

L'OMBRA DEL SONETTO NELLA POESIA DI MANDEL'STAM

Remo Faccani

Come autore di sonetti, Mandel'stam è noto in genere per le sue libere traduzioni, le sue *Nachdichtungen* di quattro dei *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi, e precisamente il CCCI (“Valle che de’ lamenti miei se’ piena” [“Rečka, raspuchšaja ot slez solenych”]), il CCCXI (“Quel rosignuol, che sì soave piagne” [“Kak solovej, sirotstvujuščij, slavit”]), il CLXIV (“Or che ’l ciel et la terra e ’l vento tace” [“Kogda usnet zemlja i žar otpyšet”]) e il CCCXIX (“I dì miei più leggier’ che nesun cervo” [“Promčalis’ dni moi – kak by olenej”])). I testi mandel'stamiani furono scritti tra il dicembre del 1933 e il gennaio del 1934. Dal punto di vista metrico – *il solo che m’interessa in questa sede* – essi rappresentano il tentativo di proporre un sonetto russo “all’italiana”: donde le clausole tutte femminili, parossitone, gli schemi metrici ABBA ABBA CDE CDE, ABAB ABAB CDC CDC, ABBA ABBA CDE CDE, ABBA ABBA CDC DCD, e una pentapodia giambica talora “imperfetta”, con la sporadica sostituzione – sconosciuta alla metrica russa letteraria – del trocheo al giambo, a inizio di verso

(*Rěčka*, raspúchšaja ot sléz solénnych,  
*Čútkie* zvěri i nemýe rýby,  
*Síloj* ljubví zatvėržennye glýby

[vv. 1, 3, 6 del primo sonetto];

*Chódit* po krúgu nóč’ s gorjáščej prjázcej  
*Čúju*, gorjú, rvus’, pláču - i ne slýšit,  
*Týsjaču* ráz na dnjú, sebé na dívo,

[vv. 3, 5, 12 del terzo sonetto) - ,

uno scambio ritmico che mira in sostanza ad avvicinare, senza eccessive forzature, il verso giambico russo di cinque “piedi” al nostro endecasillabo.<sup>1</sup>

Prima di quell’inverno del 1933-34 Mandel’stam aveva già scritto “in proprio” – ma circa vent’anni addietro – un gruppo di sonetti in metri rigorosamente sillabico-accentuativi: *Pešechod* [Il viandante], *Kazino* [Casinò], “Pust’ v dušnoj komnate, gde kloč’ja seroj vaty” [Che nell’afosa stanza – ciuffi di grigia ovatta], *Šarmanka* [L’organetto], “Paden’e – neizmennyj sputnik stracha” [Compagna del timore è la caduta], che risalgono tutt’e cinque al 1912, *Sport*, che è del 1914, e *Akteru, igravšemu ispanca* [A un attore che recitava la parte di uno spagnolo], databile al 1917 (e con versi identici – il 2 e il 10, o quasi identici – il 5 e il 12). Tra “Paden’e...” e *Sport* sembra poi incunarsi il sonetto burlesco “Avtomatičen, vežliv i surov” [Cortese, freddo, gesti macchinali], che aveva per dedicatario Gumilev: un “sonetto dimenticato”, composto probabilmente nel 1913, di cui Mandel’stam recuperò dalla propria memoria “una scheggia” nell’agosto del ’35, a Voronež, discorrendo con Sergej Rudakov, suo compagno di confino.<sup>2</sup>

La “seconda stagione” poetica (1930-37) di Mandel’stam ci ha consegnato altri due sonetti: quello “non tradizionale” *Christian Klejst* [Christian von Kleist], datato 8 agosto 1932 – che costituisce, in un certo senso, la stesura “di partenza” della lirica (nove quartine a rime

<sup>1</sup> Ai sonetti “petrarcheschi” vanno unite le due terzine (a schema ABB ABA) di “Kak iz odnoj vysokogornoj ščeli” [“Come in alta montagna, da uno spacco”], del dicembre 1933, che sono una palese variante della sirma di “Kogda usnet zemlja i žar otpyšet”, sebbene Mandel’stam – nel cosiddetto “Codice Vaticano” [“Vatianskij spisok”], la copia delle sue poesie eseguita dalla moglie Nadežda nel ’35 – consideri quei versi un testo del tutto indipendente. Sulle “traduzioni” mandel’stamiane da Petrarca, cf. in particolare I. M. Semenko, *Poëtika pozdnego Mandel’stama. Ot černovykh redakcij - k okončatel’nomu tekstu*, Moskva 1997<sup>2</sup>, pp. 59 sgg. e 106 sgg.

<sup>2</sup> Cf. Mandel’stam, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, a cura di A. G. Mec, Sankt-Peterburg 1995, pp. 645 e 661. Datazioni assai assai meno attendibili di *Sport* e di “Avtomatičen...” sono fornite da altri curatori dei testi mandel’stamiani, oltre che dallo stesso Rukakov (cf. *O. È. Mandel’stam v pis’mach S. B. Rudakova k žene [1935-1936]*, in *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1993 god. Materialy ob O. È. Mandel’stame*, a cura di T. S. Car’kova, Sankt-Peterburg 1997, p. 85).

alterne tutte femminili) *K nemeckoj reči* [All'idioma tedesco], datata 8-12 agosto 1932, e quello perfettamente regolare, dal tono allegorico-giocoso, "Mne vspomilsja starinnyj apokrif" [Di un apocrifo antico mi sovvenni], scritto al principio del 1934, nei giorni in cui era ospite dei Mandel'stam, a Voronež, Lev Gumilev, il figlio di Nikolaj e di Anna Achmatova, cosicché il ricorso a quella gloriosa "forma fissa" dovette fra l'altro associarsi, per l'autore di *Kamen'*, al ricordo della propria iniziazione acmeista.

Di questi sonetti (dieci se, come ritengo inevitabile, annoveriamo pure "Avtomatičen..."), i primi cinque, sostiene Michail Gasparov, segnano il passaggio di Mandel'stam dal simbolismo all'acmeismo: "in essi" il poeta "scavalca la soglia", il limitare fra quei due movimenti artistici. Si aggiunga che, per Gasparov, la "sequenza logica" del percorso mandel'stamiano vede i cinque sonetti dispersi in modo diverso da come ce li presentano le moderne edizioni – "Pust' v dušnoj komnate...", "Paden'e...", *Pešechod*, *Kazino*, *Šarmanka* – e lungo un arco di tempo che andrebbe dall'aprile al giugno del 1912.<sup>3</sup>

A me sembra che anche sul piano metrico i cinque sonetti del 1912 si distinguano per più di una ragione. Se, ad esempio, "Pust' v dušnoj komnate..." (in versi giambici di sei "piedi" e a schema AbAb AbAb ccD DcD) ricalca il sonetto francese in alessandrini, *Šarmanka* (in versi giambici di quattro "piedi") parrebbe rifarsi in qualche modo al sonetto francese in *octosyllabes*.<sup>4</sup> Il metro di "Paden'e...", *Pešechod* e *Kazino* è invece, come di regola nel sonetto russo, la pentapodia giambica. C'è di curioso che in *Pešechod*, *Kazino* e *Šarmanka* – a schema, rispettivamente, abab abab bab aab, AbbA AbbA bbA AbA e AbAb AbAb bAb bAA – Mandel'stam ricorre, come si è visto, alla "forma fissa" così rara pure nella letteratura italiana del *sonetto con-*

<sup>3</sup> Vd. qui M. L. Gasparov, *Pjať sonetov Mandel'stama: ot simbolizma k akmeizmu*.

<sup>4</sup> Quanto alla sirma su due rime (in "Pust' v dušnoj komnate...", ché in *Šarmanka*, non può che essere, come si vedrà, su due rime), è un genere di sirma eccezionale nella letteratura francese; ma cf. per esempio, tra i componimenti di Verlaine, poeta che il giovane Mandel'stam conosceva bene e amava molto, i sonetti della raccolta *Sagesse* "Non. Il fut gallican, ce siècle, et janséniste!" (a schema abba abba cdc ded) e "Certes, si tu le veux mériter, mon fils, oui" (a schema abba abba ccd cdd); cf. inoltre, dalla stessa raccolta, il sonetto "capovolto" "Parfums, couleurs, systèmes, lois!" (a schema aba bab edde edde).

tinuo (dello *splušnoj sonet*, per dirla coi metricologi russi).<sup>5</sup> Si direbbe però che quest'omogeneità metrica degli ultimi tre sonetti del 1912 venga, oltretutto, in appoggio alla "successione logica" e cronologica suggerita da Gasparov.

D'altronde, pure la "scheggia" "Avtomatičen..." – con le sue rime a schema aBBaaB – affianca in realtà due lacerti non contigui di un unico testo, che per la loro conformazione sintattica e i loro nessi semantici si presentano come una quartina della fronte e un distico della sirma di un sonetto continuo: sonetto che ritengo fosse probabilmente a schema \*[...] aBBA [...]aB. Infatti, sotto il profilo grammaticale, la quartina non sembra avviare un "discorso" ma dargli un séguito; mentre il distico, imperniato su un'apostrofe a Gumilev, ha il timbro netto di una conclusione.<sup>6</sup>

Tutt'e cinque i sonetti successivi a quelli del 1912 tornano stabilmente nell'alveo della pentapodia giambica: *Sport*, a schema AbAb bAbA ccD ccD; *Akteru igravšemu ispanca*, a schema aBBA BaaB aBa BaB (è l'ultimo dei sonetti continui di Mandel'stam; l'autografo e le sue copie danno però il testo senza stacchi grafici); "Mne vspomilsja starinnyj apokrif", a schema aBBA aBBA ccD DcD; *Christian Klejst*, a schema ABAB CACA DEF FDE, cioè con la fronte non su due ma su tre rime, e con rime che vogliono, si direbbe, marcare una zona di passaggio dalle restrizioni del sonetto alla maggior libertà di una lirica in quartine (per di più la prima quartina ha clausole che tendono quasi a trasformarla in una strofa monorima, estendendo così lo spazio del

<sup>5</sup> L'esempio russo forse più insolito ce lo fornisce la composizione di Konstantin Fofanov *Sonet* [Sonetto], datata 1889, in versi anapestici di cinque "piedi" ("Lučezámnye grézy kružát i plyvút nado mnój...") [Fantasie luminose volteggiano sopra di me] e con un bizzarro disegno circolare di rime identiche: *mnoj – menjá – grozój – dnja // stenój – konjá – volnój – menjá // bor'bój – stenjá – zemnój // dnja – mnoj – menjá*. Sia Fofanov sia, a maggior ragione, il Mandel'stam di *Pešechod* ci danno in sostanza un equivalente russo del sonetto a clausole ossitone che la nostra terminologia metrica definisce anche "tronco" (o "muto", secondo la classificazione trecentesca di Antonio da Tempo), oltre che "continuo".

<sup>6</sup> La trascrizione che del frammento ci ha lasciato Rudakov (vd. *O. È. Mandel'stam v pis'mach S. B. Rudakov k žene...*, cit., p. 85) non ci aiuta molto, nella sua indeterminatezza: ci mette di fronte a un tetrastico con tre punti di sospensione alla fine dell'ultimo verso; seguono uno stacco, un distico con tre punti di sospensione alla fine del secondo verso e una conclusiva linea di punti.

“gioco”, della sperimentazione: *lésti – fariséjstva – čésti – Kléjsta*).<sup>7</sup>

Ci sono però fondate ragioni di sospettare che l’“ombra del sonetto” in Mandel'stam si estenda anche su altri suoi componimenti che potremmo considerare dei sonetti monchi, frammentari. Per una verifica e uno scandaglio isolerò, all'interno del *corpus* mandel'stamiano, un piccolo fascio di poesie che hanno un numero di versi inferiore a quattordici, e nelle quali l'autore di *Kamen'* si valse della *pentapodià giambica*.

Già le due terzine del 1912 “Net, ne luna, a svetlyj ciferblat” [Non la luna: un quadrante luminoso], a schema aaB ccB, costituirebbero, secondo Vadim Baeuskij, la sirma (“alla francese”, potremmo aggiungere) di un sonetto, e costituirebbe, nello stesso tempo, una provocatoria “negazione di questa forma strofica fissa” cara al simbolismo.<sup>8</sup> Senonché dall'unione di due terzine “da sonetto” vediamo prender corpo anche l'esastico “Ne fonari sijali nam, a sveči” [Non fanali splendevano, ma ceri], a schema AbbAcc. Ed è interessante che i sei versi, quando apparvero la prima volta nella rivista pietrogradese “Ipokrena” (n. 2-3, 1918), rappresentavano il componimento centrale di una breve *suite* dal titolo *Petropol'* [Petropoli], datata “maggio 1916”. Li precedeva “Mne cholodno. Prozračnaja vesna” [Ho freddo. Qui una primavera diafana]; e li seguiva “V Petropole prozračnom my umrem” [Morremo nella diafana Petropoli].

Nei dieci versi di “Mne cholodno...”, a schema aBaBccDDDec, si sarebbe tentati di vedere un sonetto mutilo, con la fronte dimezzata (<\*[aBaB] aBaB ccD Dec?). D'altra parte, le due quartine di “V Pe-

<sup>7</sup> Ecco la lista completa delle rime – tutte femminili – di *Christian Klejst: lésti - fariséjstva - čésti - Kléjsta // zeváli - izvéstij - garceváli - véste // šokoládnoj - Réjna - papácha // al'manácha - skládno - mozel'vejna*.

<sup>8</sup> V. S. Baeuskij, *Ne luna, a ciferblat. Iz nabljudenij nad poetičkoj O. Mandel'stama*, in *Žizn' i tvorčestvo Mandel'stama. Vospominanija. Materialy k biografii. "Novye stichi". Kommentarii. Issledovanija*, a cura di S. S. Averincev, V. M. Akatkin, V. L. Gordin e altri, Voronež 1990, pp. 317-18. – Io non trovo molto convincente questa tesi del “rifiuto” del sonetto: *mutatis mutandis*, quello del sonetto è per Mandel'stam, sia pure in modo talvolta bizzarro e spesso contraddittorio, “un campo privilegiato di sperimentazione metrica”, un po' come lo era stato, anche se Mandel'stam quasi sicuramente non lo sapeva, nella poesia italiana delle origini (la definizione tra virgolette riguarda appunto il sonetto della letteratura italiana due-trecentesca, ed è tratta da P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 241).

tropole...” – ora divise, ora riunite, secondo le edizioni, e a schema aBaB BaaB (aBaBBaaB), – hanno rime identiche, “tautologiche” ai versi 1 e 7, 2 e 8; ed è un’identità ampliata, nel primo caso, dal recupero dell’intero verso e, nel secondo caso, dall’impiego dei due verbi sinonimi *vlastvovat’* e *carstvovat’*, oltre che dalla ripresa della parola finale, – cosicché ne deriva una sorta di chiusura ad anello. Eppure si potrebbe, nelle due quartine, vedere l’anomala fronte di un sonetto privo di sirma.

Del 1916 è anche il testo “Ja poterjala nežnuju kameju” [Ho perso un bel cammeo delicato], a schema AbAb CdCd AbAb. Qui i versi 2 e 3, 11 e 12 hanno, a loro volta, rime identiche, riproposte a chiasmo: *Nevý* e *žaléju* nel primo tetrastico, *žaléju* e *Nevý* nel terzo. Sul piano semantico potremmo credere che le due quartine – iniziale e finale – costituiscano la fronte di un sonetto, e la quartina centrale rappresenti una specie di sirma incompleta (AbAb < \*AbA b[Ab]?); o, piuttosto, che si tratti dell’“ombra” di un sonetto anomalo, con la seconda quartina spostata in chiusura.<sup>9</sup>

Viene fatto di pensare, in definitiva, che l’atteggiamento di Mandel’stam nei confronti del sonetto sia stato, diciamo così, di odio–amore. Non certo per caso, fra i sonetti composti nella seconda decade del Novecento, egli volle concedere soltanto a tre di loro – “Paden’e...”, *Pešechod* e *Kazino* – una reale consacrazione, ospitandoli fra i componimenti dei suoi libri di versi (nelle varie edizioni di *Kamen’* – Sankt-Peterburg 1913, Petrograd 1916, Moskva-Petrograd 1923 – e in *Stichotvorenija* [Poesie], Moskva-Leningrad 1928).<sup>10</sup> È sul filo di quest’ambivalenza che, tutto sommato, sembrano disporsi anche i sonetti (o “quasi-sonetti”) frammentari che ci vengono incontro da un capo all’altro dell’opera mandel’stamiana.

<sup>9</sup> Gasparov, che ha avuto la cortesia di leggere la versione definitiva di questo mio intervento, in una sua comunicazione personale (lettera del 4 maggio 1999, da Ann Arbor) tende ad avvertire, dietro “Mne cholodno...” e, in specie, dietro “Ja poterjala nežnuju kameju”, un’eco della “romanza” (*romans*), con versi o emistichi ripetuti, e forse del madrigale, – cui potremmo aggiungere, credo, altre “forme fisse” vicine al *rondeau* in *décasyllables* o, magari, allo strambotto e al dispetto italiani.

<sup>10</sup> Si noti però come varia l’“indice di presenza” dei tre sonetti nelle tre edizioni di *Kamen’* (che indicherò con le sigle *K1*, *K2*, *K3*) e nel volume *Stichotvorenija* (= *S*): “Paden’e” (*K2*), *Pešechod* (*K1*, *K2*, *S*), *Kazino* (*K1*, *K2*, *K3*, *S*).

## APPENDICE

## (POSTILLE AD ALCUNE NOTE)

[Nota n. 1] – La tendenza a usare rime tutte femminili nel volgere in russo sonetti italiani si può coglierla in più di un traduttore, specialmente novecentesco (*Ital'janskaja poëzija v russkich perevodach. XIII–XIX veka* / *Poesia italiana tradotta da poeti russi. Secoli XIII–XIX*, a cura di R. Dubrovkin, Moskva 1992, pp. 47 [V. Brjusov], 71 [Ju. Verchovskij], 73 [A. Èfron], 81 [A. Èfron], 91 [R. Dubrovkin]...). Anche, per esempio, la rima povera *Uvÿ : tolpÿ*, nella *Divina Commedia* russa (*Inf.*, V, vv. 112, 114) di Dmitrij Min (1818–55), tenderei a considerarla un italianismo metrico (*Ital'janskaja poezija...* cit., p. 596). Cf. inoltre le rime tutte femminili nella versione russa, a opera di Iosif Brodskij, del sonetto di Saba “Vivevo allora a Firenze, e una volta” [“Ja ezdil iz Florencii primerno”], e nella versione della fronte del sonetto “Per immagini tristi e dolorose” [“Byl v pelenu solonovatoj vlagi”]. (Per contrasto si vedano, in Brodskij, le clausole tutte ossitone di cinque dei sonetti della “corona” *Posvjaščetsja stulu* [Dedicato al tavolo], a schema “shakespeariano” ababedcdefgg. D'altronde, i rimanenti due sonetti hanno clausole diverse, cioè parossitone, soltanto nelle rime bacciate del distico finale). – Quanto alla tradizione russa, per altro relativamente esigua, del sonetto in versi giambici di cinque “piedi” a rime tutte femminili, il suo iniziatore fu Vjačeslav Ivanov: cf. “*Večerja*”, *Leonardo* [“Il Cenacolo”, Leonardo], del decennio 1892-1902, a schema ABBA ABBA CDC DCD, *Kassandre* [Per Cassandra], del 1903, a schema ABBA ABAB CDC DCD, “*Derža v ruke svoj plamennik opasnyj*” [Reggendo il tuo pericoloso lume], del 1906 o 1907, a schema ABBA BAAB CDE EDC, ecc. (su Ivanov sonettista vd. in particolare E. Ètkind “*Sonety Vjačeslava Ivanova*”, in *Tam, vnutri. O russkoj poëzii XX veka*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 149 sgg., – dove però tra le varianti che si discostano dai modelli fondamentali non viene elencata, ad esempio, quella di “*Derža v ruke...*”). – Riguardo a irregolarità metriche come la sostituzione del giambo col trocheo, Mandel'stam non vi ricorse mai, né avrebbe potuto ricorrervi, tranne che nelle versioni da Petrarca. Sicché il nome *Ajja-Sofija* (*Айя-София*) – che dà il titolo a una lirica del 1912 in cui l'autore di *Kamen'* celebra, in quartine di *versi giambici di cinque “piedi”*, il tempio costantinopolitano di Agia Sofia (o Hagia Sophia) –

dev'essere accentato, a giudicare dall'*incipit* "Ajja–Sofija – zdes' ostanovit'sja" [Agia (Aya?) Sofia: qui porre fine al viaggio], *Ajjá–Sofija* o *Ajjà–Sofija* (o addirittura *Ajja–Sofija?*). Mandel'stam operò – così ritengo – una sorta di contaminazione tra la forma greca (neogreca) di quel nome e la sua variante turca: *Aya Sofya* (accentata *Ayá Sófya*). Cf. anche la forma *Ἁγία-Σοφία* (*sic*) – per esempio in *Ἄμοργός* (1943) di Nikos Gatsos (Gkatsos): *Ἁγία-Σοφία* rispecchia forse, tra l'altro, una possibile accentazione turca ipercorretta *Ayá Sofyá*. Da parte sua il greco possiede, com'è noto, due varianti di femminile singolare dell'aggettivo ἅγιος ("santo"): ἅγια e ἄγια; cf. Ἁγία Πόλη ("Città Santa", ossia Gerusalemme) nel poemetto di Kostas Varnalis *Ὁ Ἰούδας*.

[Nota n. 4] – È sorprendente (lo rilevo per inciso) che un raffinato cultore della forma come Brjusov, nel tradurre "Parfums, couleurs...", abbia ripiegato su uno schema AAb CCb DDec FggF (Pol' Verlèn, *Sobranie stichov*, Moskva 1911, p. 85); mentre, ad esempio, lo schema abb acc deed deed d'un altro sonetto "capovolto" – *Résignation*, dai *Poèmes saturniens* – sia divenuto in Brjusov AbA bAA cDDc Effe (*ibid.*, p. 3). Per altro, anche nei sonetti regolari, succede abbastanza spesso che il poeta russo muti la fronte su due rime in fronte su quattro rime (*ibid.*, pp. 5-6, con gli schemi AbBA CdCd e aBaB cDDc di contro agli schemi verlainiani abba baab e abba abba [*Lassitude* e *Mon rêve familier*, sempre dai *Poèmes saturniens*]).

[Nota n. 5] – La vasta produzione sonettistica russa di fine Ottocento e degli inizi del Novecento *in versi giambici di cinque "piedi"*, non manca di sonetti continui o "quasi continui": si veda, per esempio, *Nevedomomu Bogu* [Al Dio Ignoto, 1904] di Vil'gel'm Zorgenfej, a schema AbBA AbBA bAb AbA, con la rima identica *Boga* ["(del) Dio"] ai vv. 4, 8 e 14 – un po' come il nome di *Cristo* che Dante, in un celebre passo del *Paradiso*, fa rimare solo con se stesso; si veda "Vesennij večer, vejuščij zabven'em" [Una primaverile sera obliosa] di Nadežda L'vova (1891–1913), a schema ABAB ABAB BAC BAC, con rima identica ai vv. 2 e 9... È poi sullo sfondo di un virtuale sonetto continuo che paiono disegnarsi un altro *Sonet* di Fofanov ("Krasavicy s bezoblačnym čelom" [O belle donne dalle chiare fronti], del 1896), a schema aBBa cDDc aEa EaE, e con il verso iniziale che ritorna, per intero, nel cuore dell'ultima terzina; vari compo-



nimenti delle *suites* vološiniane *Corona astralis* (1909) e *Lunaria* (1913), a schema AbBa AbBa cCa ddA, aBBa aBBa CCa DDa, AbBa AbBa cDD cAA; il *Sonet* di Igor' Severjanin "My poznamilis' s nej v opere, – v to vremja" [Ci conoscemmo all'opera: fu mentre], del 1909, a schema AbAb Ac Ac cDc Dcc, con un primo verso giambico ipèmetro, di sei "piedi" seguito da versi (giambici) tutti di cinque "piedi". Al sonetto continuo si direbbe che rinviino pure liriche come *Uedinenie* [Isolamento, 1915] di Vladislav Chodasevič, a schema AbBAbBa AbbAbBa (<\*Abb AbBa AbBa bbA?), e con un complesso arabesco di rime identiche o "quasi identiche". – Ma nella scelta mandel'stamiana del sonetto continuo ci si potrebbe domandare se un qualche influsso non l'abbiano esercitato anche certe poesie di Verlaine: per esempio, *Crépuscule du soir mystique* (dalla raccolta *Poèmes saturniens*), in *décasyllabes* e a schema ababbaabbabba, che saremmo tentati di "leggere" come un sonetto continuo mutilo, privo di un verso nella seconda parte.

[Nota n. 7] – In fatto di sonetti "anomali", son tentato di collocare fra quelli che Mandel'stam potrebbe aver conosciuto, subendone il fascino, il primo (*Les ténèbres*) della *suite* baudelairiana *Un fantôme*, in *décasyllabes* e a schema abba edde ece eef, con la rima in [–œr] della seconda quartina che viene ripresa nella sirma: parzialmente ripresa, diciamo, poiché le clausole, pur identiche, sono diversificate dalla consonante d'appoggio (*moqueur* : cœur, nella quartina, e *splendeur* : grandeur, nell'esàstico). Va rilevata però anche la vicinanza della fronte di *Christian Klejst* alle prime due quartine del "sonetto spenseriano" (in "pentametri giambici inglesi" e a schema abab bebe cdcd gg).

[Nota n. 8] – Nella poesia russa moderna, smaglianti casi di un ancor più evidente gusto sperimentale innescato o incoraggiato dal sonetto si rintracciano, ad esempio, nei quindici testi della "corona" di Il'ja Sel'vinskij *Bar-Kochba* [Bar-Kokhba, 1920] – che sciorina un'arditissima varietà di schemi (aBa BBa cDDc ddEE, AbBa AAbb CCdd EE, AbBa AbAb Cee CCe, aBBa cDDc EEf GfG, AbBa AbAb cDD cDc, AbAb CCd EEf fAAf, aBBa BaBa CdC CdC...) –, e soprattutto nella *suite* brodskiana *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* [Venti sonetti a Maria Stuarda, 1974], dove colpisce la presenza di sonetti continui (AbBAbAbA bAb bAb), "quasi continui" (nati, si

direbbe, dall'incrocio del sonetto continuo e di quello elisabettiano: AbAbAbAbAbAbcc, aBBaBaBaBBaBCC, aabCbCbCbCbCbC), “quasi continui per l'occhio” (a rime *oní že - travý - ťže - takový - Uvý - Pa-ríže - golový - poníže - negligé - osnóva - žé* [= nome dell'ottava lettera dell'alfabeto russo, che qui adombra, eufemisticamente, il vocabolo *žopa*, “culo”] - *inógo - Ivanóva - padežé*), ecc. – Sta di fatto – per tornare a Mandel'stam – che sembra di veder balenare l'esàstico di un sonetto anche nel cuore degli anni trenta, nel pieno della “seconda stagione” dell'autore di *Kamen'*, allorché c'imbattiamo, per esempio, nella lirica dell'aprile 1935 “*Ja dolžen žit', chotja ja dvaždy umer*” [Benché morto e rimorto, debbo vivere], a schema AAbbCC (= \*AAb bCC?). Ma qui una simile interpretazione è resa più problematica da alcune poesie del ciclo *Stansy* [Stanze], cronologicamente contiguo (maggio-luglio 1935), e suggellato da due esàstici a schema AbbAAb e AAbCCb, però con tre versi giambici di sei anziché di cinque “picdi” (due versi nel primo caso, un verso nel secondo). Ai primi anni trenta dovrebbe poi risalire la poesiola sarcastica “*Odnaždy iz dalekogo kišlaka*” [Da un remoto *kišlak* un giorno, a picdi], a schema AbbAbA. (E risalendo l'itinerario creativo mandel'stamiano di oltre un decennio, credo meriti attenzione pure la complessa lirica *Koncert na vokzale* [Concerto alla stazione], scritta nel 1921 e formata da quattro strofe le cui prime tre sono a schema AbAbAb CdCdCd EfEfEf).

[Nota n. 9] – Nelle *Myricae* di Pascoli, per ricordare un esempio di notevole interesse, sorprendiamo la coesistenza piuttosto libera di composizioni sonettistiche con madrigali, dispetti, “ballate piccole” di endecasillabi... È in una zona fluida non troppo diversa, e più o meno aperta a contaminazioni e “incroci”, che – tenendo conto delle inevitabili differenze e proporzioni del fenomeno – si ha l'impressione di veder indugiare un certo Mandel'stam (del resto, in materia di versi ed emistichi iterati, rime tautologiche ecc., cf. il sonetto *Akteru, igravšemu ispanca*, e cf. anche i sonetti di Fofanov, Zorgenfreg, N. L'vova citati nella postilla alla nota 5).