova, E. V. (1994), *Problema sticha: (na materiale russoj liričeskoj poëzii)*, "Russkaja literatura", n. 4, 67-91.
- Nevzgljadova, E. V. (1997), *Ob intonacionnoj prirode russkogo sticha (oppozicija: stich – proza)*, "Russkaja literatura", n. 3, 99-107.
- Nevzgljadova, E. V. (1998), *Zvuk i smysl*, S.-Petersburg (Urbi, vyp. 17).
- Nevzgljadova, E. V. (1999), *Intonacionnaja teorija sticha*, "Russian Literature", vol. XLVI, n. I, 45-63.
- Nikolaeva, T. M. (1979), *Stichotvornaja i prozaičeskaja stroki: pervičnoe i modificirannoe*, in: *Balkanica: Lingvističeskie issledovanija*, Moskva, 153-160.
- Nikonov, V. A. (1973), *Stich i jazyk: (Polemičeskie zametki)*, in: *Problemy vostočnogo stichosloženija: Sbornik statej*, Moskva, 4-15.
- Nikonov, V. A. (1974), *Strofa*, in: *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, Moskva, 387.
- Orlickij, Ju. B. (1991), *Stich i proza v russoj literature: Očerki istorii i teorii*, Voronež.
- Orlickij, Ju. B. (1996), *Slavjanskij stich: stichovedenie, lingvistika i poëtika*, "Novoe literaturnoe obozrenie", n. 17, 411-415.
- Ovčarenko, O. A. (1984), *Russkij svobodnyj stich*, Moskva.
- Ovsjaniko-Kulikovskij, D. N. (1917), *Teorija poëzii i prozy: (Teorija slovesnosti): Rukovodstvo dlja srednej školy i dlja samoobrazovanija*, Izdanie 4-e, ispravlennoe i dopolnennoe, Petrograd.
- Panov, M. V. (1965), *O stroenii zaudarnoj časti slova*, in: *Problemy sovremennoj filologii: Sbornik statej k semidesjatiletiju akademika V. V. Vinogradova*, Moskva, 208-214.

- Panov, M. V. (1967), *Russkaja fonetika*, Moskva.
- Panov, M. V. (1979), *Sovremennyj russkij stich. Fonetika*, Moskva.
- Panov, M. V. (1980), *O sintagmatike i paradigmatiche*, "Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 39, n. 2, 128-139.
- Panov, M. V. (1989), *Ritm i metr v russkoj poëzii*, in: *Problemy strukturnoj lingvistiki 1985-1987*, Moskva, 340-371.
- Papajan, R. A. (1972), *K voprosu o sootnošenii stichotvornych razmerov i intensivnosti tropov v lirike A. Bloka*, in: *Blokovskij sbornik*, Tartu, [vyp.] II: *Trudy Vtoroj naučnoj konferencii, posvjaščennoj izučeniju žizni i tvorčestva A. A. Bloka*, 268-290.
- Papajan, R. A. (1980), *Sravnitel'naja tipologija nacional'nogo sticha: (russkij i armjanskij stich)*, Erevan.
- Pejsachovič, M. A. (1969), *Oneginskaja strofa v poëmach Lermontova*, "Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki", n. 1, 25-38.
- Percov, N. V. (2009), *O točnosti v filologii*, "Voprosy jazykoznanija", 3, 100-124.
- Peškovskij, A. M. (1924), *Stichi i proza <s lingvističeskoj točki zrenija>*, in: *Svitok: Al'manach Literaturnogo obščestva 'Nikitinskie subbotniki'*, Moskva – Leningrad, 197-223.
- Peškovskij, A. M. (1927), *Principy i priemy stilističeskogo analiza i ocenki chudožestvennoj prozy*, in: *Ars poetica: Sbornik statej*, Moskva, [sb.] I, 29-68 (Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk. Literaturnaja sekcija; Vyp. I).
- Peškovskij, A. M. (1928), *Ritmika Stichtvorenij v proze Turgeneva*, in: *Russkaja reč'. Novaja serija*, Leningrad, [sb.] II, 69-83.
- Pil'ščikov, I. A. (2011), *Il retaggio del formalismo russo e le scienze umane moderne*, "Enthymema", 5, 80-101 (Available online at: riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1751/2001).
- Pil'ščikov, I. A., Šapir, M. I. (2006), *Ėvoljucija stilej v russkoj poëzii ot Lomonosova do Puškina: (Nabrosok koncepcii)*, in: *Stich, jazyk, poëzija: Pamjati Michaila Leonoviča Gasparova*, Moskva, 510-546 (Šapir 2009: 218-246).
- Pil'ščikov, I. A., Starostin, A. S. (2010), *Problema avtomatičeskogo raspoznavanija metra: sillabotonika, dol'nik, taktovik*, in: *Otečestvennoe stichovedenie. 100-letnye itogi i perspektivy razvitija: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 25-27 nojabrja 2010*, Sankt-Peterburg.
- Pilshchikov, I., Starostin, A. (2010), *Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of the Verse Meter*, in: *Meter and Rhythm – Rhythm and Meter: Proceedings of the International Conference held at the University of Vechta, Germany (21-23 July 2009)*, Frankfurt a. M. – Berlin.
- Pjast, V. A. (1931), *Sovremennoe stichovedenie: Ritmika*, Leningrad.
- Poe, E. A. (1902a), *Marginalia [1844-1849]*, in: Id., *The Complete Works*, New York, vol. XIV: *Essays and Miscellanies*, 1-178.

- Poe, E. A. (1902b), *The Philosophy of Composition* [1846], in: Id., *The Complete Works*, New York, vol. XIV: *Essays and Miscellanies*, 193-208.
*(2009), *Filosofia della composizione*, in: Id., *Tutti i racconti, le poesie e Gordon pym*, Roma, 893-902.
- Polivanov, E. D. (1963), *Obščij fonetičeskij princip vsjakoj poëtičeskoj tehniki*, "Voprosy jazykoznanija", n. 1, 97-112.
- Polivanov, L. I. (1892), *Russkij aleksandrijskij stich*, in: Ž. Rasin [J. Racine], *Gofolija (Athalie): Tragedija v 5-ti dejstvijach v stichach (1691)*, Moskva, XCVI-CLXI.
- Popper, K. (1935), *Logic der Forschung: Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*, Wien (Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung; Bd. 9).
- Pospelov, N. S. (1960), *Sintaksičeskij stroj stichotvornych proizvedenij Puškina*, Moskva.
- Postoutenko, K. Ju. (1993), *G. A. Šengeli o semantike metra: (K itogam ruskoj normativnoj poëtiki)*, in: *Readings in Russian Modernism: To Honor Vladimir Fedorovich Markov*, Moscow, 280-290 (UCLA Slavic Studies; Vol. 1)
- Propp, V. Ja. (1928), *Morfologija skazki*, Leningrad (Voprosy poëtiki, vyp. XII). *(1966), *Morfologia della fiaba*, Torino.
- Puškin, A. S. (1926-1928), *Pis'ma*, Pod red. B. L. Modzalevskogo, Moskva – Leningrad 1926, t. I; 1928, t. II.
- Puškin, A. S. (1937-1949), *Polnoe sobranie sočinenij* [Moskva – Leningrad] 1937, t. 1, 6, 13; 1941, t. 14; 1949, t. 11, 12, 16.
- Revzin, I. I. (1962), *Soveščanie v g. Gor'kom, posvjaščennoe primeneniju matematičeskich metodov k izučeniju jazyka chudožestvennoj literatury*, in: *Strukturno-tipologičeskie issledovanija: Sbornik statej*, Moskva, 285-293.
- Revzin, I. I. (1977), *Sovremennaja strukturnaja lingvistika: Problemy i metody*, Moskva.
- Rickert, H. (1902), *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung: Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften*, Tübingen – Leipzig.
- Rickert, H. (1910), *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen.
- Rudnev, P. A. (1970a), *O stiche dramy A. Bloka Roza i krest*, "Učene zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 251, 294-334.
- Rudnev, P. A. (1970b), *Ritm – metr – ritmičeskaja forma: (K voprosu ob utočnenii stichovedčeskoj terminologii)*, in: *Tezisy dokladov IV Letnej školy po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu, 151-154.
- Rudnev, P. A. (1971), *Metr i smysl*, in: *Metryka słowiańska*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 77-88.
- Rudnev, P. A. (1973), *Iz nabljudenij nad stichom A. Bloka*, in: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kirill Taranovsky*, The Hague – Paris, 389-393 (Slavistic Printings and Reprintings; [vol.] 267).

- Rudnev, P. A. (1982), *O nekotorych diskussionnyh problemach sovremennoj teorii russkogo sticha*, in: *Učebnyj material po teorii literatury: literaturnyj process i razvitie russkoj kul'tury XVIII-XX vv.*, Tallinn, 82-83.
- Rudnev, P. A. (1985), [Recenzija na knigu:] M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha: Metrika; Ritmika; Rifma; Strofika*, Moskva, "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 44, n. 3.
- Rudnev, P. A. (1989), *Vvedenie v nauku o russkom stiche*, Tartu, vyp. I.
- Rudnev P. A., Rudnev, V. P. (1982), *Tipologija strofičeskich kompozicij v russkom stiche: V sopostavlennii s tipologii kompozicij metričeskich*, in: *Stilistika chudožestvennoj reči: Mežvuzovskij tematičeskij sbornik*, Kalinin, 137-153.
- Rudnev, V. P. (1984), [Recenzija na knigu:] O. A. Ovčarenko, *Russkij svobodnyj stich*, Moskva 1984, "Literaturnoe obozrenie", n. 9, 72-73.
- Rudnev, V. P. (1985), *Strofika i metrika: Problema funkcional'nogo izomorfizma*, "Wiener Slawistischer Almanach", Bd. 15, 281-296.
- Rudnev, V. P. (1986), *Stich i kul'tura*, in: *Tynjanovskij sbornik: Vtorye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 227-239.
- Rudnev V. P. (1987), *300 let russkogo sticha*: [Recenzija na knigu: M. L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha: Metrika; Ritmika; Rifma; Strofika*, Moskva], "Literaturnoe obozrenie", n. 1, 66-68.
- Rudnev, V. P. (1988), *Stich i perevod: lityškaja i russkaja poëzija*, "Daugava", n. 1, 99-107.
- Šachverdov, S. A. (1972), *Strofika: Princip vydelenija strofičeskogo sticha*, in: *Materialy XXVII naučnoj studenčeskoj konferencii [Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta]: Literaturovedenie: Lingvistika*, Tartu, 135-136.
- Sapir, E. (1921), *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York.
- Šapir, M. I. (1987), "Grammatika poëzii" i ego sozdateli: (Teorija 'poëtičeskogo jazyka' u G. O. Vinokura i R. O. Jakobsona), "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 46, n. 3, 221-236.
- Šapir, M. I. (1989a), *Russkaja tonika i staroslavjanskaja sillabika: Vl. Majakovskij v perevode R. Jakobsona*, "Daugava", n. 8, 65-79.
- Šapir, M. I. (1989b), *O lingvofunkcional'nom kontinuumе v Drevnej Rusi: (Kritičeskie zametki po povodu "teorii diglossii")*, in: *Bilingvizm I diglossija: Konferencija molodyh učenyh: Tezisy dokladov*, Moskva 54-63.
- Šapir, M. I. (1989c), *Teorija "cerkovnoslavjansko-russkoj diglossii" i ego storonniki: Po povodu knigi B. A. Uspenskogo Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI-XVII vv.)*, "Russian Linguistics", vol. 13, n. 3, 271-309.
- Šapir, M. I. (1990a), *B. I. Jarcho: štrichi k portretu*, "Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka", t. 49, n. 3, 279-285.

- Šapir, M. I. (1990b), *Priloženija: Kommentarii; Bibliografii; Ukazateli*, in: G. O. Vinokur, *Filologičeskie issledovanija: Lingvistika i poëtika*, Moskva, 255-448.
- Šapir, M. I. (1990c), *Jazyk byta / jazyki duchovnoj kul'tury*, "Russian linguistics", vol. 14, n. 2, 129-146.
- Šapir, M. I. (1990d), *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*, "Daugava", n. 10, 63-87.
- Šapir, M. I. (1991), 'Semantičeskij oreol metra': termin i ponjatie: (Istoriko-stichovedčeskaja rekonstrukcija), "Literaturnoe obozrenie", n. 12, 36-40.
- Šapir, M. I. (1992a), *Gore ot uma: semantika poëtičeskoj formy: (Opyt charakteristiki filosofii sticha)*, "Voprosy jazykoznanija", n. 5, 90-105.
- Šapir, M. I. (1992b), *Ob odnom anagrammatičeskom stichotvorenii Chlebnikova: K rekonstrukcii 'moskovskogo mifa'*, "Russkaja reč", n. 6, 3-9.
- Šapir, M. I. (1993), *O 'zvukosimvolizme' u rannego Chlebnikova: ('Bobëoby pelis' guby...': foničeskaja struktura)*, in: *Readings in Russian Modernism: to Honor Vladimir Fedorovich Markov*, Moscow, 299-307 (UCLA Slavic Studies; vol. I).
- Šapir, M. I. (1994a), *Geksamet'r i pentamet'r v poëzii Katenina: (O formal'no-semantičeskoj derivacii stichotvornych razmerov)*, "Philologica", t. 1, n. 1/2, 43-107.
- Šapir, M. I. (1994b), *M. M. Kenigsberg i ego fenomenologija sticha*, "Russian Linguistics", vol. 18, n. 1, 73-113.
- Šapir, M. I. (1994c), *Protokol zasedanija Moskovskogo Lingvističeskogo Kruška 26 fevralja 1923 g.*, "Philologica", t. 1, n. 1/2, 191-201.
- Šapir, M. I. (1995), "Versus" vs "prosa": *prostranstvo-vremja poëtičeskogo teksta*, "Philologica", t. 2, n. 3/4, 7-47.
- Šapir, M. I. (1996a), *Gasparov-stichoved i Gasparov-stichotvorec: Kommentarii k stichovedčeskomu kommentariju*, in: *Russkij stich: Metrika; Ritmika; Rifma; Strofika*, Moskva, 271-310.
- Šapir, M. I. (1996b), [Otvety na anketu k 100-letiju so dnja roždenija Ju. N. Tynjanova], in: *Sedmye tynjanovskie čtenija: Materialy dlja obsuždenija*, Riga/Moskva 1995-1996, 64-70.
- Šapir, M. I. (1996c), *U istokov russkogo četyrečstopnogo jamba: genesis i évoljucija ritma: (K sociolingvističeskoj karakteristike rannego Lomonosova)*, "Philologica", t. 3, n. 5/7, 67-101.
- Šapir, M. I. (1996d), [Vstupitel'naja zametka k:] R. O. Jakobson, *Moskovskij lingvističeskij kružok*, "Philologica", t. 3, n. 5/7, 361-379.
- Šapir, M. I. (1997a), *Iščislenie sillabo-toničeskoj paradigmy: Slučaj Sumarokova: (Cefal i Prokris)*, in: "Russian linguistics", vol. 21, n. 3, 287-291 (poi in: 2000: 187-191).
- Šapir, M. I. (1997b), *Fenomen Baten'kova i problema mistifikacii: (Lingvostichovedčeskij aspekt. 1-2)*, "Philologica", t. 4, n. 8/10, 85-139.

- Šapir, M. I. (1997c), [Recenzija na knigu:] B. A. Uspenskij, *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka (XI–XIX vv.)*, Moskva 1994, "Philologica", t. 4, n. 8/10, 359-380.
- Šapir, M. I. (1998), *Teorija russkogo sticha: itogi i perspektivy izučenija*, in: *Literaturovedenie na poroge XXI veka: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (MGU, maj 1997)*, Moskva, 235-241.
- Šapir, M. I. (1999a), *Ritm i sintaksis lomonosovskoj ody: (K voprosu ob istoričeskoj gramatike russkogo sticha)*, in: *Poëtika; Istorija literatury; Lingvistika: Sbornik k 70-letiju Vjačeslava Vsevolodoviča Ivanova*, Moskva, 55-75.
- Šapir, M. I. (1999b), *Problema granicy sticha i prozy v svete lingvističeskogo učenija Jakobsona*, in: *Roman Jakobson: Teksty, dokumenty, issledovanija*, Moskva 144-160.
- Šapir, M. I. (1999c), *Jazyk poëtičeskij*, in: *Vvedenie k literaturovedenie: Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponjatija i terminy*, Moskva 512-528.
- Šapir, M. I. (2000a), *O predelach dliny sticha v verlibre: (D. A. Prigov i drugie)*, "Philologica", 1999/2000, t. 6, n. 14/16, 117-142. *(2005), *Sui limiti di lunghezza del verso nel vers libre (D. A. Prigov e altri)* in: Denissova, G. V. (a cura), *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, Pisa, 103-120.
- Šapir, M. I. (2000b), *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v russkoj poëzii XVIII – XX vekov*, Moskva (Philologica russica et speculativa; t. I).
- Šapir, M. I. (2000c), *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v russkoj poëzii XVIII – XX vekov*, Moskva (*Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk*).
- Šapir, M. I. (2001/2002), "Domašnij staryj spor...": (B. I. Jarčo protiv Ju. N. Tynjanova vo vzgljadach na prirodu i semantiku sticha), "Philologica", t. 7, n. 17/18, 239-244.
- Šapir, M. I. (2002a), *Nečto o "mehanizme rossijskich stichov", ili Počemu Onegin ne mog otličit' jamb ot choreja*, "Izvestija Akademii nauk. Serija literaturny i jazyka", t. 61, n. 5, 41-42 (2009: 71-74).
- Šapir, M. I. (2002b), *Filologija kak fundament gumanitarnogo znanija: Ob osnovnyh napravlenijach issledovanij po teoretičeskoj i prikladnoj filologii*, "Antropologija kul'tury", Moskva, vyp. 1, 56-67.
- Šapir, M. I. (2003), *Tri reformy russkogo stichotvornogo sintaksisa: (Lomonosov – Puškin – Iosif Brodskij)*, "Voprosy jazykoznanija", n. 3, 31-78 (2009: 11-70).
- Šapir, M. I. (2004), *Ėstetika nebrežnosti v poëzii Pasternaka: (Ideologija odnogo ideolekta) // Slavianskij stich. VII. Lingvistika i struktura sticha*, Moskva, 233-280 (Anche in: "Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka", t. 63, n. 4, 31-53; "Novyj mir", n. 7).

- Šapir, M. I. (2005), "Tebe čisla i mery net": O vozmožnostjach i granicach "točnyh metodov" v gumanitarnykh naukach, "Voprosy jazykoznanija", n. 1, 43—62.
- Šapir, M. I. (2006), *Donos: sociolingvističeskij aspekt: (Igra slovami kak sredstvo jazykovoju politiki)*, in: *Logičeskij analiz jazyka: konceptual'nye polja igry*, Moskva.
- Šapir, M. I. (2009), *Stat'i o Puškine*, Moskva.
- Saussure, F. De (1916), *Cours de linguistique générale*, Lausanne – Paris. *[1967] (2009), *Corso di linguistica generale*, Roma Bari.
- Scherr, B. P. (1986), *Russian Poetry: Meter, Rhythm, and Rhyme*, Berkeley – Los Angeles – London.
- Scoppa, A. (An XI = 1803), *Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française*, Paris – Versailles.
- Semencov, V. S. (1972), *Ritmičeskaja struktura poëtičeskogo teksta na primere analiza Bchagavadgity: Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoju stepeni kandidata filologičeskich nauk*, Moskva.
- Šengeli, G. A. (1921), *Traktat o russkom stiche*, Odessa, č. I: *Organičeskaja metrika*.
- Šengeli, G. A. (1923), *Traktat o russkom stiche*, Izdanie 2-e, pererabotannoe, Moskva–Petrograd, č. I: *Organičeskaja metrika*.
- Šengeli, G. A. (1927), *Majakovskij vo ves' rost*, Moskva.
- Šengeli, G. A. (1940), *Technika sticha: Praktičeskoe stichovedenie* [Moskva].
- Šengeli, G. A. (1960), *Technika sticha* [2-e izdanie, pererabotannoe i dopolnennoe], Moskva.
- Šervinskij, S. V. (1961), *Ritm i smysl: K izučeniju poëtiki Puškina*, Moskva.
- Shapiro, M. (1989), *The Meaning of Meter*, in: *Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, Columbus, Ohio, 331-349 (UCLA Slavic Studies; Vol. 18).
- Shaw, J. T. (1994), *Pushkin's Poetics of the Unespected: the Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry*, Columbus, Ohio.
- Širjaev, A. N. (1989), *Andrej Nikolaevič Kolmogorov (25.IV.1903–20.X.1987): In Memoriam*, "Teorija verojatnostej i ego primenenija", t. XXXIV, vyp. 1, 5-118.
- Skulačëva, T. V. (1989), *K voprosu o vzajmodejstvii ritma i sintaksisa v stichotvornoju stroke: (anglijskij I rusksij četyrechstopnyj jamb)*, "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury I jazyka", t. 48, n. 2, 156-165.
- Skulačëva, T. V. (1998), *Russkij svobodnyj stich pervoj treti XX veka v sravnenii s sovremennym*, in: *Słowiańska metryka porównawcza*, Warszawa, [t.] VII: *Wiersz wolny: Geneza i ewolucja do roku 1939*, 91-111.
- Smirnicksaja, O. A. (1984) *Drevnegermanskij alliteracionnyj stich kak archaičeskaja sistema stichosloženija: (K postanovke problemy)*, "Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija", n. 3, 14-22.

- Smirnicksaja, O. A. (1988), *Stich i jazyk drevnegermanskoj poëzii: Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenog stepeni doktora filologičeskich nauk*, Moskva.
- Smirnicksaja, O. A. (1989), *Glava I. Indoevropskoje v germanskoj poëzii*, in: *Ėpos Severnoj Evropy: puti ėvoljucii*, Moskva, 7-34.
- Smirnicksaja, O. A. (1994), *Stich i jazyk drevnegermanskoj poëzii*, Moskva, t. 1-2.
- Smirnov, I. P. (1985), *Dva tipa rekurentnosti: poëzija vs. proza*, "Wiener Slawistischer Almanach", Bd. 15, 255-280.
- Smith, G. S. (1976), *The Versification of Marina Tsvetayeva's Lyric Poetry 1922-1923*, in: *Essays in Poetics*, vol. 1, n. 2, 21-50.
- Smith, G. S. (1980), *Stanza Rhythm and Stress Load in the Iambic Tetrameter of V. F. Xodasevič*, "Slavic and East European Journal", vol. 24, n. 1, 25-36.
- Sperantov, V. V. (1998), *Poëtika remarki v russkoj tragedii XVIII – načala XIX veka: (K tipologii literaturnych napravlenij)*, "Philologica", t. 5, n. 11/13, 9-48.
- Špet, G. G. (1922-1923), *Ėstetičeskie fragmenty*, Petrograd, 1922, [vyp.] I; 1923, [vyp.] II-III. *(2013), *Frammenti estetici*, Torino (in corso di stampa)
- Sreznevskij, I. I. (1850), *Mysli ob istorii russkogo jazyka: (Čitano na Akte Imperatorskogo S. Peterburgskogo Universiteta, 8-go fevralja 1849 goda)*, S.-Peterburg.
- Stepanov, N. L. (1928), *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova*, in: *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova*, Leningrad, t. 1. Poëmy, 31-64.
- Stepanov, Ju. S. (1985), *V trechmernom prostranstve jazyka: Semiotičeskie problemy lingvistiki<, > filosofii<, > iskusstva*, Moskva.
- Štokmar, M. P. (1928), *Ritmičeskaja proza v Ostrovitjanach Leskova*, in: *Ars poetica: Sbornik statej*, Moskva, [sb.] II: *Stich i proza*, 183-211 (Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk. Literaturnaja sekcija; vyp. II).
- Štokmar, M. P. (1941), *Osnovy ritmiki russkogo narodnogo sticha*, "Izvestija Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i jazyka", n. 106-136.
- Struve, G. P. (1968), *Some Observations on Pasternak's Ternary Metres*, in: *Studies in Slavic Linguistics and Poetics: In Honor of Boris O. Unbegaun*, New York – London, 227-244.
- Struve, N. A. (1973), *Valeur expressive des mètres ternaires*, in: *VII^e Congrès international des slavistes, Varsovie, 21-27 août 1973. Communications de la délégation française*, 335-340.
- Taranovski, K. (1953), *Ruski dvodelni ritmovi, I-II*, Beograd. [repr. in lingua russa: Taranovskij, K. (2010), *Russkie dvusložnye razmery: Stat'i o stiche*, Moskva].
- Taranovski, K. (1963), *Some Problems of enjambement in Slavic and Western*

- European Verse*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", [vol.] VII, 80-87.
- Taranovskij, K. F. (1966a), *Iz istorii russkogo sticha XVIII v.: (Odičeskaja strofa AbAb|CCdEEd v poezii Lomonosova)*, in: *Rol' i značenje literatury XVIII veka v istorii russoj kul'tury: k 70-letiju so dnja roždenija čl.-korr. AN SSSR P. N. Berkova*, Moskva-Leningrad, 106-115 (*XVIII vek*, Sb. 7).
- Taranovskij, K. F. (1966b), *Osnovnye zadači statističeskogo izučenija slavjanskogo sticha*, in: *Poetics. Poetyka. Poëtika*, Warszawa, [vol.] II, 173-196.
- Taranovskij, K. F. (1966c), *Četyrechstopnyj jamb Andreja Belogo*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", [vol.] X, 127-147.
- Taranovskij, K. F. (1975), *Rannye russkie ijamby i ich nemeckie obrazy*, in: *Russkaja literatura XVIII veka I ego meždunarodnye svjazi: Pamjati čl.-korr. AN SSSR P. N. Berkova*, Leningrad, 31-38 (= *XVIII vek*, sb. 10)
- Taranovskij, K. F., Prochorov, A. V. (1982), *K karakteristike russkogo četyrechstopnogo jamba XVIII veka: Lomonosov, Trediakovskij, Sumarokov*, "Russian Literature", vol. XII, n. II, 145-194.
- Tarasov, L. F. (1991), *Inversija v stichotvornoj reči*, "Russkij jazyk v škole", n. 3, 59-63.
- Tarlinskaja, M. G. (1993), *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*, Calgary.
- Tarlinskaja, M. G. (1996), *Ritmičeskij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksënov perevodil elizavetincev*, in: *Slavjanskij stich: Stichovedenie, lingvistika i poëtika: Materialy meždunarodnoj konferencii 19-25 ijunija 1995 g.*, Moskva, 147-155.
- Thomson, R. D. B. (1990), *Towards a Theory of the enjambement: With Special Reference to the Lyric Poetry of Marina Cvetaeva*, „Russian Literature“, vol. XXVII, n. IV, 503-532.
- Timofeev, L. I. (1928a), *Ritm sticha i ritm prozy: (O novoj teorii ritma prozy prof. A. M. Peškovskogo)*, "Na literaturnom postu", n. 19, 20-30.
- Timofeev, L. I. (1928b), *Sillabičeskij stich*, "Ars Poetica", 2, 37-72.
- Timofeev, L. I. (1928c), *Vol'nyj stich XVIII veka*, "Ars Poetica", 2, 73-116.
- Timofeev, L. I. (1931), *Problemy stichovedenija: Materialy k sociologii sticha*, Moskva.
- Timofeev, L. I. (1939), *Teorija sticha*, Moskva.
- Timofeev, L. I. (1958), *Očerki teorii i istorii russkogo sticha*, Moskva.
- Timofeev, L. I. (1982), *Slovo o stiche*, Moskva.
- Tomaševskij, B. V. (1916), *O stiche Pesen zapadnyh slavjan*, "Apollon", n. 2, 26-35.
- Tomaševskij, B. V. (1920), *Andrej Belyj i chudožestvennaja <proza>*, "Žizn' iskusstva", 18 maja, n. 454.
- Tomaševskij, B. V. (1923a), *Problema stichotvornogo ritma*, "Literaturnaja mysl'. Al'manach" Petrograd, [vyp.] II, 124-140.

- Tomaševskij, B. V. (1923b), *Pjätistopnyj jamb Puškina* [1919], in: *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin, 5-143.
- Tomaševskij, B. V. (1923c), *Russkoe stichosloženie: Metrika*, Peterburg (Voprosy poëtiki; vyp. II).
- Tomaševskij, B. V. (1924), [Recenzija na knigu:] Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1924, "Russkij sovremennik", kn. 3, 265-268.
- Tomaševskij, B. V. (1928), *Stich i ritm: Metodologičeskie zametki* [1925, 1927], in: *Poëtika: Vremennik Otdela slovesnych iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, Leningrad, [vyp.] IV, 5-25.
- Tomaševskij, B. V. (1929), *Ritm prozy: (Pikovaja dama)*, [1920, 1921, 1928], in: Id., *O stiche: Stat'i*, Leningrad.
- Tomaševskij, B. V. (1934), *Primečanja*, in: A. A. Del'vig, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad, 433-536.
- Tomaševskij, B. V. (1947), *Stich Gorja ot uma*, in: *Russkie klassiki i teatr*, Leningrad – Moskva, 192-254.
- Tomaševskij, B. V. (1958a), *Stich i jazyk*, Moskva.
- Tomaševskij, B. V. (1958b), *Strofika Puškina*, in: *Puškin: Issledovanija i materialy*, Moskva-Leningrad, t. II, 49-184 (1990: 288-483)
- Tomaševskij, B. V. (1959), *Stilistika i stichosloženie: Kurs lekcij*, Leningrad.
- Tomaševskij, B. V. (1971), *Pis'ma B. V. Tomaševskogo V. Ja. Brjusovu* [1910-1911], publ. L. S. Flejšmana, "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 284, 532-544.
- Tomaševskij, B. V. (1977), *O šestistopnom jambe u Puškina* [1918], "Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", vyp. 422, 103-122.
- Tomaševskij, B. V. (1990), *Puškin: Raboty raznyh let*, Moskva.
- Toporov, V. N. (1987), *K issledovaniju anagrammatičeskich struktur: (analizy)*, in: Id., *Issledovanija o structure teksta*, Moskva.
- Trubeckoj, N. S. (1923), [Recenzija na knigu:] R. Jakobson, *O češskom stiche preimušestvenno v sopostavlennii s russkim*, [Moskva – Berlin] 1923, "Slavia", roč. 2, seš. 2/3, 452-460.
- Trubeckoj, N. S. (1937), *K voprosu o stiche Pesen zapadnyh slavjan Puškina*, in: *Belgradskij Puškinskij sbornik*, Belgrad, 31-44.
- Tynjanov, Ju. N. (1924), *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad (Voprosy poëtiki, vyp. 5). *(1968), *Il problema del linguaggio poetico*, Milano.
- Tynjanov, Ju. N. (1975), *O kompozicii Evgenija Onegina* [1921-1922], in: *Pamjatniki kul'tury: Novye otkrytija; Pis'mennost'; Iskusstvo: Archeologija, Ežegodnik 1974*, Moskva, 123-140.
- Tynjanov, Ju. N., Jakobson, R. O. (1928), *Problemy izučenija literatury i jazyka*, "Novyj Lef", n. 12, 35-37.
- Unbegaun, V. O. (1956), *Russian Versification*, Oxford.
- Uspenskij, V. A. (1997), *Predvarenije dlja čitatelej "Novogo literaturnogo*

- obozrenija*” k semiotičeskim poslanijam Andreja Nikolaeviča Kolmogorova, “Novoe literaturnoe obozrenie”, n. 24, 122-215.
- Uspenskij, V. A. (2012), *Trudy po nematematike. Kn. 4. Filologija. S priloženiem semiotičeskich poslanij A. N. Kolmogorova k avtoru i ego druž'jam*, Moskva.
- Uspenskij, F., Babaeva, E. (1992), *Grammatika 'absurda' i 'absurd' grammatiki*, “Wiener Slawistischer Almanach”, Bd. 29, 127-158.
- Vacuro, V. È, Ospovat, A. L. (red.) (1994), *'Arzamas': Sbornik v 2 kn.*, Moskva.
- Vejdle, V. V. (1973), *O poëtach i poëzii*, Paris.
- Vejdle, V. V. (1974), *Kritičeskie zametki ob istolkovanii stichotvorenij, po preimuščestvu kasajuščiesja trudov R. O. Jakobsona, Ju. M. Lotmana i K. F. Taranovskogo*, “Novyj žurnal”, kn. 115, 92-119; kn. 116, 134-160.
- Venditti, M. (2012), *K sravneniju naučnych metodologij B. I. Jarcho i G. G. Špeta*, “Philologica”, № 21/23, 357-367.
- Verheul, K. (1968), *Poetry and Syntax, Dutsch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists*, The Hague – Paris.
- Veselovskij, A. N. (1899), *Tri glavy iz istoričeskoj poëtiki*, “Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvješčenija”, č. CCCXXII, n. 3, 62-131 (2° paginazione).
- Vinogradov, V. V. (1982), *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII-XIX vv.*, Moskva.
- Vinokur, G. O. (1930), *Vol'nye jamby Puškina [1928]*, in: *Puškin i ego sovremenniki: Materialy i issledovanija*, Leningrad, vyp. XXXVIII/XXXIX, 23-36. (1990), 44-55.
- Vinokur, G. O. (1941), *Slovo i stich v Evgenii Onegine*, in: *Puškin: Sbornik statej*, Moskva, 155-213. (1990), 146-195.
- Vinokur, G. O. (1959), *Ob izučenii jazyka literaturnych proizvedenij [1945?]*, in: *Id, Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Moskva, 229-256. (1990), 112-139.
- Vinokur, G. O. (1990), *Filologičeskie issledovanija: Lingvistika i poëtika*, Moskva 1990.
- Višnevskij, K. D. (1985), *Èkspressivnyj oreol pjatistopnogo choreja*, in: *Russkoe stichosloženie: Tradicii i problemy razvitija*, Moskva, 94-113.
- Voltaire (1765), *Hémistiche*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, t. VIII : H – It, 113-114.
- Vossler, K. (1919), *Ueber grammatische and psychologische Sprachformen*, “Logos”, Bd. VIII, [H.] 1, 1-29.
- Vygotskij, L. S. (1934), *Myšlenie i reč': Psichologičeskie issledovanija*, Moskva–Leningrad. *[1990] (2008), *Pensiero e linguaggio: Ricerche psicologiche*, Roma-Bari.
- Wachtel, M. (1998), *The Development of Russian Verse: Meter and His Meanings*, Cambridge.

- Windelband, W. (1984), *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg.
- Wolff, M. de (1983), *Rhythm, Syntax, and Typography, V. V. Majakovskij's lesenki reconsidered*, in: *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam, 497-533.
- Žinkin, N. I. (1964), *O kodovyh perechodach vo vnutrennej reči*, "Voprosy jazykoznanija", n. 6, 26-38.
- Žinkin, N. I. (1982), *Reč' kak provodnik informacii*, Moskva.
- Žirmunskij, V. M. (1921), *Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, Peterburg (Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka; Vyp. IV) (poi: 1975: 433-536)
- Žirmunskij, V. M. (1923), *Rifma, eë istorija i teorija*, Peterburg (Voprosy poëтики, vyp. III) (poi: 1975: 235-430).
- Žirmunskij, V. M. (1925), *Vvedenie v metriku: Teorija sticha*, Leningrad (Voprosy poëтики, vyp. VI) (poi: 1975: 5-232).
- Žirmunskij, V. M. (1929), *Po povodu knigi Ritm kak dialektika: Otvet Andreju Belomu*, "Zvezda", n. 8, 203-208.
- Žirmunskij, V. M. (1964a), *O ritmičeskoj proze*, "Russkaja literatura", n. 4, 103-114. (1975: 569-586).
- Žirmunskij, V. M. (1964b), *Ritmiko-sintakcičeskij parallelizm kak osnova drevnetjurkского narodnogo epičeskogo sticha*, "Voprosy jazykoznanija", n. 4, 3-24.
- Žirmunskij, V. M. (1964c), *Drama Aleksandra Bloka "Roza i krest". Literaturnye istočniki*, Leningrad 1964.
- Žirmunskij, V. M. (1974), *K voprosu o stichotvornom ritme*, in: *Istoriko-filologičeskie issledovanija: Sbornik v pamjati akademika N. I. Konrada*, Moskva, 27-37.
- Žirmunskij, V. M. (1975), *Teorija sticha*, Leningrad.
- Živov, V. M. (2009), *Moskovsko-tartuskaja semiotika: eë dostiženija i eë ograničenija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", n. 98, 11-26.
- Zlatoustova, L. V. (1962), *Fonetičeskaja struktura slova v potoke reči*, Kazan'.
- Zlatoustova, L. V. (1977), *Izučenie zvučaščego sticha i chudožestvennoj prozy instrumental'nymi metodami*, in: *Kontekst 1976: Literaturno-teoretičeskie issledovanija*, Moskva, 61-80.
- Žovtis, A. L. (1984), *Stich kak dvuchmernaja reč'*, in: *Ritm, prostranstvo, vremja v chudožestvennom proizvedenii*, Alma-Ata, 3-9.
- Žovtis, A. L. (1985), *K voprosu o granice meždu stichom i prozoi*, "Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki", n. 3, 65-68.
- Ανοῦμος 1820, *Ljaguška i Vol: Pritča*, "Blagonamerennyj", č. X, n. IX, 197-198.

