

Appunti di versologia

1.1. «I bambini (idem per i giovani movimenti letterari) son curiosi di vedere cosa c'è dentro i cavalli di cartone. Il lavoro dei formalisti ha messo sotto gli occhi di tutti le interiora dei destrieri e degli elefanti di cartapesta». Sono parole di *Kak delat' stichi*¹, lo straordinario «manualetto di retorica»² che Majakovskij diede alle stampe nel 1926. Durante quegli ultimi dieci anni le forme poetiche erano state certo tra i «visceri» che – per restare in metafora – il bisturi formalista aveva esplorato con più accanimento.

1.2. La prova di maggior impegno era venuta forse da Roman Jakobson, ormai a Praga, con il libro dedicato alle metriche ceca e russa (ma di fatto alla teoria generale del verso)³. Jakobson sollevava, in particolare, un problema di estremo interesse: quello del rapporto fra la «natura», lo «spirito» di una determinata lingua e i caratteri del sistema di versificazione ad essa relativo.

Il ceco, con le sue particolarità fonologiche e col suo accento «debole sia oggettivamente che soggettivamente»⁴, si sarebbe detto il terreno ideale per lo sviluppo di una metrica quantitativa; eppure, nella poesia letteraria ceca, a partire dal Romanticismo e per tutto l'Ottocento aveva dominato il verso sillabo-tonico. Secondo Jakobson, non c'era che una via d'uscita: alla «teoria dell'assoluta adesione del verso allo spirito della lingua, della non resistenza della forma al materiale», bisognava contrapporre la «teoria della violenza organizzata della forma poetica nei confronti della lingua»⁵.

1. Vladimir Majakovskij, *Izbrannye stichotvorenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva 1960, p. 454.

2. La definizione è di Alfredo Giuliani, recensore di Vladimir Maiakovski, *Come far versi*, Roma 1961, in «Il Verri», 1, 1962, p. 98. Aggiungerei che lo stesso titolo majakovskiano sembra echeggiare le predilezioni terminologiche formaliste per il «come è fatto».

3. Roman Jakobson, *O češskom stiche, preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Moskva-Berlin 1923.

4. N. S. Trubeckoj, recensione a Roman Jakobson, *op. cit.*, in «Slavia», 11, 1923-1924, p. 457.

5. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

Recensendo da Vienna, nel marzo del 1923, il saggio jakobsoniano, N. S. Trubeckoj (Trubetzkoy) si diceva d'accordo, fatto però salvo il principio che «la pazienza della lingua ha un limite», in quanto «il numero delle violenze possibili e ammissibili è, per una data lingua, sempre circoscritto»⁶. Nell'ambito di queste possibilità teoriche, a determinare la scelta di un certo sistema di versificazione a preferenza di altri, saranno essenzialmente dei «fattori storico-culturali» (autorità dei classici, tradizioni poetiche, influenze straniere ecc.)⁷.

2.1. La validità di queste idee può essere sperimentata prendendo in esame la rivoluzione metrica che nella prima metà del Settecento portò, in Russia, al trionfo del sistema sillabo-tonico su quello puramente sillabico di importazione polacco-ucraina. I manuali continuano a insistere sulla scarsa «congenialità» del sillabismo alla lingua russa⁸. Ma che cosa significa, si è chiesto recentemente Michail L. Gasparov, dire che «un dato verso si confà a una data lingua»? «Due cose, a quanto sembra: 1. l'elemento fondamentale del sistema di versificazione figura nel sistema fonologico della lingua; 2. il sistema di versificazione possiede una 'capienza verbale' sufficiente ad accogliere i tipi fondamentali delle parole ritmiche della lingua». Così, è incompatibile col verso russo, ad esempio, la metrica quantitativa, oppure l'obbligo di un tessuto prosodico costituito «di sole parole monosillabiche o eptasillabiche»⁹.

Il sillabismo non contravveniva a «nessuno di questi due requisiti». Si potrebbe anzi affermare che la sua sostituzione «fu il passaggio da un sistema versuale più libero ad uno che incatenava maggiormente la lingua», che – per dirla con Jakobson – la metteva sul «letto di Procuste dell'inerzia ritmica»¹⁰; e fu anche il passaggio da un verso che si realizzava «solo conformandosi al vocabolario naturale della lingua» ad uno che si attuava facendo proprie «nuove specifiche esigenze» metriche. Ci si muoverebbe dunque – come sempre nelle «fasi iniziali dell'instaurazione di un verso in una letteratura» – nel senso di un «ritmo sempre più rigoroso» e tendenzialmente lontano da quello «naturale» della prosa (si ha motivo di credere, per altro, che «l'assenza di una netta delimitazione fra il verso e la prosa, nel sillabismo, fosse compensata da una netta demarcazione a livel-

6. N. S. Trubeckoj, *op. cit.*, p. 459.

7. *Ibid.* Un discorso del genere è, naturalmente, ovvio quando si tratti di fenomeni come, ad esempio, la «rima ricca» francese (*saisie-Poésie, buvait-duvet* [Valéry]), russa (*god-nevzgod, sméčom-s méčom* [Blok]), neogreca (*κερί-καιρόι, λυπημένη-περιμένει* [Kavafis]).

8. Cfr., ad esempio B. O. Unbegaun, *La versification russe*, Paris 1958, p. 22.

9. M. L. Gasparov, *Russkij sillabičeskij trinadcatistožnik*, in *Metryka słowiańska*, a cura di Z. Koczyńska e L. Pszczołowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, p. 59.

10. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

lo linguistico, e precisamente sul terreno della sintassi»¹¹. Questa infatti, con l'adozione del nuovo sistema sillabo-tonico, pare semplificarsi in rapporto diretto al complicarsi e accentuarsi del ritmo.

2.2. Alle spalle del sillabo-tonismo russo c'erano il *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) di Martin Opitz, che aveva introdotto il verso giambico e trocaico in una poesia letteraria tedesca dominata allora dal verso sillabico di derivazione romanza¹², e il *Versuch einer kritische Dichtkunst* (1730) di Johann Christoph Gottsched, «Opitz redivivus»¹³. Delle due prime formulazioni teoriche russe, il *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov* di Vasilij Trediakovskij è del 1735, e del 1739 il *Pis'mo o pravilach rossijskogo stichotvorstva* di Michajlo Lomonosov. Come il tedesco, il russo è una lingua ad accento libero; eppure, tra questa particolarità e il verso sillabo-tonico non esiste un legame necessario.

2.3. Il sillabo-tonismo si è affermato in letterature slave basate su lingue ad accento fisso, come quella ceca (già lo si è visto) e quella polacca (verso la metà dell'Ottocento)¹⁴. Neanche il francese moderno però, col suo accento di frase che prevale sull'accento di parola, può considerarsi realmente negato a un tale sistema di versificazione. Ne sono una prova, ad esempio, i versi anapestici del poeta belga ottocentesco André van Hasselt:

Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
A côté du chevet où ma belle
Tu rêves la nuit...;¹⁵

11. M. L. Gasaprov, *op. cit.*, pp. 59-60.

12. Cfr. V. M. Žirmunskij, *O nacional'nych formach jambičeskogo sticha*, in *Teoriija sticha*, a cura di V. E. Cholševnikov, D. S. Lichačev, V. M. Žirmunskij, Leningrad 1968, p. 15.

13. Vd. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 105.

14. Vd., ad esempio, V. E. Cholševnikov, *Russkaja i pol'skaja sillabika*, in *Teoriija sticha*, cit. pp. 41 ss.

15. La citazione è tratta da Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris 1969, p. 237. Qui e in seguito mi occupo essenzialmente di aspetti metrici, trascurando per ragioni di spazio i fattori propriamente ritmici; vorrei però segnalarne uno, troppo spesso ignorato dai versologi: mi riferisco ai «limiti di parola» (*word-boundaries, slovorazdely*), la cui importanza si può cogliere, ad esempio, nella seguente quartina delle *Egipetskie noči* di Puškin:

..Strastěj neópytnaja síla.	○ / ○ / ○ _ / /
Kipéla v sérdce molodóm...	○ / / / _ /
I grústnyj vzór ostanovíla	○ / / / ○ _ / /
Caríca górdaja na ném...	○ / / / _ / /

[...La forza vergine delle passioni

la puškiniana «canzone del Presidente» nella riscrittura in tetrametri giambici francesi di Marina Cvetaeva:

...Donc, Peste, gloire, gloire à Toi!
Sans nul espoir, sans nul effroi
Nous te voyons venir, ô Reine!
Et, main en main, sans nul remords,
Des Filles-fleurs buvons l'haleine –
Peut-être – celle de la Mort

(e si veda, a riscontro, la traduzione di Louis Aragon, in «normali» *octosyllabes*:

...A toi, Peste, à toi soit louange!
A nous point n'est la tombe étrange,
Ton appel ne peut nous troubler.
Moussant nos verres d'un seul geste,
Fille-fleur, ce baiser volé
Nous donne peut-être la Peste)¹⁶;

testi di Alain Bosquet, sempre in tetrametri giambici, come *Arbre*:

Tu es plus souple que le zèbre.
Tu sautes mieux que l'équateur.
Sous ton écorce les vertèbres
font un concert d'oiseaux moqueurs.
J'avertirai tous les poètes:
il ne faut pas toucher aux fruits;
c'est là que dorment les comètes,

gli ribolliva nel giovane cuore...
Ed ecco il suo sguardo malinconico
su lui fissò l'altezzosa regina...]

(vd. A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *Ritmika poem Majakovskogo*, «Voprosy jazykoznanija», 3, 1962, pp. 67-68).

Si tenga presente che qui e in seguito i simboli \cup , $_$, $_$ equivalgono rispettivamente a: «tempo debole (in levare)», «tempo forte (*ictus*)», «*ictus* che coincide con una sillaba tonica».

16. Cfr. Vjač. Vs. Ivanov, *O jazykovych pričínach trudnostej perevoda chudožestvennogo teksta*, in *Aktual'nye problemy teorii chudožestvennogo perevoda. Materialy Vsesojuznogo simpoziuma (25 fevralja 2 marta 1966 g.)*, vol. II, Moskva 1967, pp. 260 ss.; idem, *O cvetaevskich perevodach pesni iz «Pira vo vremja čumy» i «Besov» Puškina*, in *Masterstvo perevoda, 1966*, Moskva 1968, pp. 391 ss. La strofa citata suona, nell'originale puškiniano:

...Iták – chyalá tebé, Čumá!
Nam ne strašná mogíly t'má,
Nas ne smutít tvoé prizván'e!
Bokály pénim družno mý,
I dévy-rózy p'ém dychán'e,
Byt' móžet... pólnoe Čumý!

et l'océan s'y reconstruit.
 Tu es léger comme un tropique.
 Tu es plus sage qu'un poisson.
 Dans chaque feuille une réplique
 est réservée pour ma chanson.
 Dès qu'on t'adresse la parole,
 autour de toi s'élève un mur.
 Tu bats des branches, tu t'envoles:
 c'est toi qui puniras l'azur¹⁷.

3.1. Nell'affermarsi del sillabo-tonismo in Russia ebbe un peso determinante, da un lato, il prestigio della cultura letteraria tedesca, e dall'altro, il successo dell'attività poetica di Lomonosov, la cui prima «ode trionfale», *Na vzjatie Chotina* (1739), ricalcava del resto – in fatto di tema, «genere», impianto strofico – un'ode di Christian Günther¹⁸. La rivoluzione metrica sillabo-tonica, insomma, veniva a porsi nel solco delle riforme volute da Pietro il Grande e ne seguiva l'orientamento. Sia pure con qualche decennio di ritardo, il rifiuto programmatico della cultura «pre-petrina» finiva per coinvolgere lo stesso terreno della teoria del verso. Non per niente, il culto di Pietro, la sua apoteosi, costituì il *Leitmotiv* delle odi celebrative lomonosoviane:

...Egli fu un nume, fu il tuo nume, o Russia:
 membra terrene assunse nel tuo grembo
 da superne regioni a te scendendo...¹⁹

17. M. L. Gasparov, a cui ho segnalato questa lirica e fornito alcuni ragguagli biografici sul suo autore, trova interessante il legame sia di Bosquet che di Van Hasselt col Belgio, e quindi con un'ipotizzabile percezione «germanizzante» della lingua francese (cfr. *lettera del 16.5.1974*). In ogni caso, mi sembra decisivo il fatto che il francese non sia stato lingua materna né di Van Hasselt (Olandese trapiantato in Belgio da ragazzo), né di Bosquet (nato da genitori russi trasferitisi in Belgio quando il figlio aveva sei anni), né tanto meno della Cvetaeva (emigrata in Francia a trentatré anni), e che, d'altra parte, questi poeti abbiano avuto una madrelingua ad accento libero. A proposito di tetrametro giambico (circa l'uso che si fa qui della parola «tetrametro», vd. R. Jakobson et B. Cazacu, *Analyse du poème Revedere de Mihail Eminescu*, in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1, București 1962, p. 49), ricordo che le sue caratteristiche si ritrovano anche in uno sporadico novenario italiano, dentro testi in «versi liberi» (di fatto, polimetr'ci); un bell'esempio ce lo fornisce Biagio Marin:

...Quel liquido to nome senza franze
 no vogio che nissun lo diga,
 lo dise apena, co' fadiga,
 el mar cò sora i dossi 'l pianze.

(*El to nome xe sorso d'aqua ciara*).

18. Cfr. V. M. Žirmuskij, *op. cit.*, p. 16.

19. ...On bog, on bog tvoj byl, Rossija,
 On členy vzjal v tebe plotskija,
 Sošed k tebe ot gornich mest...

(*Na den' tezoimenistva v. kn. Petra Feodoroviča*).

Vana fu in sostanza l'opposizione di Antioch Kantemir dall'Occidente, dove lavorava alle sue splendide satire, passando dal verso di tredici sillabe con cesura parossitona, modellato sullo *trzynastozgłoskowiec* polacco (dallo schema *o o o o o S s // o o o o S s*²⁰:

Gościu, siądź pod mym liściem, // a odpoczni sobie,
Nie dojdzie cię tu słońce, // przyrzekam ja tobie...²¹

Jan Kochanowski, *Na lipe*),

a una sua variante più flessibile, con cesura ossitona o proparossitona

(... V karete razdúvšisja, // kogda serce s gnévu
Treščit, vseh blagoslovlját' // nud' pravu i lévu...²²

K umu svoemu),

sotto l'influenza del nuovo verso di tredici sillabe «trocaico»

(_ _ _ _ _ _ _ _ // _ _ _ _ _ _ _ _):

Ne vozmóžno sérđcu, ách! // ne imét' pečáli;
Óči tákožde eščé // plákat' ne prestáli...²³

Trediakovskij, *Èlegija*).

3.2. È stato scritto che, «se le satire di Kantemir fossero riuscite a creare una qualche tradizione» in Russia, la loro lingua «poteva dar inizio a un periodo completamente nuovo nella storia del russo letterario»²⁴. C'è da pensare che in tal caso neppure la storia del verso russo sarebbe stata la stessa: probabilmente, i sistemi sillabico e sillabo-tonico avrebbero trovato il modo di convivere, oppure si sarebbe imposto un sillabo-tonismo meno rigido, meno radicale, forse analogo a quello ucraino. Ma allorché, nel 1752, apparve finalmente – postuma – la prima edizione del testo russo (e per giunta manipolato) delle satire di Kantemir, in Russia – per quanto riguardava la teoria linguistica e letteraria – il gioco ormai era fatto.

4.1. Come in ogni fenomeno culturale, anche nei sistemi di versificazione abbiamo di fronte il contrastarsi e combinarsi di tendenze eterogenee, che tuttavia possono a volte produrre singolari «convergenze» tipologiche. È significativo, in questo senso, il caso del *dol'nik*, nome dato dagli studiosi

20. Nella versologia polacca il segno «o» corrisponde a «sillaba indifferentemente atona o tonica»; «il segno «S», a «sillaba obbligatoriamente tonica»; il segno «s», a «sillaba obbligatoriamente atona».

21. Siedi, ospite, sotto il mio fogliame, e riposa:
qui non ti raggiungerà il sole, te lo prometto...

22. ...Tronfio in carrozza, mentre il cuore ti crepa di rabbia,
obbliga la tua mano destra e la sinistra a benedire tutti...

23. Non può il cuore, ahimé!, sfuggire all'angoscia,
ché nemmeno gli occhi ancora han cessato di piangere...

24. G. O. Vinokur, *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Moskva 1959, pp. 121-122.

sovietici a un verso con un numero prestabilito di *ictus* (di «accenti», se tutti gli *ictus* sono realizzati²⁵), intervalli atoni («tempi deboli») di una o due sillabe tra un *ictus* e l'altro, un segmento atono iniziale («anacrusi») oscillante da zero a due sillabe (mentre la lunghezza del segmento atono finale è indifferente dal punto di vista metrico, così come in tutta la poesia russa non sillabica)^{25a}. Le due varietà di *dol'nik* più in uso sono quelle a tre *ictus* («trimetro»: 0/2 — 1/2 — 1/2 1) e a quattro («tetrametro»: 0/2 — 1/2 — 1/2 — 1/2 1)²⁶.

4.2. Dopo qualche isolato esperimento ottocentesco sulla scia del verso accentuativo inglese e tedesco, il *dol'nik* si è imposto in Russia nel primo trentennio del nostro secolo. Che sia da considerare un metro a sé, «sentito» come tale dai poeti, lo dimostrano i calcoli statistici condotti dal matematico Andrej N. Kolmogorov e da un suo collaboratore sul tetrametro *dol'nik* con tutti e quattro gli *ictus* realizzati. «Nel linguaggio russo corrente gl'intervalli atoni di una o due sillabe tra una sillaba accentata e la successiva sono un 60%». Se si considera una sequenza di quattro parole ritmiche, dotate cioè di un proprio accento autonomo, «la probabilità che tutti e tre gl'intervalli fra le loro sillabe toniche risultino di una o due sillabe è pari grosso modo a $(0,6)^3 \sim 0,2$ »; e le probabilità che quattro sequenze analoghe assumano *per caso* le caratteristiche di quattro tetrametri *dol'nik* è «approssimativamente uguale a $(0,2)^4 \sim 0,002$ ». A meno di una precisa «tendenza alla regolarità, su cinquecento quartine *soltanto una* potrebbe risultare formata da *dol'nik*»²⁷.

4.3. Ecco una quartina di trimetri *dol'nik* (l'*ictus* centrale del secondo verso non è realizzato):

Solnce žžét vysókie stény,
Kryši, plóščadi i bazáry.
O, jantárnyj mrámor Síény
I molóčno-bélyj Karráry!...²⁸

(N. Gumilev, *Piza*);

25. Esempi italiani di mancata realizzazione dell'*ictus* centrale si incontreranno più sotto, al punto 4.5: «cacciare la malinconia» (Gozzano), «finestra che non s'illumina» (Montale) ecc.

25a. Un intervallo o un segmento atono può comprendere anche «parole ritmiche» funzionalmente atone («atonizzate»); cfr., nel frammento pavesiano citato più avanti (al punto 4.5), l'atonizzazione di *erba*: «di erba sécca e di luce che cuòce adàgio».

26. Si vedano in particolare, sul *dol'nik*, A. N. Kolmogorov, A. V. Prochorov, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii*, «Voprosy jazykoznanija», 6, 1963, e 1, 1964; M. L. Gasparov, *Russkij trechudarnyj dol'nik XX v.*, in *Teorija sticha*, cit.

27. A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *Ritmika poem Majakovskogo*, cit., pp. 71-72.

28. Il sole brucia le alte mura,

ed ecco una quartina di tetrametri *dol'nik* (non è realizzato il penultimo *ictus* del terzo verso):

...Ja šťastliv./Zvenjáščego márša vodá
otnósit/télo moé nevesómoe.
Ja znáju –/otnýne i navsegdá
vo mné/minúta/éta vot sámaja...²⁹

(VI. Majakovskij, *Vladimir Il'ič Lenin*).

In *Poslednjaja noč'* E. Bagrickij alterna invece tetrametri e trimetri *dol'nik* (con abbondanza di *ictus* non realizzati):

...Moé oknó vychodílo v sád,
I v súmerki, skvoz' listvú,
Sinéli gázovye rožkí
Nad výveskami pivných...³⁰

Si veda infine, dal poemetto majakovkiano *Pro èto*, l'episodio «Presnenské miraži», in cui gruppi di quattro tetrametri *dol'nik* riuniti in due distici si avvicendano, con un limpido effetto di contrasto, a quartine di versi giambici (tetrametri e trimetri alternati: uno sfondo ritmico che riassorbe l'irregolarità del verso *kudrinskimi výškami* [◡◡◡◡Λ◡◡◡]) e rende «ambigua» la percezione del colon terminale *stavaneč*, interpretabile sia come ◡◡◡◡, con l'ultimo *ictus* non realizzato, sia come ◡◡◡◡, e in questo caso il colon *zastavy net* è da intendere non più come ◡◡◡◡, ma come ◡◡◡◡, con *net* enclitico, atonizzato)³¹:

Begú i vížu –/ vsém v vidú
kudrínskimi výškami
sebé navstréču/sám/idú
s podárkami podmýškami.
Mačt krestámi na búre rasplástan,
korábl' kidáet ballást za ballástom.
Bud' prokljáta,/opustošénnaja légkost'!
Domámi oskálila skály dalékost'.
Ni ljúda, ni zastávy net.

i tetti, le piazze, i mercati.
Oh, marmo di Siena giallo-ambra,
marmo bianco-latte di Carrara!...

29. ...Son felice./L'acqua di una sonante marcia
trascina/il mio corpo senza peso.
Lo so:/per sempre da adesso in poi
mi resterà dentro/questo medesimo/istante...

30. ...La mia finestra dava sul giardino,
e nel crepuscolo, tra i varchi del fogliame,
ardevano turchini i becchi a gas
sopra le insegne delle birrerie...

31. Cfr.: A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *op. cit.*, pp. 68-69.

Gorját snegá,/i gólo.
 I tól'ko iz-za stávanek
 v ogné igólki élok.
 Nogám v perekór,/tormozámi na býstsrye
 vstaváli stény, oknámi výstrojas'.
 Po stéklam/téni/figúrkami tíra
 vertélis' v okné,/zazyváli v kvartíry.
 S Nevý ne svódit gláz,/prodróg,
 stoít i ždét –/ pomogút.
 Za pέρvyj vstréčnyj za poróg
 zakídyvaju nogú.
 V perédnej p'jányj prosvétrival brédni.
 Strezvéi i dérnul stremgláv iz perédnej.
 Zál zaliválsja minúty dvé:
 – Medvéd',/medvéd',/medvéd',/medv-é-e-e... –³².

4.4. In un verso dalle caratteristiche del *dol'nik* mi sono imbattuto facendo ricerche sulla metrica polacca. Il trimetro compare in Polonia agl'inizi del Novecento nella poesia di Jan Kasprowicz, come dimostra, in particolare, la quasi totalità delle liriche di *Księga ubogich*:

Tą samą chodzę drogą,
 Ścieżkami temi samemi,
 Lata mnie spędzić nie mogą

32. Corro e vedo/che visto da tutti
 lungo le torri di piazza Kudrinskaja
 sto venendo/incontro/a me stesso
 con i doni sotto le braccia.
 Supine nella tempesta le croci degli alberi,
 la nave getta zavorra dopo zavorra.
 Sii maledetta, svuotata levità!
 Scogli-case digrignò la lontananza.
 Non c'è più gente, né cinta daziaria.
 Nevi che scintillano,/deserto.
 E solo da dietro le imposte
 avvampano gli aghi degli alberi natalizi.
 Contro i piedi, a incepparne la corsa,
 si levavano muri allineandosi in finestre.
 Sui vetri/ombre/come sagome da tirassegno
 volteggiavano alla finestra,/invitavano a entrare.
 Non stacca lo sguardo dalla Nevà,/è intirizzito,
 sta lì e aspetta che lo soccorrano.
 Nella prima soglia che mi si presenta
 butto dentro una gamba.
 Un ubriaco nel vestibolo dava aria alle idee sconnesse.
 Tornò sobrio e se la batté dal vestibolo a precipizio.
 Nella sala si strillò per due minuti buoni:
 – Un orso,/un orso,/un orso,/un o-o-o-or...

Z mej udeptanej ziemi...³³

(Tę samą chodzę drogą).

I primi esempi di tetrametro datano invece dagli anni venti e tradiscono l'influenza della poesia futurista e rivoluzionaria russa:

ziemia – czarna kula brauninga
wycelowana w niebieski brzuch
ziemia – charlie na skating ringu
który łoskotem się opił aż puchł!...³⁴

(Anatol Stern, Ziemia na lewo).

4.5. Ma la possibilità di una lettura in chiave di *dol'nik* esiste, a mio parere, anche per certi testi della poesia italiana contemporanea. Esempi di trimetro *dol'nik* sono reperibili in Gozzano:

«...Nervi... Rapallo... San Remo...
cacciare la malinconia;
e se permette faremo
qualche radioscopia...»

(Alle soglie);

in Montale:

...La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

(Il balcone),

S'empì d'uno zampettio
di talpe la limonaia,
brillò in un rosario di caute
gocce la falce fienaia...

(Nella serra);

in qualche lirica lucana di Albino Pierro:

Chille ca vire è na cose
cchiù granne assèi d'u mère;
na cosa 'ucente, nu sóue

33. Percorro la stessa strada,
gli stessi identici sentieri:
gli anni non possono sottrarmi
la terra che ho sempre calcato...

34. la terra – nero proiettile di browning
mandato a centrare il ventre dei cieli
la terra – charlie su uno skating-rink
inebriato di chiasso fino gonfiarsi...

ca ll'è cchiù duce 'a paróue...

(Allè tutt cose ci sònete).

A esiti di tetrametro *dol'nik* (con anacrusi bisillabica) si apre il «verso narrativo» di Pavese in componimenti come *Estate*:

C'è un giardino chiaro, tra mura basse,
di erba secca e di luce, che cuoce adagio
la sua terra. È una luce che sa di mare.
Tu respiri quell'erba. Tocchi i capelli...³⁵

4.6. Lascio agli italianisti di indagare sulla genesi del «*dol'nik* italiano»: in ogni caso la sua esistenza non dovrebbe venir ignorata da chi traduce in italiano poesia russa moderna, il giorno che ci si proponesse un massimo di rigore e di aderenza ritmica. Quanto alla matrice del «trimetro *dol'nik*» di J. Kasprowicz, essa va cercata nell'ottonario (*ośmioletnik*) «a tre accenti» del secolo scorso³⁶.

È indiscutibile per altro che il *dol'nik* (russo) si connette ai metri ternari; questi però, se originariamente lo hanno influenzato, ne hanno a loro volta subito l'influenza. I metri ternari di regola non tollerano «omissioni d'accento», cioè *ictus* non realizzati; ebbene, senza l'azione del *dol'nik* difficilmente si spiegherebbero, ad esempio, versi anfibrachici come i seguenti di Pasternak:

...*Črez dévstvennyj, neprochodimyj trostnik*
Nagrétych derév'ev, siréni i strásti...

...*I nébo spekálos', upáv na kusók*
Krovoostanávlivajuščej árniki...

...*Vokzál'naja sútoloka ne pro nás...*³⁷

(Marburg).

35. Ancora più spesso, tuttavia, i testi di *Lavorare stanca* si avvicinano, dal punto di vista ritmico, al *taktovik*, un altro verso russo novecentesco affine al *dol'nik*, con intervalli atoni fra un *ictus* e l'altro oscillanti da una a tre sillabe (cfr. M. L. Gasparov, *Taktovik v russkom stichosloženii XX v.*, «Voprosy jazykoznanija», 5, 1968).

36. Gli accenti vi sono distribuiti secondo queste tre varianti:

$\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}} \ \overset{6}{\text{I}}$
 $\overset{0}{\text{O}} \ \overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$
 $\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$

(Cfr. gli ottonari pascoliani non «trocaici» de *La tovaglia*:

...Lascia che vengano i morti, $\overset{0}{\text{O}} \ \overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$
i buoni, i poveri morti... $\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$).

37. ...attraverso una vergine, impenetrabile giuncaia
di alberi scaldati, di lillà e di passione...

...E il cielo si aggrumava cadendo sopra un blocco
di emostatica *árnica* montana...

...Il trambusto delle stazioni non fa per noi...

È il segno di una vitalità che non ha riscontri, almeno per il momento, nelle altre varianti «nazionali» di *dol'nik* messe a fuoco in queste righe.

5.0. Dovendo trarre una conclusione, direi che se la teoria del verso deve giustamente essere considerata parte della linguistica generale, l'evoluzione delle forme metriche di una letteratura rientra a pieno diritto nella storia della sua lingua³⁸.

38. Il rapporto – cui già s'è accennato – del verso con la lingua (e col suo ritmo «naturale», prosastico) sembra svolgere un ruolo fondamentale nella diacronia delle forme metriche. Su questo tema, M. L. Gasparov avanza una suggestiva ipotesi di lavoro, valida – mi sembra – non solo per la situazione russa. «All'epoca dell'instaurazione di un verso nazionale [in Russia], – scrive egli nella lettera già citata, – la tendenza ad 'allontanarsi' dal ritmo naturale fu prevalente: essa condusse il verso russo dal pre-sillabismo al sillabo-tonismo e dal primo sillabo-tonismo, con una distribuzione 'naturale' degli accenti sugli *ictus*, al tardo sillabo-tonismo, con la canonizzazione di poche varianti ritmiche (il tetrametro giambico ad accento quasi obbligatorio sul secondo piede, i metri ternari...): insomma, al verso del secondo Ottocento». A conferma di una mia constatazione, Gasparov aggiunge poi che sul finire dell'Ottocento in Russia «comincia a prevalere una tendenza opposta: la tendenza ad 'avvicinarsi' al ritmo naturale; essa però si muove ormai ad altri livelli: in direzione del verso libero attraverso il *dol'nik* e il verso accentuativo. Il verso libero è il limite estremo che sia dato raggiungere in questo processo di avvicinamento al ritmo naturale (ma tale estrema naturalezza del verso è perlopiù compensata da un'estrema 'innaturalezza', complessità dello stile, del metaforismo). A questo punto dovrebbe seguire un nuovo movimento dalla 'naturalezza' al rigore artificiale; è tuttavia ancora presto per intuire a quali livelli esso si manifesterà».