

IL CALORE DEL MARMO. IL MODELLO DI JOSÉ-MARIA DE HEREDIA
NEI SONETTI DI PETR DMITRIEVIČ BUTURLIN

Barbara Ronchetti

In una nota del diario del conte Petr Dmitrievič Buturlin, scritta a Firenze e datata 16/28 febbraio 1893, leggiamo: “In questi giorni ho ricevuto *Les Trophées* di Heredia. Mi sembra che l’arte non possa andare oltre, non possa dare di più [...] Heredia occupa un posto del tutto particolare nella letteratura – (e non solo in quella francese) è *poeta delle parole*. Fra le sue mani esse splendono, brillano, scintillano e rilucono come pietre preziose [...] incastonate strettamente e saldamente *dalle mani* di un autentico artista nel pregevole anello del sonetto”.¹

Questo esplicito riconoscimento al poeta francese, di cui Buturlin fu il primo traduttore in russo, suggerisce la possibilità di avviare uno studio dei suoi sonetti facendo riferimento all’universo poetico dell’autore dei *Trophées*. Notiamo innanzitutto come Buturlin abbia colto immediatamente i tratti caratteristici del verso di Heredia quali venivano riconosciuti dalla critica a loro contemporanea e che sono ancora oggi alla base degli studi più recenti sul Parnasse e il Simbolismo. Heredia è “poeta delle parole”, attento e raffinato costruttore di forme poetiche impeccabili, che “lavora” sui versi, secondo i suggerimenti del suo stesso maestro Leconte de Lisle;² nei *Trophées* troviamo espliciti riferimenti all’artista-artigiano, all’incanto del suo minuto

¹ *Stichotvorenija Grafa Petra Dmitrieviča Buturlina sobrannyja i izdannija posle ego smerti Grafineju Ja. A. Buturlinoj*, Kiev 1897, p. XXIII [d’ora in avanti citato Buturlin 1897]. Al “knigoljubitel” Mario Capaldo un particolare ringraziamento per avermi procurato il testo e per aver incoraggiato costantemente il mio lavoro.

² Lettera di Leconte a Heredia del 12 luglio 1869, citata in Bruneau [1944?], p. 72.

lavoro.³ La notevole sensibilità artistica che caratterizza le sue letture critiche consente a Buturlin di cogliere immediatamente il fascino che la parola *or* ha esercitato su Heredia; su questo elemento la critica si è a lungo interrogata, giungendo volta a volta a ricostruire possibili letture della preziosa tessitura dei *Trophées*; ciascuna di esse aggiunge una porzione di senso a quella lucentezza e splendore dei versi che fin dall'inizio è apparsa dominante anche per Buturlin.⁴

La maestria del poeta francese si esercita infine, come osserva giustamente Buturlin, “nel pregevole anello del sonetto”; la predilezione verso questa forma breve e rigorosa, alla quale Buturlin dedica riflessioni teoriche e critiche e versi di sincera devozione,⁵ ha fatto parlare sin dall'inizio, anche per Heredia, di poeta “votato” al sonetto.⁶ La ricerca di un linguaggio impeccabile aveva portato, d'altronde, la scuola parnassiana ad “eleggere il sonetto – la forma chiusa che più d'ogni altra postula la perfezione – a proprio ideale poetico”;⁷ lo stesso Heredia parla di “forma mistica e matematica” del sonetto che

³ Pensiamo soprattutto al trittico di sonetti dedicati all'arte degli smaltatori, *À Claudius Popelin; Émail; Rêves d'Émail*.

⁴ La possibilità di ottenere le concordanze dei sonetti di Heredia con sistemi informatici ha confermato l'osservazione dei primi lettori; la parola *or* è risultata infatti la seconda occorrenza, preceduta soltanto dalla forma *est* del verbo essere, e senza includere le parole della stessa area semantica. Cf. Campagnoli 1989, p. 25; l'interpretazione in chiave psicanalitica fornita dall'autore suscita alcune perplessità, resta comunque un utile contributo all'individuazione dei luoghi ‘dorati’ di Heredia. Lo studio quantitativo e qualitativo sistematico del lessico di Buturlin non è stato ancora completato, sembrerebbe comunque prevalere nei suoi versi il versante splendente dell'oro con espliciti riferimenti al sole, al bagliore, alla luce e così via; alcuni suggerimenti utili sull'uso di termini relativi a metalli, pietre preziose e stoffe pregiate sono contenuti in Schmidt 1971, pp. 148-150.

⁵ Cf. *Otryvki iz dnevnika* (Buturlin 1897, pp. XIII-XXV); il sonetto che apre la raccolta: “Rodilsja ja, moj drug, na rodine soneta” (“Son nato io, amico mio, nella patria del sonetto”, idem, p. 1) e i versi posti in epigrafe al volume che vale la pena riportare per intero: “No ja choču, do večnoj noči // Sozdat' na rodine sonet, // Togda zakroju mimo oči, – // Na grobe načertjat:”poet”. (Ma io voglio, fino alla notte eterna, // Creare in patria il sonetto, // Allora chiuderò in pace gli occhi, // Sul feretro scriveranno: “Poeta”).

⁶ Cf. la recensione ai *Trophées* di H. Bordeaux (aprile 1893) in *Ames modernes*, Paris, Perrin et C. Libraires-Éditeurs, 1895.

⁷ Sozzi 1968, p. 37.

esige da ogni artista “degno di questo nome” consapevolezza e concentrazione.⁸

Ci è sembrato interessante dare inizio allo studio sulle affinità e i contrasti fra i due poeti con l’analisi della traduzione condotta da Buturlin sull’ultimo sonetto dei *Trophées*, *Sur un marbre brisé*, sia per l’importanza che la poesia, posta a conclusione della raccolta, acquista rappresentandone la sintesi poetica ideale, sia per la fitta teoria di rimandi che nell’originale e nella traduzione si trovano all’intera opera dei due poeti.⁹

Diamo il testo ordinato dei due sonetti per una prima lettura per poi procedere ad una analisi ravvicinata di alcune delle componenti più significative dei due testi, facendo riferimento ad altri sonetti o parti di essi.

SUR UN MARBRE BRISÉ

La mousse fut pieuse en fermant ses yeux mornes;
Car, dans ce bois inculte, il chercherait en vain
La vierge qui versait le lait pur et le vin
Sur la terre au beau nom dont il marqua les bornes.

⁸ Lettera a E. Gosse del 1896 citata in: M. Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie son oeuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 331.

⁹ Edizioni della raccolta di Heredia curate dallo stesso autore: *Les Trophées*, Parigi, Alphonse Lemerre, 1893, in-8°; Idem, 1893, in-12 [contiene un sonetto in più, *Le Thermodon*]; Idem, 1895, in-12; Idem, Parigi, Descamps-Scrive, 1907, in-4° [edizione postuma ma rivista e corretta dal poeta. L’ordine di composizione è stato modificato per quattro sonetti e due sono stati aggiunti: *Les Rostre* e *Un Nom*]. Per le citazioni nel testo si farà riferimento a: J. M. de Heredia, *I Trofei*. Testo francese a fronte. A cura di S. Ferrari, Milano, Edizioni Ariete, 1996 [riproduce l’edizione del 1907], indicando in nota il nome del poeta seguito dal numero della pagina e dando conto di eventuali varianti registrate nelle altre edizioni. Le opere di Buturlin non sono ancora state integralmente pubblicate, la raccolta più completa è quella curata dalla vedova e indicata come Buturlin 1897, cui si farà riferimento per tutte le citazioni; eccettuate alcune antologie (soprattutto di sonetti) che ospitano versi del poeta, i componimenti di Buturlin sono reperibili soltanto nelle edizioni dell’epoca: P. D. Boutourlin, *First Trials*, Firenze 1878 [versi composti in lingua inglese secondo quanto riferisce la biografia scritta dalla vedova per l’edizione post mortem]. P. D. Buturlin, *Sibilla i drugie stichotvorenija*, Sankt Peterburg 1890. Idem, *Dvadcat’ sonetov*, Kiev 1891. Idem, *Sonety*. Posmertnoe izdanie, Kiev 1895.

Aujourd'hui le houblon, le lierre et les viornes
 Qui s'enroulent autour de ce débris divin,
 Ignorant s'il fut Pan, Faune, Hermès ou Silvain,
 A son front mutilé tordent leurs vertes cornes.

Vois. L'oblique rayon, le¹⁰ caressant encor,
 Dans sa face camuse a mis deux orbes d'or;
 La vigne folle y rit comme une lèvre rouge;

Et, prestige mobile, un murmure du vent,
 Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge,
 De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant.¹¹

¹⁰ Nel volume dei *Trophées* a cura di S. Ferrari il pronome viene riportato al femminile [la], senza indicazioni di varianti o fonti diverse; nell'edizione di S. Delaty, basata sul testo del 1907 come quella di Ferrari e corredata di apparato critico con indicazione delle varianti nelle diverse redazioni manoscritte e a stampa, viene registrata la forma maschile del pronome senza alcun rimando relativo a questo luogo. Osservando come nella traduzione italiana dello stesso Ferrari, stampata a fronte del testo francese, venga ripreso il pronome maschile [accarezzandolo] si potrebbe ipotizzare un errore di stampa. Si è ritenuto dunque opportuno emendare il testo restituendo la forma maschile *le*.

¹¹ Heredia, p. 287. Come titolo Heredia aveva scelto inizialmente *Sylvain*. Il sonetto venne pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1884 in A. Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, p. 262; e ristampato nel 1888 e nel 1893 (dopo la pubblicazione dei *Trophées*) con una variante lessicale al primo verso: La mousse fut pieuse en *voilant* ses yeux mornes; e altre di carattere ortografico (v. 9: encor~~g~~); grafico (v.3: la Yierge) e di punteggiatura. Riportiamo due traduzioni italiane, una in rima l'altra più aderente alla lettera: 1. *Per un marmo spezzato*. Pio gli richiuse il musco li spenti occhi, ché adesso // ei per l'incolta fratta ricercerebbe invano // la vergine, che il puro latte e il vin di sua mano // mesceagli, ai dolci campi ond'ei vegliò l'accesso // Oggi il luppolo e l'edera e i giunchi, che sovr'esso // si allacciano, ignorando s'ci fu Fauno o Silvano, // Mercurio o Pane, estraneo nume, o nume nostrano, // attorcon verdi corna al suo fronte somnesso. // Vcdi, l'obliquo raggio del sol, su la sua faccia // camusa, il cerchio d'oro di due pupille traccia: // rosso vi ride un pàmpano, come un'accesa bocca. // E, mobil segno, il vento, che così dolcemente // spira, e le foglie, e l'ombra che vaga, e il sol che scocca, // di questo marmo mùtilo han fatto un dio vivente (trad. di C. Giorgieri Contri in *I Trofei di José Maria de Heredia*, Carabba, Lanciano, 1942, p. 146). 2. *Su un marmo spezzato*. Il muschio fu pio chiudendo i suoi occhi spenti; // poichè, in questo bosco incolto, egli cercherebbe

РАЗБИТЫЙ КУМИР ¹²

Его жалея, мох глаза ему закрыл
Тут, в лес глухой смотря, все ждал бы он тоскливо,
Чтоб дева вновь к нему с дарами шла стыдливо,
Как в славной той стране, где он межи хранил.

Зеленый хмель теперь его всего обвил,
И у разбитого кумира прихотливо —
/ Будь он Сильван иль Фавн, Гермес иль Пан блудливый / -
Рогами над челом побеги отрастил.

Гляди же! Луч косой, лицо еще лаская,
Подобье взора вдруг придал слепым глазам,
А дикий виноград; как губы рдеет там ...

И легкою игрой на миг листва лесная,
Вечерный ветерок и солнце из него,
Из камня, сделали живое божество.

invano // la Vergine che versava il latte puro e il vino // sulla terra dal bel nome di cui
segnò i confini. // Oggi il luppolo, l'edera e le clemàtidi // che si avvinghiano
intorno a questo rudere divino, // ignorando se egli fu Pan, Fauno, Ermes o Silvano, //
alla sua fronte mutilata attorcigliano le loro verdi punte. // Guarda. L'obliquo raggio,
accarezzandolo ancora, // sulla sua faccia camusa ha disegnato due cerchi d'oro; // la
folle vigna vi ride come una bocca rossa; // e, mobile illusione, un mormorio del
vento, // le foglie, l'ombra errante e il sole che si muove, // di questo marmo in rovina
hanno fatto un Dio vivente (Trad. di S. Ferrari in Heredia 1996, p. 286).

¹² Buturlin 1897, p. 28. La traduzione di questo sonetto, a cura dell'autore, deve
intendersi come mero strumento 'di servizio'. *Un idolo spezzato*. Avendo pena di lui, il
muschio gli ha chiuso gli occhi: // qui, guardando verso il fitto bosco, attenderebbe
ancora malinconicamente, // che una vergine vada di nuovo da lui pudicamente con i
doni, // come in quel glorioso paese, dove egli proteggeva i confini. // Il verde
luppolo ora lo ha avvolto tutto, // e all'idolo spezzato in modo bizzarro - // (che fosse
Silvano o Fauno, Ermes o Pan lussurioso) - // come corna sulla fronte ha lasciato cre-
scere i tralci. // Guarda! Il raggio obliquo, ancora carezzando il volto, // una parvenza
di sguardo d'un tratto ha dato ai ciechi occhi, // mentre la vite selvatica, come una boc-
ca lì rosseggia ... // E con un lieve gioco [di luce] per un istante le fronde del bosco, //
il venticello serale e il sole di lui, // della pietra, hanno fatto una divinità viva.

Osserviamo per prima cosa come lo schema di Heredia sia conservato nelle quartine, sia pure con una inversione dell'alternanza maschile/femminile, mentre la soluzione adottata per le terzine si discosti dall'originale, pur restando a pieno all'interno della tradizione sonettistica francese (Heredia: CCD EDE; Buturlin: CDD CEE).¹³ Nella traduzione viene rispettato il carattere chiuso delle quartine, comune peraltro alla totalità dei sonetti di Buturlin che non presentano esempi di quartine legate fra loro; anche le terzine costituiscono, nella grande maggioranza dei casi, delle unità espressive autonome;¹⁴ in *Razbityj kumir* al punto e virgola dell'originale alla fine della prima terzina corrispondono tre punti di sospensione (caratteristica frequentissima nei versi di Buturlin¹⁵) che rendono emotivamente più forte l'attesa della strofa conclusiva, introdotta da una congiunzione (Et/I). È stata più volte sottolineata l'importanza dell'ultimo verso del sonetto che "fissa i contrasti, sottolinea i gesti, mette un contorno ai colori";¹⁶ nei versi di Heredia "la poesia di immagini si sostituisce alla poesia d'idee, e tutto nei suoi sonetti tende all'acuto finale, all'ultimo verso: non siamo più di fronte ad una pittura ma ad un maestoso crescendo scultoreo".¹⁷ Un procedimento caratteristico nella costruzione delle terzine di Buturlin è l'accentuazione della continuità sul piano semantico fra gli ultimi due versi (legati da *enjambement* o più di frequente dal segno grafico della lineetta) che contribuisce a rafforzare il valore di sintesi espressiva della chiusura. In questa traduzione attraverso la ripetizione della preposizione che introduce il concetto centrale dell'ultimo verso (e della poesia stessa) reiterandolo davanti al pronome

¹³ A tale proposito si osserva come nella produzione sonettistica di Buturlin sembrerebbe esserci un graduale spostamento, per ciò che riguarda le terzine, dal modello italiano a quello francese; le quartine, con la sola eccezione di *Japonskaja fantazija* che presenta uno schema del tutto particolare (AABA BABB CCD CDD), possono essere a rima alternata o incrociata. Una verifica sistematica di questa ipotesi potrà avvenire però solo quando sarà possibile datare con certezza tutti i sonetti di Buturlin. Nelle scelte metriche il poeta predilige l'esametro giambico (86,25% dei sonetti), mentre la misura classica del sonetto russo, la pentapodia giambica, viene usata da Buturlin solo nel 10% dei casi; in alcuni sonetti infine viene scelta la tetrapodia giambica (cf. Schmidt 1971, pp. 124-125).

¹⁴ Cf. Švedlov, pp. 289-290.

¹⁵ Cf. Schmidt 1971, pp. 140-141.

¹⁶ Cf. Martino 1928, p. 87.

¹⁷ Sozzi 1968, p. 83.

(*iz nego* in chiusura del v.13) e al sostantivo (*iz kamnja* in apertura del v. 14) l'attesa dello scioglimento finale è resa più marcata.

Nella traduzione del titolo osserviamo subito un lieve ma significativo mutamento dell'immagine contenuta nel componimento originale. All'allusività di *Sur un marbre brisé* corrisponde l'indicazione esplicita dell'idolo spezzato. Il passaggio dal generale al particolare, dall'indeterminato al determinato riduce una porzione di senso dei versi di Heredia. Tutta la tessitura del sonetto, ordito sul duplice rapporto fra memoria e oblio, passato e presente, rimanda in forma circolare ai versi che aprono la raccolta (*L'Oubli*) sia logicamente che come allusioni ed evocazioni. È interessante notare che i titoli inizialmente scelti dall'autore per i due componimenti (*En Campanie* e *Sylvain*) erano riferiti ad immagini più concrete (si potrebbe forse ipotizzare la conoscenza da parte del traduttore di questa prima variante che giustificerebbe in parte lo spostamento verso l'oggetto materiale) e parimenti legati l'un l'altro, seppure con diverso valore simbolico. Nella scelta di Buturlin la concretezza di *kumir* sposta l'accento sul singolo componimento offerto in lettura e il gioco fra le diverse dimensioni temporali non si estende immediatamente all'universo poetico nel suo insieme, ma allude al passato della statua oggi in rovina. Nei versi originali l'incontro fra le dimensioni concreta e astratta (che pure deve avvenire) si realizza nella teoria di rimandi fra primo ed ultimo sonetto; si vedano nel citato *Oblio* in apertura della raccolta, i vv. 1-4: *Le temple est en ruine au haut du promontoire. // Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain, // Les Déesses de marbre et les Héros d'arain // Dont l'herbe solitaire ensvelit la gloire //* e i vv. 9-11: *La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux // Fait à chaque printemps, vainement éloquente, // Au chapiteau brisé verdire une autre acanthe; //*¹⁸ La forza espressiva e le immagini tessute dai sonetti che introducono e congedano la raccolta e tornano in altri componimenti (*La vie des morts* etc.) hanno portato alcuni critici a riconoscere una funzione 'metalinguistica' nei componimenti dei *Trofei*.

¹⁸ Heredia, p. 22, vv. 1-4: Il tempio è in rovina in alto al promontorio. // E la Morte ha mescolato, in questo fulvo terreno, // le Dee di marmo e gli Eroi di bronzo // di cui l'erba solitaria seppellisce la gloria; vv. 9-11: La Terra materna e benigna degli antichi Dèi // fa ad ogni primavera, vanamente sollecita, // sul capitello spezzato rinverdire un altro acanto. Cf. Pich 1989, p. 57.

È stato osservato che i sonetti di Heredia possono essere paragonati ad una galleria di 'quadri' nel senso che alla parola aveva dato A. Chénier,¹⁹ per il quale Heredia "ebbe un vero culto".²⁰ Accanto al modello offerto di un "verso pieno e fluido, della leggerezza mista all'estrema precisione, della trasposizione di sentimenti in immagini che si potrebbero definire plastiche", Chénier schiude la fonte dell'ispirazione mitologica, trasmettendo nei suoi versi "l'emozione estetica" da lui provata nel "pronunciare i bei nomi degli dei greci".²¹ Al maestro francese cui molto si ispirò la scuola del *Parnasse*, Buturlin dedica un sonetto, *Andrej Šen'e*, nel quale rimpiange che l'artista non sia nato nei tempi in cui il mondo era giovane, nella terra degli dei primordiali, dove lo avrebbero incoronato poeta e per lui avrebbero eretto un monumento (*kumir*); nella terzina conclusiva, ricordando il suo destino fatale, lo paragona ad un rapsodo e ad un eroe greco.²² L'eredità del mondo classico trova espressione nei sonetti di Buturlin attraverso immagini scultoree, testimonianze della grande arte del passato (pensiamo soprattutto ad un gruppo di sonetti in cui il tema è dominante,²³ ma anche ai molti riferimenti all'antico splendore ellenico che ricorrono in numerosi componimenti).

In tale cornice deve essere collocata la traduzione da Heredia che si lega idealmente a tutta la produzione di Buturlin e trova posto anche fisicamente nella raccolta postuma curata dalla consorte, accanto ai versi ispirati al mondo classico. Attraverso il confronto con il modello francese la rievocazione del passato che Buturlin tesse entro la cornice del sonetto acquisterà contorni più esatti e potrà guidarci nella comprensione della sua visione estetica più generale e nell'analisi della sua produzione poetica.

Nel testo originale la quartina che apre il componimento occupa lo spazio del tempo passato (*La mousse fut picuse – il chercherait en vain – La vierge qui versait – Sur la terre [...] dont il marqua –*), il tempo della memoria che non può tornare (*ses yeux mornes – dans ce bois inculte*). Nella costruzione delle rime (ABBA) l'accento è posto

¹⁹ Cf. Martino 1928, p. 87.

²⁰ Sozzi 1968, p. 83.

²¹ Sozzi 1968, p. 45.

²² Buturlin 1897, p. 37.

²³ Buturlin 1897, pp.20-30.

sull'alternanza e l'incontro dei due campi semantici e visivi (vv. 1-2: l'oblio nel presente di ciò che esisteva un tempo; vv. 3-4: immagini evocate di ciò che non è più).

La seconda strofa ritaglia la dimensione del presente (Aujourd'hui – Qui s'enroulent – Ignorant s'il fut – tordent) e crea la premessa per l'incontro dei due tempi–realtà esistenziali che avverrà nella prima terzina. Le parole in rima²⁴ rimandano ai due elementi che nel presente sono uniti, sia fisicamente: i rami che si avvolgono alla statua (le houblon, le lierre et les viornes – leurs vertes cornes) che concettualmente: il presente che copre il passato (ce débris divin – Pan, Faune, Hérmes ou Silvain). Dove gli elementi di questa seconda coppia rimica riprendono l'immagine del titolo, specificandone l'oggetto.

La prima terzina apre con un imperativo seguito da un punto che crea una breve pausa e richiama, anche ritmicamente, l'attenzione sull'azione del vedere, contrapponendosi a “ses yeux mornes” del primo verso. Nella strofa si incontrano i tempi del passato (1^a quartina) e del presente (2^a quartina) sia grammaticalmente (la caessant – a mis – y rit) che concettualmente (*encor* che crea una continuità fra passato e presente – *orbes* e *lèvre* che rimandano ad un volto vivo) e visivamente (il raggio obliquo del sole che *carezza* e la vigna che *ride*). Con una perfetta simmetria di immagini viene preparata la conclusione del componimento, attraverso singoli dettagli si anticipa la “mobile illusione” che nel verso finale consentirà al marmo in rovina di acquistare le sembianze di un “Dio vivente”. Il primo termine della coppia rimica della terzina (CCD) “encor” ricorre con una alta frequenza nella raccolta di Heredia. Esso rimanda al processo di eterna rinascita, di ritorni senza fine della vita e dell'arte, ma anche delle immagini evocative e dei versi stessi. Viene legato in rima con *or*, seconda occorrenza dei *Trophées*, metallo inalterabile e simbolo di durata, identificato qui con il sole, elemento benefico e portatore di vita tanto nella poesia di Heredia quanto in quella del suo primo traduttore russo. È interessante osservare come in un sonetto esplicitamente dedicato all'oro (*Zoloto*) Buturlin ne colga solo il versante materiale, denudandolo di fascino e caricandolo di un forte giudizio negativo.²⁵

²⁴ Precisiamo che qui si intende non soltanto la parola singola che viene posta in rima, ma l'intero verso che ‘pesa’ sulla parola finale e la carica di un senso più definito e al tempo stesso più largo (rima pesante).

²⁵ Buturlin 1897, *Zoloto* (Oro), p. 49.

Nella terzina conclusiva si realizza quella rinascita che permette di superare, rompere l'oblio evocato nel primo sonetto e ripreso nelle immagini dei versi precedenti (Et, prestige mobile – ont fait un Dieu vivant). Tutta la strofa è caratterizzata dal segno della mobilità (un murmure du vent – Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge) ed è proprio attraverso il movimento che avviene il passaggio verso l'eternità, sia pure momentanea. Il gioco delle rime (EDE) si fonda su dinamismo e mutamento (un murmure du vent – un Dieu vivant; v. 2 le soleil qui bouge che rimanda al v. 3 della prima terzina: La vigne folle y rit comme une lèvre rouge). La contrapposizione mobilità-immobilità, legata alle coppie estate-inverno, solc-neve, vita-morte è ricorrente nella poesia di Buturlin e trova espressione in un gruppo di sonetti dedicati ai mesi dell'anno, in particolare in quello che descrive il gelo senza moto di dicembre interrotto appena da un treno che corre nel lontano orizzonte, e subito scompare.²⁶ Nell'ultimo verso del sonetto di Heredia, verso cui convergono immagini e suoni delle strofe precedenti, si incontrano con perfetta simmetria memoria e oblio, vita e morte, moto e stasi e il movimento che restituisce la vita si pone a conclusione emblematica del componimento e della raccolta.

Cercheremo ora di capire, attraverso alcune scelte di traduzione di Buturlin, quali sono gli elementi che lo avvicinano al maestro francese, quali immagini poetiche rimandano al complesso della sua produzione e quali tratti, infine, lo allontanano dal modello ideale di arte che "non può andare oltre, non può dare di più". Non sono qui in discussione le qualità specifiche della versione poetica di Buturlin in quanto tale, la nostra attenzione infatti è volta a ricostruire un universo poetico comune,²⁷ al quale l'artista russo si rivolge e dal quale trae talora ispirazione per la tessitura delle sue strofe.

Il riferimento ad un oggetto concreto (*kumir*) contenuto nella traduzione del titolo e l'assenza dell'articolo nella lingua russa lasciano

²⁶ Buturlin 1897, *Dekabr'* (Dicembre), p. 45.

²⁷ Per la nozione di 'universo poetico' come insieme di 'immagini' ricorrenti nei testi di un autore si è fatto riferimento, in particolare, a Gasparov 1986, pp. 74-85 e Gasparov 1988, pp. 125-137, ambedue ristampati in *Izbrannye trudy* 1997, vol. II. Al prof. Gasparov sono debitrice di numerosi preziosissimi suggerimenti e dell'indicazione di un suo articolo sullo studio della traduzione letteraria: *Juxtalinéaire et mesure de l'exacitude*, META. Journal des traducteurs, XXXVII, I, 1992, pp. 50-58. A lui la mia più profonda e ammirata riconoscenza.

aperta la possibilità di leggere ‘Un idolo spezzato’ (ricalcando Heredia) o ‘L’idolo spezzato’ (accentuando l’immagine più definita scelta da Buturlin). Nella menzione esplicita della statua in rovina si può forse cogliere un recupero degli elementi distruttivi del tempo raffigurati da Heredia che nel testo tradotto vengono omessi (front *mutilé*) o introdotti in una strofa successiva con valore evidentemente diverso (v. 1: “yeux *mornes*” cui corrisponde “glaza”; l’immagine viene però reintrodotta al v. 10, laddove il raggio di sole che carezzava il volto nel verso precedente illumina le orbite e “podob’e vzora vdrug pridal *slepy*m glazam”; in questa nuova situazione di discorso *slepye* non evoca più l’oblio come nel primo verso dell’originale, ma anticipa e rafforza l’effetto della terzina conclusiva).

Trovandoci a dover misurare il passaggio dei versi originali nella traduzione russa di Buturlin è opportuno introdurre un ulteriore elemento di riflessione, ricordando quanto suggerito da Th. de Banville nel trattato sulla poesia francese allorché paragona il sonetto “à une comédie bien faite”.²⁸ L’idea della struttura drammatica del sonetto è stata più volte ripetuta e viene utilizzata anche in uno studio di E. Etkind su *Antoine et Cléopâtre* di Heredia.²⁹ Seguendo questo percorso critico si potrebbero definire le strofe del sonetto di Heredia qui preso in esame e utilizzare le categorie dell’arte teatrale. La quartina iniziale avrebbe così funzione di Prologo (dominio del tempo passato); la seconda rappresenterebbe lo svolgimento (l’azione si sposta nel presente); nella prima terzina si avrebbe la comparsa di un imprevisto (mutamento) e nella strofa conclusiva lo scioglimento (crescendo finale). Questa apparente semplificazione della complessa struttura strofica del sonetto non intende certo porre in secondo piano i molti elementi che concorrono a creare l’equilibrio armonico di una forma così rigorosa; ci consente però di avviare l’analisi della traduzione di Buturlin, osservando come il gioco dei tempi e delle rime venga realizzato nella versione russa e quanto essa resti aderente alle immagini dell’originale.

La strofa iniziale riproduce i tempi grammaticali e logici del passato contenuti nel testo francese (glaza emu *zakryl* - smotrja, vse *ždal by* - Čtob deva [...] *šla* - meži *chranil*). Nelle rime viene mantenuto il

²⁸ Th. de Banville, *Petit traité de Poésie française* (1871), in *Oeuvres*, Genève 1972, vol. VIII, p. 207.

²⁹ Etkind 1964, pp. 107-111.

gioco fra i due elementi (vv. 1-2: oblio nel presente di ciò che esisteva un tempo; vv. 3-4: immagini evocate di ciò che non è più). Alle rime femminili francesi (mornes - bornes) corrispondono rime maschili, nelle quali le forme aggettivale e nominale vengono sostituite dalla rima suffissale-flessiva del passato maschile (lo stesso avverrà nella quartina successiva); si osserva inoltre una lieve modificazione della pronuncia (zakryl - chranil) abbastanza frequente nelle poesie di Buturlin, citato da V. Brjusov come esempio di poeta che utilizza rime fra vocali dure e molli da lui considerate esatte.³⁰ L'ultimo verso della quartina si apre con una comparazione assente nell'originale, dove il passato è legato al presente, è la stessa cosa. Qui Buturlin apre una possibilità di distinguere i due momenti (temporali e ideali) e crea un rapporto dialettico più che una continuità con il passato.

Nella seconda quartina lo spazio del presente, dominante nell'originale, viene ripreso solo dall'avverbio nel primo verso che però non è posto in apertura della strofa, ma spostato in posizione meno marcata, al centro del verso. La tessitura delle rime nei vv. 5 e 8 riproduce le immagini originali, le piante che coprono la statua (Zelenyj chmel' [...] ego vsego obvil - Rogami [...] pobegi otrastil) sebbene con un significativo spostamento dei verbi al passato. La seconda coppia rimica, pur rimandando concettualmente, come nei versi di Heredia, al presente che copre il passato (l'idolo in rovina), associa due parole nuove, assenti nel testo originale, dando luogo a una rima non certo usuale sul piano fonetico (prichotlivo - Pan bludlivyj) e sul cui significato dovremo ancora soffermarci.

La prima terzina riproduce, in apertura, l'imperativo seguito però da un punto esclamativo che segnala anche graficamente (come i puntini di sospensione alla fine del v. 11) una carica emotiva esplicita, nuova rispetto al testo francese. Nel secondo segmento del verso iniziale (luč kosoj, lico ešče laskaja) viene ripresa l'immagine dell'originale (le caessant encor) sovrapposta a quella immediatamente successiva, del verso seguente (Dans sa face camuse). Nuova, nel testo di Buturlin, è l'introduzione dell'avverbio *vdruk* che indica un cambiamento repentino, un brusco passaggio, ripreso anche nel terzetto successivo (si veda "na mig" al v. 12 che rafforza la stessa immagine). La subitanità dei mutamenti, talvolta appena percettibili,

³⁰ V. Brjusov, *O rifme* (1924), in *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Moskva 1973-1975, vol. VI, p. 551.

viene costantemente sottolineata da Buturlin in modo esplicito nei suoi versi.³¹ Nel testo di Heredia il passaggio è più rarefatto, sfumato. Etkind nota come Heredia si sforzi di “introdurre l’essenza dell’essere” in ogni “istante” (l’autore usa il termine *mig*) della storia e della vita dell’uomo.³² Il *mig* di Buturlin segna invece il mutamento, l’apertura verso una diversa realtà visionaria (anche i riferimenti all’area lessicale di *son* e *videnie* si ripetono frequentemente nei suoi versi). Come già osservato a proposito del legame fra passato e presente, il fluire del tempo nel poeta francese è un *continuum* in cui la soggettività dell’uomo è raramente dominante, sia nell’enuciatazione concreta che come rimando ideale.³³ L’immagine della circolarità dell’esistenza e del ciclico ritorno è presente anche in molti componenti di Buturlin, si veda ad esempio l’esplicito riferimento a tale concetto nei vv. 7-8 del sonetto *Somnen’e*: “Gde žizn’ tvoritsja iz togo, čto bylo, // I smert’ – ne smert’, a novoe roždenie?”³⁴ Ciò che distingue i due componimenti è l’accento posto sul passaggio nella versione russa. Nella rime costruite da Buturlin si perde completamente il gioco di rimandi fra *encor* e *or* e la coppia rimica della terzina è orientata verso la repentinità del mutamento (*vdrug* pridal slepym glazam - kak guby *rdeet* tam). Buturlin organizza diversamente la scansione temporale del sonetto originale. Le quartine sono entrambe dominate dal passato e il movimento viene sottolineato con più vigore dall’impiego dell’unico presente verbale alla fine della prima terzina (l’imperativo e il gerundio del primo verso hanno infatti un ruolo diverso). Il passaggio fra i due mondi (passato e presente, morte/ oblio e vita) è più marcato, più brusco.

Nella traduzione della terzina conclusiva il movimento è scandito ancora una volta in modo più netto (v. 12: *na mig*). La mobilità, come nell’originale, resta il tratto dominante e nella coppia rimica l’accento è posto sul passaggio morte/oblio-vita (*iz nego – živoje božestvo*), mentre “*listva lesnaja*” si collega al v. 1 della strofa precedente “lico

³¹ Si vedano ad esempio le occorrenze di *mig* nei sonetti *Tajna; Pljaska smerti; Unynie; Osen’* ecc. e di ‘*vdrug*’ in: *Satana; Perun; Daz’bd’-bog; Navij den’; Solnce i mesjac* ecc.

³² Etkind 1964, p.108, 111.

³³ Cf. le interessanti riflessioni di Pich 1989.

³⁴ Buturlin 1897, p. 60: *Dubbio* [dove la vita si crea da ciò che è stato, // e la morte non è morte, ma una nuova nascita?].

ešče laskaja” creando un parallelismo fra mobilità della natura e del sole assai vicino al gioco rimico dell’originale (v. 13: le soleil qui bouge - v.11: la vigne folle y rit comme une lèvre rouge).

Dopo aver osservato i due testi seguendo la struttura delle strofe, la loro scansione temporale e il gioco delle rime, era necessario procedere ad un confronto fra i singoli elementi dell’originale e della traduzione per disegnare i contorni del lessico poetico nei due autori e avviare uno studio comparato fra essi che potesse estendersi all’insieme delle composizioni poetiche. Nel far questo si pensava inizialmente di porre alla base dell’analisi le diverse forme linguistiche (sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi) per verificare il grado di rispondenza fra originale e traduzione e osservare al tempo stesso il ruolo di ciascuna di esse nel tessuto più esteso della produzione sonettistica. Subito, però, la misura della parola si è dimostrata insufficiente e continuamente si ponevano interrogativi su come analizzare i componenti di sintagmi complessi (un esempio significativo è il caso citato dell’aggettivo *mornes* omesso nel primo verso ma reintrodotta, con altra funzione, al v. 10). Si è cercato dunque di individuare delle unità di base che tenessero conto del contesto sintagmatico e dell’andamento ritmico delle strofe.³⁵ Ciascun verso del sonetto originale è risultato scomponibile in due segmenti, con le sole eccezioni del v.5, sulla cui divisione restano ancora delle perplessità, e del v.13 dove l’iterazione dei tre agenti della natura, portatori del movimento, offre le due alternative di un segmento unico o tripartito. Nel testo di Buturlin abbiamo infine verificato quali segmenti (o porzioni di essi) vengano riprodotti e in quale posizione, quali aggiunti o omessi.

Riproduciamo, per maggiore chiarezza, la segmentazione dei due testi; nell’originale le unità ritmiche saranno segnate fra parentesi quadre e numerate progressivamente con le cifre arabe da 1 a 14 seguite da una lettera minuscola, mentre in neretto verranno indicate tutte le omissioni. Nella traduzione i segmenti corrispondenti saranno indicati con lo stesso numero e la stessa lettera e le aggiunte in corsivo.

³⁵ Un ringraziamento particolare a Pierre, che mi è stato di grande aiuto nel riconoscere possibili letture e cadenze ritmiche del testo originale.

SUR UN MARBRE BRISÉ

- 1a [La mousse fut pieuse] 1b [en fermant ses yeux **mornes**;
 2a [Car, dans ce bois inculte,] 2b [il chercherait en vain]
 3a [La vierge qui versait] 3b [le lait pur et le vin]
 4a [Sur la terre au beau nom] 4b [dont il marca les bornes.]
- 5a [Aujourd'hui] 5b [le houblon,] 5c [**le lierre et les viornes**]
 6a [Qui s'enroulent autour] 6b [de ce débris divin,]
 7a [Ignorant s'il fut Pan,] 7b [Faune, Hérmes ou Silvain,]
 8a [A son front **mutilé**] 8b [ordent leurs vertes cornes.]
- 9a [Vois.] 9b [L'oblique rayon, le caressant encor,]
 10a [Dans sa face **camuse**] 10b [a mis deux orbes d'or;]
 11a [La vigne folle y rit] 11b [comme une lèvres rouge;]
- 12a [Et, prestige mobile,] 12b [un murmure du vent,]
 13a [Les feuilles,] 13b [**l'ombre errante**] 13c [et le soleil **qui bouge**.]
 14a [De ce marbre en ruine] 14b [ont fait un Dieu vivant.]

РАЗБИТЫЙ КУМИР

- 1a [Его жался, мох] 1b [глаза ему закрыл]
 2a [Тут, в лес глухой смотря,] 2b [все ждал бы он тоскливо]
 3a [Чтоб дева вновь к нему] 3b [с дарами] шла] *стыдливо*;
 Как 4a [в славной той стране,] 4b [где он межи хранил.]
- 5b [Зеленый хмель] 5a [теперь] 6a [его всего обвил;]
 6b [И у разбитого кумира] *прихотливо*
 7a [Будь он] 7b [Сильван иль Фавн, Гермес иль] 7a [Пан] *блудливый*
 8b [Рогам] 8a [над челом] побеги отрастил.]
- 9a [Гляди же!] 9b [Луч косою,] 10a [лицо] еще лаская,]
 10b [Подобье взора] *вдруг* 10b [придал слепым глазам,]
 11a [А дикий виноград,] 11b [как губы рдеет там...]
- 12a [И легкою игрой] *на миг* 13a [листва лесная,]
 12b [Вечерный ветерок] 13c [и солнце] *из него*;
 14a [Из камня,] 14b [сделали живое божество.]

Questo primo tentativo di lettura parallela dei testi dovrà essere discusso e approfondito in molti aspetti (non vengono considerati, ad esempio, connettori e commutatori linguistici, non si è marcato il rapporto fra segmenti e cesura e così via), ma potrebbe costituire un utile suggerimento per lo studio dei rapporti intertestuali fra opere di uno stesso autore o di autori diversi. Una verifica sistematica di tale procedimento potrà essere realizzata solo quando saremo in grado di perfezionare il meccanismo ed estenderlo a tutto il *corpus* sonettistico di Buturlin. In questa prima fase la suddivisione dei versi in unità ritmico-semantiche ci ha fornito il materiale di base su cui riflettere e dal quale muovere per riconoscere elementi dominanti nei suoi versi.

La misura dell'esattezza o la valutazione estetica della traduzione russa non rientra nei limiti di questo lavoro. I luoghi in cui Buturlin si allontana dall'originale o lo riproduce con maggiore o minore aderenza servono qui a riconoscere affinità e differenze fra modello francese e sonettista russo. Di particolare interesse sono, in questo contesto, le porzioni di testo che il traduttore introduce autonomamente nella sua versione. Delle aggiunte legate ad una diversa organizzazione del tempo si è detto, osserviamo ora le caratteristiche degli altri elementi di novità nella traduzione di Buturlin.

L'avverbio posto alla fine del v. 3 che mette in evidenza le qualità di purezza e castità della vergine è un primo segnale interessante che lascia ipotizzare un diverso atteggiamento di Buturlin (rispetto al maestro francese) nei confronti del passato glorioso; in esso egli vede, al pari di Heredia, il modello ideale di bellezza, ma al contempo esprime giudizi morali e fa osservazioni che si fondano non tanto sulla rilettura poetica di un'era lontana quanto su concezioni e regole di vita a lui contemporanee. Un solo esempio fra i molti è la raffigurazione del *Bacchanale* nel sonetto omonimo di Heredia e l'utilizzazione in senso interamente negativo della stessa immagine nei versi di Buturlin su A. Chénier (v. 10: I ty pronessja v noč' krovavych vakchanalij).

In questa direzione deve essere interpretato anche l'attributo del dio Pan reso esplicito da Buturlin alla fine del v. 7 (si noti come entrambi gli elementi siano collocati in posizione forte, legati dalla rima). Torna la stessa tendenza al giudizio morale che troviamo in molti sonetti del poeta russo; nei versi di Heredia Pan, libero da qualsiasi rigore o pudore, è chiamato "divin chasseur de Nymphes

nues”³⁶ e raffigurato nel suo aspetto beffardo che “rit”,³⁷ “frappe l’air de son rire moqueur”.³⁸ Questo versante giocoso del dio ha forse influenzato, nella traduzione, la scelta della rima *prichotlivo / bludlivyj* alleggerendo, in parte, la severità del giudizio; l’avverbio tuttavia può essere interpretato anche come un recupero del riferimento al riso contenuto nel v. 11 dell’originale (La vigne folle y rit) e omesso da Buturlin. L’accento posto, nella traduzione, sul dio Pan, collocato al termine dell’enumerazione e legato alla sequenza rimica dall’attributo a lui riferito, sembrerebbe confermare la validità dell’ipotesi di segmentazione del verso originale (nel quale a Pan segue una pausa ritmica che lo isola dalle altre divinità mettendolo in evidenza) come schema di riferimento per lo studio della versione russa.³⁹

L’aggettivo *bludlivyj* ci rimanda inoltre ad un componimento del poeta russo, *Don Žuan*, che forse meglio di ogni altro evidenzia i limiti della sua arte; Buturlin infatti riprende un grande tema della tradizione teatrale europea e lo ‘riduce’ nella forma del sonetto, seguendo in questo una tendenza del tempo (pensiamo al trittico di sonetti ‘teatrali’ di Heredia *Antoine et Cléopâtre*, ma anche al *Don Juan aux Enfers* di Baudelaire).⁴⁰ Nel far questo, però, sceglie la prospettiva giudicante del rigore moralistico che mal si accorda con la leggenda del grande seduttore e nella terzina conclusiva incontriamo un raro concentrato di luoghi comuni e pregiudizi, poco accettabili anche se collocati storicamente nel loro tempo di scrittura: *Zemlja stara - i ty, obrjuzglyj i plešivyj, // Bezdušnyj, kak dikar’, i, kak starik bludlivyj, // Ty star, o, Don Žuan, no ty bogat, kak žid*.⁴¹ Nell’osservare il passaggio del mito del Burlador al sonetto alla fine dell’Ottocento è interessante ricordare che autori di versi sul Don Giovanni in Russia

³⁶ Heredia, *Pan*, p. 53, v. 3.

³⁷ Heredia, *Nymphée*, p. 51, v. 14.

³⁸ Heredia, *Pan*, p. 53, v. 13.

³⁹ Un problema analogo viene sollevato dalla segmentazione del v. 5, dove il primo termine dell’enumerazione è separato dagli altri, ma in questo caso anche dall’avverbio di tempo che apre il verso, da una breve pausa.

⁴⁰ Cf. Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, in *Oeuvres complètes*, Paris 1975, vol. I, pp. 19-20.

⁴¹ Buturlin 1897, p. 38, *Don Giovanni* [La terra è vecchia - e tu, avvizzito e calvo, // Spietato, come un selvaggio, e come un vecchio libidinoso, // Tu sei vecchio, o Don Giovanni, ma ricco come un giudeo].

furono anche Bal'mont⁴² (che su questa figura esercitò il suo giudizio critico in un saggio di un certo interesse⁴³ e da taluni viene accostato a Buturlin)⁴⁴ e Brjusov (che a Buturlin ha dedicato un sonetto).⁴⁵

Più volte si è fatto riferimento al ruolo centrale che il sole riveste nell'universo poetico di Heredia e Buturlin. Nel verso che apre la prima terzina la carezza dei raggi segna l'inizio del mutamento che porterà, nell'ultimo verso, all'incanto dell'idolo vivente. La traduzione russa (Gljadi že! Luč kosoj, lico ešče laskaja) che riproduce con esattezza l'originale (Vois. L'oblique rayon, la caessant encor) sostituendo solo il sostantivo al pronome, introduce un'immagine centrale per la poesia di Buturlin, che può essere considerata una delle chiavi di lettura delle sue liriche. Si veda ad esempio l'ultima terzina del sonetto *Somnen'e* dove troviamo un riferimento alle carezze del sole come simbolo di rinascita: "I eto ja [...] Voskresnet v bytii slepoj prirody, // Gde radost' – v laskach solnca znojko-nežnych, // I skorb' – v cvetach uvjadšich, v vichrach snežnych".⁴⁶ L'opposizione fra sole portatore di gioia e di vita e i vortici di neve, il gelo, che incarnano la morte (sottolineata dalla rima oppositiva rinforzata nežnych–snežnych) torna come visione costante nelle poesie di Buturlin. Particolarmente efficace è la costruzione fonico-associativa nel sonetto dedicato alla memoria del grande poeta ucraino, *Mogila Ševčenko*; ai vv. 5-8 è la poesia stessa, simbolo di vita che sconfigge l'oblio, ad avere gli attributi della 'calura meridionale': "No pesn' zakony smerti pobe-dila // I strastnaja, kak veter v južnoj znoe, Vekam neset to slovo dorogoe, // Kotorym prošloe ona bočila".⁴⁷ Sul versante opposto nel sonetto *Pljaska smerti* il poeta evoca la macabra visione di un incubo

⁴² Cf. *Don Žuan*, in *Russkie sonety* 1996, pp. 137–139.

⁴³ Cf. *Tip Don Žuana v mirovoj literature*, "Mir Iskusstva" 1903, n. 5–6, pp. 269–292.

⁴⁴ Schmidt 1971, p. 38.

⁴⁵ Cf. V. Brjusov, *Don Žuan*, in *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, vol. I, p. 158; e *Sonet posvjaščennyj poetu P.D. Buturlinu*, vol. III, p. 252.

⁴⁶ Buturlin 1897, p. 60: *Dubbio* [E questo io [...] Risorgerà nella vita della cieca natura, // Dove la gioia è nelle carezze del sole tenere–ardenti, // E il dolore nei fiori che appassiscono, nei turbini di neve].

⁴⁷ Buturlin 1897, p. 36: *La tomba di Ševčenko* [Ma la canzone le leggi della morte ha vinto // E ardente, come il vento nella calura meridionale, // Ai secoli [futuri] porta quella parola cara, // Con la quale il passato essa ha rincuorato].

e al v. 5 il termine *vichor'* (*vichr'*), che definisce la tempesta di neve in numerosi suoi versi, viene riferito al turbine vorticoso degli scheletri danzanti.⁴⁸

Fin dall'inizio è stato osservato che più della metà dei sonetti di Buturlin è costruita attorno al nucleo espressivo dominante di immagini della natura;⁴⁹ la contrapposizione fra sole e neve (e tutte le associazioni e i sensi profondi ad essa collegati) acquista così il valore di trama poetica che attraversa la sua intera produzione.

L'elemento solare è presente, d'altro canto, in tutta la raccolta dei *Trophées*; Heredia, scriveva un recensore già nel 1895, "ama il sole pieno".⁵⁰ Nel sonetto *Brise marine* le immagini evocative che legano i due autori sono evidentissime; il componimento del poeta francese è costruito interamente attorno al fascino che su di lui esercita il tiepido effluvio giunto dalle Antille nantie, attraverso il mare, nel morto inverno della costa bretone; accanto alla dicotomia caldo/freddo, qui ritroviamo la fascinazione del mare e il conforto che regala all'animo dell'artista una natura esotica e al tempo stesso familiare: l'America meridionale per Heredia, l'Italia per Buturlin.

Ma è soprattutto la strofa conclusiva, cuore concettuale del componimento sulla quale convergono i versi precedenti, segnata dal movimento che conduce alla rinascita della vita attraverso la costruzione ritmica e simbolica di immagini, che racchiude l'idea poetica più forte dell'arte di Buturlin (e di Heredia). Quest'immagine si ripete nei componimenti dell'autore russo, e torna di frequente proprio nella terzina finale di molti sonetti. Abbiamo già citato i versi conclusivi di *Sonnen'e* commentando il ruolo vivificante della carezza del sole. Vorremmo aggiungere almeno altri due esempi particolarmente interessanti proprio per la fitta rete di rimandi che essi suggeriscono all'insieme dell'opera del poeta russo e del maestro francese.

Il sonetto *Čerep v trave* che esordisce nel primo verso con una esclamazione: "I etot čerep byl živoju golovoj!" restituisce, nella terzina finale, un'immagine di momentanea rinascita: "No v starom čere-

⁴⁸ Buturlin 1897, p. 53: *La danza della morte*.

⁴⁹ Recensione alla raccolta postuma di Buturlin (*Sonety*, Kiev 1895) comparsa nel marzo 1896 sulla rivista «Nabljudatel'», dove il poeta aveva pubblicato numerosi componimenti, e riportata, senza firma, in Buturlin 1897, pp. IX-XII.

⁵⁰ Bordeaux 1895, p. 145.

pe prosnulas' žizn' mjatežno, // I, gorde!ivaja, krasuetsja cvetkom - // *Bagrovym makom* tam, gde otcvela umom.⁵¹ Notiamo che "krasuet-sja" in questo sonetto è l'unica forma verbale al presente e si riferisce al fiorellino, al "rosso papavero" che "fa bella mostra di sé" immediatamente associabile alla "vite selvatica" che "rosseggia" sul volto dell'"idolo spezzato". Tutte le sfumature del rosso, infatti, nella simbologia cromatica di Buturlin sono emblema di vita;⁵² nel sonetto che egli dedica a *Jarilo*, dio della vita, al v. 5 leggiamo: "*Iz maka alogo spleten ego venec*".⁵³ Ricco di possibili approfondimenti sul ruolo che Buturlin ebbe nell'arena poetica russa di fine Ottocento è il confronto che O. Schmidt suggerisce con il sonetto di Bal'mont *Cvet strasti*,⁵⁴ dove *mak* è ugualmente simbolo di vita, amore e passione.⁵⁵

Nel sonetto *K...* la rinascita della poesia (ovvero dell'uomo) viene evocata esplicitamente. Dopo l'apertura solenne e retorica della quartina iniziale "Ne ver', ne ver' tolpe! Ne umer Apollon", che chiude con l'immagine della deserta e cupa roccia di Elicon, il poeta conclude il sonetto con una invocazione ad Apollo, ricordato nel primo verso, cui spetterà il compito di restituire nuovo vigore all'ispirazione poetica, vv. 12-14: "Javis', o veščij bog! Ne znaja sožalenij, // Ne verja smutnym snam i grezam bez styda, // Ty novyj gimn najdeš' dlja novych upoenij!".⁵⁶ Nello stesso sonetto al v. 9 gli uomini sono definiti *robkie nevezdy*, pavidì ignoranti che non sanno, hanno dimenticato la poesia del "vecchio mondo"; nel citato *L'Oubli* di Heredia al v. 12 leggiamo "Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux". Pur

⁵¹ Buturlin 1897, p. 66: *Un teschio nell'erba* [E questo teschio era una testa viva! [...] Ma nel vecchio teschio si è risvegliata la vita ribelle, // E, superba, fa bella mostra di sé con un fiorellino - // Con un rosso papavero lì, dove era sfiorita per l'intelletto].

⁵² Cf. i brevi cenni alla simbologia cromatica nell'opera di Buturlin che meriterebbe uno studio più attento in Schmidt 1971, pp. 153-155.

⁵³ Buturlin 1897, p. 6 [Di scarlatta papavero è intrecciata la sua corona].

⁵⁴ Cf. K. D. Bal'mont, *Sonety Solnca, Meda i Luvy*, Berlin 1924, p. 46.

⁵⁵ Schmidt 1971, p. 157.

⁵⁶ Buturlin 1897, p. 27: A ... [Non credere, non credere alla folla! Non è morto Apollo. [...] Rivelati, o dio sapiente! senza conoscere i compianti, // Senza credere ai sogni oscuri e alle fantasie spudorate, // Tu troverai un nuovo inno per nuovi incanti!]. Si noti che nella raccolta qui citata il sonetto è collocato immediatamente prima della traduzione da Heredia.

notando, in quest'ultimo esempio, una coincidenza di senso nelle immagini evocate, comune per altro a molta parte della poesia moderna, ciò che appare evidente è una diversa posizione dell'io poetico; distante, quasi altero, nei quadri scultorei di Heredia, partecipe del destino umano nelle strofe di Buturlin. Significativo in tal senso, nel testo francese, è l'uso delle maiuscole (v. 2: la Mort; v. 3: Déesses de marbre, Héros d'airain; v. 9: Terre maternelle, anciens Dieux; v. 12: l'Homme indifférent; v. 14: la Mer, les Sirènes) che sottolineano l'importanza dell'oggetto descritto, ma segnandone al contempo la distanza rispetto al presente dell'autore, lo allontanano in una dimensione sovratemporale. Di segno opposto è invece l'immagine nel sonetto di Buturlin dove *robkie nevezdy*, riferito al genere umano, si accorda, nel verso successivo, con la prima persona del plurale che include la voce lirica del poeta.

È estremamente interessante a questo punto riconoscere assonanze e dissonanze fra i due autori suggerendo un confronto fra due sonetti indipendenti, *La Conque* di Heredia e *Otzvuki* di Buturlin, che per molti tratti potrebbero far pensare ad una diretta ispirazione del poeta russo al componimento dei *Trophées*. Riportiamo il testo dei sonetti, offrendo in nota le traduzioni italiane, per poi procedere ad alcune osservazioni sui versi.

LA CONQUE

Par quel froids Océans, depuis combien d'hivers,	A
- Qui le saura jamais, Conque frêle e nacrée! -	B
La houle, le courants et les raz de marée	B
T'ont-il roulée au creux de leurs abîmes verts	A
Aujourd'hui, sous le ciel, loin des reflux amers,	A
Tu t'es fait un doux lit de l'arene dorée,	B
Mais ton espoir est vain. Longue et désespérée,	B
En toi gémit toujours la grande voix des mers.	A
Mon âme est devenue une prison sonor:	C
Et comme en tes replis pleure et soupire encore	C
La plainte et le refrain de l'ancienne clameur;	D

Ainsi, du plus profond de ce cœur trop plein d'Elle,	E
Sourde, lente, insensible et pourtant éternelle,	E
Gronde en moi l'orageuse et lointaine rumeur. ⁵⁷	D

ОТЗВУКИ

Я чувствую, во мне какой-то отзвук спит,	A
Он разуму смешон, как детское мечтание...	B
Как сказочных времен неясное предание...	B
A, разуму назло, порою он звучит!	A

Так в раковине звон далеких волн сокрыт:	A
Прилива вечный гул и бури рокотание	B
Меж стенок розовых слились в одно шептание,	B
Но вся стихия там воскресшая шумит.	A

Мы слышим этот шум — нет! Этот призрак шума! —	C
И в душных комнатах, среди дымных городов,	D
К безбрежью синевы мгновенно мчится дума.	C

Надежды мертвые счастливейших годов,	D
Ваш отзвук никогда среди темных тревожений	E
Не призовет опять лазоревых видений! ⁵⁸	E

⁵⁷ Pubblicato per la prima volta nel 1866 su "Le Parnasse contemporain", nelle versioni precedenti alla pubblicazione in *Les Trophées* presenta notevoli varianti e un diverso schema delle quartine: ABBA BAAB. Tr. a cura di S. Ferrari, cit.: *La Conchiglia*: Per quali freddi Oceani, da quanti inverni // - chi mai lo saprà, Conchiglia fragile e madreperlacea! - // il mareggio, le correnti, e i maremoti // ti hanno rotolata nel profondo dei loro verdi abissi? // Oggi, sotto il cielo, lontano dai riflussi amari, // ti sei fatta un dolce giaciglio con l'arena dorata. // Ma la tua speranza è vana. Lunga e disperata, // in te sempre geme la possente voce dei mari. // La mia anima è divenuta una sonora prigione: // e come nelle tue spire piange e sospira ancora // il lamento e il ritornello dell'antico clamore; // così, dal più profondo di questo cuore troppo pieno di Lei, // sordo, lento, insensibile e tuttavia eterno, // rimbomba in me il tempestoso e lontano fragore.

⁵⁸ Traduzione 'di servizio' a cura dell'autore: *Echi*: Io sento che in me una qualche eco dorme; // è ridicola per la mente, come un sogno infantile ... // come una leggenda confusa di epoche favolose ...// Ma, a dispetto della mente talvolta risuona! // Così nella conchiglia è racchiuso il suono di onde lontane: // il fragore eterno della marea e

Nel titolo francese è utilizzato un termine tratto dall'ambito mitologico⁵⁹ che rimanderebbe, secondo alcuni critici, alla *Venere* botticelliana.⁶⁰ Lo stesso termine compare però anche nella seconda quartina de *L'Oubli*: "Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire, // De sa conque où soupire un antique refrain // Emplissant le ciel calme et l'horizon marin, // Sur l'azur infini dresse sa forme noire". Il ricorrere di *conque* e *refrain* nel sonetto dedicato all'oblio e alla memoria suggerisce la possibilità di leggere i versi de *La Conque* lungo questo itinerario, ben consapevoli della presenza fondamentale, in tutta la raccolta di Heredia, dell'ispirazione mitologica che riveste, peraltro, un ruolo centrale anche nella produzione di Buturlin, ma in questa sede non può trovare spazio per una adeguata analisi.⁶¹ Un ulteriore elemento che conferma la possibilità di leggere il componimento seguendo i versi d'apertura dei *Trophées* è la collocazione della lirica nell'ultima sezione della raccolta, *La nature et le rêve*,⁶² che si conclude con *Sur un marbre brisé*.

A questa porzione di senso rimanda immediatamente il titolo del sonetto di Buturlin *Otzvuki* (echi, richiami).

il rombo della tempesta // fra piccole pareti rosate si sono fusi in un unico mormorio,
// ma tutte le forze della natura lì tornate in vita rumoreggiano. // Noi ascoltiamo
questo rumore - no! questa parvenza di rumore! - // e in camere soffocanti, in mezzo a
città fumose, // verso l'immensità dell'azzurro subito vola il pensiero. // Morte
speranze degli anni più felici, // la vostra eco mai più tra oscuri turbamenti // invo-
cherà di nuovo celesti visioni!

⁵⁹ Nel *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* par P. Robert troviamo come primo significato "Grande coquille concave" ed un unico esempio tratto dal lessico mitologico "Conque marin. Vénus portée par une conque".

⁶⁰ Il problema dei rimandi e delle citazioni di Heredia è piuttosto complesso e parte del fascino che la sua opera esercita sul lettore moderno è proprio in questo sapiente gioco di citazioni taciute. L'autore infatti cancella le tracce di eventuali fonti di ispirazione, non tanto per un'esigenza di celare la provenienza, quanto per la necessità di far suo un soggetto non originale ma riscritto e sentito in modo del tutto personale.

⁶¹ Alcune riflessioni sull'elemento mitologico nei versi di Buturlin e sulla sua importanza per la successiva letteratura russa sono contenute in Toporov 1990, che riproduce, in appendice, alcune liriche di Buturlin dedicate alla mitologia slava.

⁶² L'ordinamento dei sonetti nelle varie edizioni dei *Trophées* meriterebbe una maggiore attenzione; la diversa disposizione delle poesie da parte di Heredia è comunque segnalata dai curatori delle raccolte moderne.

Le immagini disegnate nelle strofe dai due autori presentano affinità notevoli, ma sono ordinate in modo diverso. La prima quartina di Buturlin (*Ja čuvstvuj, vo mne kakoj—to otzvuk spit*) riprende il riferimento all'io lirico del poeta (*Mon âme*, contenuto nel v. 9 di Heredia) e lo lega direttamente alla terzina conclusiva del poeta francese, eliminando il riferimento di sapore petrarchesco che evoca la donna ideale vagheggiata (*Elle* del v. 12). La comparazione introdotta da *Ainsi* all'inizio dell'ultima terzina fra *l'ancienne clameur* che si ode fra le spire della conchiglia e *l'orageuse rumeur* che rimbomba nell'animo del poeta viene spostata all'inizio del v. 5 da Buturlin che riprende subito dopo il v. 8 di Heredia spostando alla terza persona il secondo termine del paragone (cf. *En toi gémit toujours la grande voix des mers e Tak v rakovine zvon dalekich voln sokryt*). I successivi vv. 5-6 di Buturlin (*Priliva večnyj gul i buri rokotan'e // Mež stenok rozovyčh slilis' v odno šeptan'e*) riecheggiano i vv. 10 e 11 di Heredia (*Et comme en tes replis pleure et soupire encore // La plainte et le refrain de l'ancienne clameur*) mentre il seguente v. 7 riprende l'immagine di mareggi, correnti e maremoti del v. 3 di Heredia. La prima terzina di Buturlin introduce un elemento estraneo ai versi di Heredia (le stanze soffocanti e le città fumose dove vive l'uomo), caricando con questi riferimenti all'esistenza quotidiana, il peso che l'io lirico acquista nel componimento (nei versi di Heredia è la conchiglia, elemento della natura, portatore di memoria e oblio, ad essere immaginata nel suo rifugio, questa volta avvolgente, il "doux lit de l'arène dorée", v. 6); con questo passaggio alla cupa atmosfera cittadina Buturlin crea la possibilità di un repentino salto (sottolineato da *mgnovenno*, v. 11) verso "l'immensità dell'azzurro". Ma le aspettative vengono deluse e nell'ultima terzina la conclusione è amara, l'eco non risuonerà mai più, non richiamerà più in vita "celesti visioni". Questi ultimi versi seguono lo slittamento tematico dalla conchiglia all'uomo-poeta (*Ja čuvstvuj, vo mne* è l'apertura del primo verso di Buturlin) che caratterizza tutto il sonetto, e amplificano le parole di Heredia rivolte alla Conque *Mais ton espoir est vain* (v. 7).

La trasparenza delle immagini evocate da *La Conque* acquista nel sonetto di Buturlin un accento di umano sconforto e, mentre nella terzina conclusiva di Heredia il senso di disagio nasce dal lento e inesorabile fragore che riecheggia nell'animo del poeta, gli ultimi versi del poeta russo sottolineano la vanità delle speranze e dei sogni umani.

Al sogno come vana illusione Buturlin contrappone l'unica forza in grado di sconfiggere l'oblio dell'esistenza: la bellezza. In un com-

ponimento poetico nel quale l'autore espone il suo programma estetico leggiamo: "No ideal vezde edinyj – krasota" (v. 12); "Duch soveršenstva v nej – i v nej odnoj živet! // Ona liš' – istina, i vse drugoe – son" (vv. 19-20).⁶³

Riflettendo sulla bellezza dell'arte, e in particolare dell'arte raffinata e composta di Heredia, Buturlin riconosce al maestro francese la qualità straordinaria di dominare le parole (*umenie vladet' slovami*).

L'ispirazione si rivela in lui [Heredia] piuttosto nell'espressione del pensiero che non nel pensiero stesso, perciò il lettore, come un artista di fronte ad una mirabile statua, resta in ammirazione, ma non viene mai sedotto come un giovane davanti ad una donna vera".⁶⁴

Questa immagine suggestiva che ben sintetizza l'ideale poetico di Buturlin torna nei versi che egli dedica alla Venere di Milo, simbolo e incarnazione della bellezza e dell'arte, nelle quali il poeta (e l'uomo) possono trovare rifugio.

Венере Милосской

От этих людных зал к старинной мастерской
Назад, во тьму времен, летит воображенье ...
Художник там стоит в надменном упоенье,
Резец свой уронив, богиня, пред тобой.

Не нужен боле он: заключено рукой
В оковы стройных форм бесплотное виденье,
И в сердце, - где, как вирхь, носилось вдохновенье, -
Привольно ширится восторженный покой.

Но, глядя на тебя, тот гений величавый,
Чье имя злобный рок жестоко скрыл от славы,
О, все ли счастье свое он сознавал?

⁶³ Buturlin 1897, p. 159: *Duma* [Ma l'ideale è ovunque uno – la bellezza [...] Lo spirito della perfezione è in essa – e in essa sola vive! // Essa sola è verità, e tutto il resto sogno].

⁶⁴ Buturlin 1897, p. XXIV.

Шептало ли ему пророческое чувство,
 Что навсегда **тобой он победил искусство**,
 Тобой, о красоты безгрешный идеал? ⁶⁵

È interessante notare che Th. de Banville espresse il suo ideale di bellezza parnassiana in una poesia del 1842 intitolata *A Vénus de Milo*⁶⁶ e Leconte de Lisle (dedicatario dei *Trophées*) pubblicò nel 1846 *La Vénus de Milo*,⁶⁷ e in area russa una delle liriche più note del poeta Fet è dedicata allo stesso tema.⁶⁸

Lo studio dell'opera di Buturlin merita di essere approfondito proprio nella direzione fin qui seguita; egli, infatti, nato in Italia, “na rodine soneta”, educato in Inghilterra (la sua prima raccolta di versi, scritti in inglese, viene pubblicata a Firenze nel 1878), primo traduttore di Heredia in russo e propugnatore della forma-sonetto nella sua patria d'origine, ha svolto un ruolo importante come interprete e mediatore di culture nell'Europa di fine Ottocento. La sua figura di artista del verso è ricordata nei sonetti a lui dedicati da due poeti suoi contemporanei: K. K. Romanov [K.R.] canta in Buturlin colui che ha risvegliato i “secoli gloriosi dei miracoli dell'arte”;⁶⁹ e V. Brjusov, con accenti più personali, invoca l'arte che vince l'oblio in *Sonet, posvjaščennyj poetu P. D. Buturlinu*.⁷⁰ Lo stesso Brjusov nel 1909, conversando di sonetti in un Caffè con Gumilev e la Dmitrieva, tanto

⁶⁵ Traduzione a cura dell'autore: *Alla Venere di Milo*: “Da queste sale affollate ad una antica bottega // indietro, nella notte dei tempi, vola l'immaginazione ... // L'artista è lì eretto in fiera estasi, // il suo scalpello ha lasciato cadere, o dea, dinanzi a te. // Non è più necessario: dalla mano è stata imprigionata // nei ceppi di forme modellate una visione incorporea, // e nel cuore, - dove, come un turbine, soffiava l'ispirazione, - // liberamente si diffonde una pace estatica. // Ma, guardando te, quel genio grandioso, // il cui nome il maligno fato spietatamente ha celato alla gloria, // o, di tutta la sua fortuna era egli cosciente? // Gli avrà sussurrato il senso profetico, // che per sempre con te egli avrebbe vinto l'arte, // con te, o impeccabile ideale di bellezza?”.

⁶⁶ Cf. Th. de Banville, *Oeuvres*, vol. V, p. 225.

⁶⁷ Cf. Ch.-R.-M. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris 1994, pp. 151-152.

⁶⁸ A. A. Fet, *Venera Miloskaja*, in *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1937, p. 155.

⁶⁹ K. K. Romanov, “Kogda pevučie tvoi zvučat sonety” (1892), in *Russkij sonet* 1983, p. 194.

⁷⁰ V. Brjusov, *Sonet, posvjaščennyj poetu P. D. Buturlinu* (1898), cit.

lodò i versi di Buturlin che l'amico acquistò un libro di poesie di Buturlin e lo regalò alla Dmitrieva con la dedica "Lile po prikazaniju Brjusova".⁷¹ Nelle sue memorie letterarie P. P. Percov, editore della raccolta "Molodaja poezija I" (1895), attribuisce a Buturlin un posto di rilievo fra i quarantadue autori selezionati, collocandolo subito dopo la *izbrannaja semerka* dei poeti più noti (Nadson, Minskij, Merežkovskij, Fofanov, Bal'mont, Brjusov, Bunin), riconoscendo alla sua poesia il pregio, raro per i tempi, di muoversi sul terreno culturale dell'intera Europa. Nel progetto, mai realizzato, di un secondo numero della raccolta lo stesso Percov aveva dedicato la seconda sezione solo a Buturlin, come rappresentante dell'*impressionismo russo*.⁷²

Una storia intellettuale europea degli ultimi decenni del secolo scorso dovrebbe considerare questi fenomeni di interscambio culturale come preziose tessere per la ricostruzione del complesso mosaico delle lettere e riconoscere a Buturlin il giusto merito che egli ebbe nella valorizzazione del sonetto in Russia e nella diffusione di immagini e motivi elaborati dalla tradizione poetica occidentale.

BIBLIOGRAFIA

Raccolte di P. D. Buturlin

P. D. Boutourlin, *First Trials*. Firenze 1878.

P. D. Buturlin, *Sibilla i drugie stichotvorenija*. SPb. 1890.

P. D. Buturlin, *Dvadcat' sonetov*. Kiev 1891.

P. D. Buturlin, *Sonety. Posmertnoe izdanie*. Kiev 1895.

Stichotvorenija Grafa Petra Dmitrieviča Buturlina sobrannyja i izdannyja posle ego smerti Grafineju Ja. A. Buturlinoj. Kiev 1897.

Saggi su Buturlin

Schmidt O.

1971 *Neizvestnyj poet P. D. Buturlin. Analiz tvorčestva*. München, Otto Sagner, 1971.

⁷¹ Cf. *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 98, I, Moskva 1984, pp. 481-483.

⁷² Percov 1933, p. 184.

E. Švedlov

Sonet v tvorčestve P. D. Buturlina. Buturlin kak teoretik soneta. — In Sonet in sonetni venci, a cura di B. Paternu e J. Franc, Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture.

Raccolte di J.-M. de Heredia

Les Trophées. Parigi, Alphonse Lemerre, 1893, in-8°.

Les Trophées. 1893, in-12 [contiene un sonetto in più, Le Thermodon].

Les Trophées. 1895, in-12.

Les Trophées. Parigi, Descamps-Scrive, 1907, in-4° [edizione postuma ma rivista e corretta dal poeta. L'ordine di composizione è stato modificato per quattro sonetti e due sono stati aggiunti: Les Rostre e Un Nom].

Les Trophées. Edited by W. N. Ince. Londra, The Athlone Press, 1979 [riproduce il testo in-8° del 1893].

Poésies complètes de José-Maria de Heredia. Ginevra, Slatkine Reprints, 1979 [riproduce una edizione di Lemerre del 1924].

Les Trophées. Edizione a cura di Anny Detalle. Parigi, Gallimard, 1981, [riproduce il testo in-8° del 1893].

Les Trophées. Edizione critica a cura di Simone Delaty. Parigi, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1984 [riproduce il testo dell'edizione del 1907].

I Trofei di José Maria de Heredia. Traduzione italiana di C. Giorgieri Contri. Carabba, Lanciano, 1942.

I Trofei. Testo francese a fronte. A cura di S. Ferrari. Milano, Edizioni Aricle, 1996, [riproduce l'edizione del 1907].

Saggi su Heredia e il Parnasse

Bordeaux H.

1895 Ames modernes. Paris, Perrin et C. Libraires-Éditeurs, 1895.

Bruneau Ch.

1944? La langue e le style de l'école parnassienne. Les Cours de la Sorbonne. Paris, CDU, s. d. [1944?], 72 p.

Campagnoli R.

1989 L'oro dei "Trophées". I sonetti. — In: Seminari pasquali di Bagni di Lucca 4. Les Trophées, Pisa, Giardini Editore, 1989, pp. 25-42.

Etkind E.

1964 José-Maria de Hérédia, Antoine et Cléopâtre. — In: Seminarij po francuzskoj stilistike. č. II. Poczija, Moskva 1964, pp. 107-111.

Ibrovac M.

1923 José-Maria de Heredia. Sa vie son oeuvre. Paris, Les Presses françaises, 1923.

Martino P.

1928 Parnasse e Symbolisme (1850-1900). Paris, Armand Colin, 1928.

Pich E.

1989 Le temps, le mémoire, l'oubli: Les Trophées de J.-M. de Heredia. — In: Seminari pasquali di Bagni di Lucca 4. Les Trophées, Pisa, Giardini Editore, 1989, pp. 43–57.

Sozzi G. P.

1968 Il Parnasse e i suoi riflessi in Italia. Urbino, Argalia Ed., 1968.

Saggi critici

Bal'mont K. D.

1903 Tip Don-Žuana v mirovoj literature. — Mir Iskusstva 1903, n. 5–6, pp. 269–292.

V. Brjusov V. Ja.

1973-75 O rifme. — In: Sobranie sočinenij v 7-mi tomach, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973–1975, pp. 544–556.

de Banville Th.

1972 Petit traité de Poésie française. — In: Oeuvres, Genève, Slatkine Reprints, 1972, vol. VIII, pp. 1–277.

Gasparov M. L.

1988 Chudožestvennyj mir pisatelja: tezaurus formal'nyj i tezaurus funkcional'nyj. — In: PSL –1984, Moskva, Nauka, 1988, pp. 125-137.

1986 “Za to, što ja ruki tvoi ...” – stichotvorenje s otbrošennym ključom. — Prepodavanje literaturnogo čtenija v estonskoj škole, Tallin, TPI, 1986, pp. 74-85.

1992 Juxtalinéaire et mesure de l'exactitude. — META. Journal des traducteurs, XXXVII, I, 1992, pp. 50-58.

1997 Izbrannye trudy. Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997.

Literaturnoe nasledstvo

1984 Literaturnoe nasledstvo, vol. 98, I, Moskva, Nauka, 1984.

Percov P. P.

1933 Literaturnye vospominanija 1890-1902 gg. Moskva-Leningrad, Academia, 1933.

Toporov V. N.

1990 Neomifologizm v russkoj literature načala XX veka. Roman A. A. Kondrat'eva “Na beregach Jaryni”. Venezia, Edizioni di M. Yevzlin, 1990.

Opere poetiche

Bal'mont K. D.

1924 Sonety Solnca, Meda i Luny. Berlin 1924.

de Banville Th.

1972 Oeuvres. Genève, Slatkine Reprints, 1972.

Baudelaire Ch.

1975 Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Paris, Gallimard, 1975.

Brjusov V. Ja.

1973-75 Sobranie sočinenij v 7-mi tomach. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973–1975.

Fet A. A.

1937 Polnoe sobranie stichotvorenij. Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1937.

Leconte de Lisle Ch. R. M.

1994 Poèmes antiques. Édition présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch. Paris, Gallimard, 1994.

Russkie sonety

1996 Russkie sonety. Rostov-na-Donu, Feniks, 1996.

Russkij sonet

1983 Russkij sonet XVIII-načala XX veka. Moskva, Moskovskij rabočij, 1983.