

SULLA SINTASSI DELLA POESIA RUSSA, DI LOMONOSOV E DI ALTRI

Danilo Cavaion

Alla memoria di Michele Colucci

Poesia e genere letterario

L'opera versificata alta del Classicismo russo pone come problema importante la determinazione della sua *qualitas* artistica. Tale tema appare fortemente collegato con il genere o i generi letterari dominanti in quella età. Il valore e la funzione del genere letterario sono stati due degli argomenti più dibattuti dalla ricerca del secolo scorso. All'espressione 'genere letterario' (*žanr*) gli studiosi russi riferiscono due fatti diversi: un insieme di opere realmente esistenti nella storia di una letteratura nazionale e definite con un termine comune come 'epopea', 'tragedia', 'ode' ecc.; un modello ideale "basato sul confronto di concrete opere letterarie e visto come la loro invariante".¹ Si tratta quindi di un qualcosa che è contemporaneamente sempre eguale e sempre diverso; per dirla in altro modo: "il genere rinasce e si rinnova ad ogni nuova tappa di sviluppo della letteratura e in ogni opera individuale di questo stesso genere". Comunque, "il genere ricorda sempre il suo passato".² In uno stesso genere è presente un canone che agisce come una vera e propria forza storica; per questo esso merita un'attenzione prioritaria su ogni altro elemento; i generi letterari "si configurano come gli eroi dominanti, mentre gli indirizzi e le scuole sono solo eroi di secondo o terzo ordine".³ I generi hanno una propria autonoma esistenza, una indivi-

¹ N. D. Tamarčenko, *Metodologičeskie problemy teorii roda i žanra v poetike XX-ogo veka*, "Izvestija Akademii Nauk", Serija literatury i jazyka, 60 (2001), n. 6, p. 12.

² M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, 1963, p. 142.

³ M. Bachtin, *Epos i roman (O metodologii issledovanija romana)*, in Id., *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva, 1986, p. 390.

dualità con la quale lo scrittore si confronta e deve combinare con le proprie esigenze.⁴

A Chotin ha luogo una grande battaglia tra turchi e russi, la vittoria spetta ai secondi e per celebrarla un letterato viene incaricato dall'Accademia di scrivere una composizione poetica. Non si tratta di una novità: opere artistiche eseguite su commissione sono presenti in tutti i campi dell'arte. I pittori fino al secolo scorso, ma anche nel nostro, hanno dipinto spesso sulla base di un accordo di tipo commerciale steso con un privato o con un ente (soprattutto religioso). In musica il ciclo del "Clavicembalo ben temperato" nasce dalla richiesta fatta dal margravio del Brandeburgo a Bach perché crei qualcosa capace di conciliargli il sonno. Quante opere sono state poi composte da Beethoven per mandato di nobili dilettanti di musica? Lo stesso avviene nell'ambito letterario. Assieme e oltre ai lavori scritti su commissione (per il teatro in particolare), bisogna considerare quelli nati da un programma esterno all'esigenza artistica: Manzoni era intenzionato a scrivere un romanzo per denunciare la mala condizione di un popolo soggetto a un governo straniero; Brecht voleva utilizzare la scena teatrale per dare voce alle idee politiche in cui credeva. In entrambi i casi, si tratta di opere all'origine estranee al principio formulato da Jakobson, e in genere da tutti accettato, per cui l'opera d'arte è fine a se stessa, non determinata da ragioni *altre*. Sarebbe però difficile sostenere che le sonate del "Clavicembalo" bachiano al pari di alcune *pièces* di Brecht non siano dei veri capolavori.

Passando all'ode classicistica, viene spontaneo chiedersi perché non ne sia mai stata scritta una degna di essere considerata un'autentica opera d'arte. I lavori di Brecht e del Manzoni sono agli inizi collegati a esigenze ideologiche; poi, nel corso della realizzazione, gli Autori finiscono per sottomettersi alle sollecitazioni proprie dell'arte.

Ogni singola ode risulta fortemente condizionata dal genere di riferimento. In Occidente si sviluppa con dei fini pratici e con strutture formali ben precisate dai manuali di retorica, che la pongono ai vertici dell'arte scrittoria. La Russia moderna occupa culturalmente una posizione del tutto particolare: non ha infatti avuto un proprio Rinascimento e le relative manifestazioni artistiche. La sua tradizione di riferimento è quella mosco-

⁴ M. Bachtin, *Problema rečevych žanrov*, Id., *Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 428.

vita, le cui opere scritte, a parte gli annali e i generi a questi prossimi, sono improntate allo spirito della retorica, per lo più a quella d'ispirazione religiosa oppure politico-religiosa. Il Classicismo continua nella stessa prospettiva: s'indebolisce la componente religiosa a vantaggio di quella laica (celebrazione di avvenimenti storici) e di quella encomiastica (magnificazione dei regnanti e dei potenti).

Si può seguire un percorso storico dell'ode e parlare di una sua evoluzione e ricerca di novità espressive, ma il suo presupposto iniziale, non 'scrivere', ma 'scrivere per', resta determinante. Lomonosov intuisce che il principio fondamentale di un'opera retorica limita necessariamente la espressione della poesia e cerca perciò di contenerne il più possibile l'influenza. L'assunto retorico viene complicato dalla poetica del Classicismo: all'obbligo dei contenuti si aggiunge la sostanziale impossibilità di scegliere strutture e procedimenti diversi da quelli previsti dai relativi trattati.

Con il Romanticismo si voltano le spalle al passato; molti generi letterari sono abbandonati, altri conoscono trasformazioni vistose, spesso avviene che due o più generi vengano combinati assieme. Fa eccezione il tipo dell'ode, troppo ben determinato nel soggetto e nelle finalità da una tradizione che trae le sue origini nel mondo classico greco ed ha come punto di riferimento l'ufficialità nei suoi vari aspetti.

Per la stessa ragione questo genere recupera vitalità nella prima metà dell'Ottocento. Lo utilizza il Manzoni per parlare di Napoleone o per celebrare un grande fatto storico, *Marzo 1821*, oppure il Ryleev per comporre le sue *Odi civili*. All'ode e al verso alessandrino ricorre Puškin per esaltare il quadro fatto dal pittore Don del generale M. B. Barklaj-de-Tolli, protagonista della guerra antinapoleonica. In precedenza lo stesso poeta aveva utilizzato alcuni elementi formali dell'ode, il verso e la strofa lunga, per ricordare un momento cruciale della sua esistenza, *Vospominanija v Carskom sele* (1829), o una grande figura storica, *Napoleon* (1821), pur senza formalmente qualificare queste composizioni come 'odi'.

Quando la situazione lo esige, l'ode trova nuova vitalità: scoppia la Rivoluzione d'Ottobre e Majakovskij la assume per celebrare l'avvenimento con la *Oda revolucii*, anche se la realizza in un testo compatto e non riamato. Il quadro vasto e variegato della storia dell'ode viene complicato in prospettiva diacronica dalla diversa visione e valutazione degli elementi costitutivi di questo genere retorico. In proposito Roland Barthes osserva che, nel tempo, per 'retorica' si sono intese cose differenti, in particolare:

a) una tecnica (arte della persuasione); b) un insegnamento (la disciplina si inserisce presto in varie istituzioni didattiche); c) una scienza (scelta di un proprio campo di osservazione di fenomeni omogenei, loro classificazione, ecc.); d) una morale (un sistema di regole); e) una pratica sociale (lo strumento utilizzato dalle classi dirigenti per assicurarsi la “proprietà della parola”); f) una pratica ludica (caricatura della retorica stessa). La retorica, osserva ancora Barthes, fin dai tempi più antichi s’è presentata come una disciplina doppia, con due volti diversi.

Già Aristotele distingueva la *techné rhétorikè*, lo strumento utile per la comunicazione quotidiana e il discorso in pubblico, dalla *techné poiétikè*, l’arte di evocare per immagini, o poetica.⁵ In seguito, nell’antica Roma, le due retoriche si fondono. Nella sua *Ars poetica* Orazio combina coppie di concetti prima nettamente distinti come *prodesse-delectare* e *dulce-utile*. Si tratta di una soluzione temporanea; avanti nel tempo la retorica manifesta in modo assai differenziato e non equilibrato le due diverse propensioni delineate da Aristotele ed espresse nell’opposizione: *plane* vs. *ornate*; una tensione mai definitivamente risolta. A seconda della situazione storico-culturale, una delle due componenti diventa dominante e l’altra subalterna, ma nessuna delle due appare eliminabile, perché esse “alternativamente servono l’una all’altra da sfondo normativo”.

Questo rapporto si complica in Russia nel corso del XVII secolo quando le due discipline vengono a contatto e in interazione con nuovi insiemi di idee morali, sociali ecc.⁶ S’indebolisce la coscienza della diversità e della funzione di retorica e di poetica, con reciproche invasioni di campo; si spiega così come Simeon Polockij, per tradurre il *Salterio*, opera considerata strettamente legata al principio del *prodesse*, decida di utilizzare il verso sillabico e la rima, giustificandosi con l’intenzione di conferire *sladost’*, ‘dolcezza’, al suo lavoro.⁷ Il riconoscimento della *sladost’* come pos-

⁵ R. Barthes, *L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in *L’aventure sémiologique*, Paris, 1985, pp. 87, 94.

⁶ Cfr. R. Lachmann, *Die Zerstörung der Schönen Rede (Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen)*, München, 1994 [trad. russa: *Demontaž krasnorečija (Ritoričeskaja tradicija i ponjatje poetičeskogo)*, S.-Peterburg, 2001, pp. 11, 39.

⁷ Simeon Polockij, *Vtoroe predislovie k “Psaltyri rifmotvornoj”*, in Id., *Izbrannye sočinenija*, S.-Peterburg, 2004, p. 213.

sibile qualità autonoma confuse grandemente le idee nei secoli XVII e XVIII e così in quelli successivi.

L'ode solenne, con le sue tematiche e finalità indiscutibilmente pratiche e però composta nella ricerca continua di immagini ed effetti 'belli', poetici, deve essere ritenuta opera retorica o poetica? Un problema di non facile soluzione e complicato dallo stesso Lomonosov per il quale tutto è retorica: "materia della retorica – egli scrive – è tutto ciò di cui si può parlare e scrivere, cioè tutte le cose note nel mondo".⁸

La difficoltà di fare una scelta precisa è presente persino in un critico della statura di Gukovskij, che trova una via d'uscita in un'immagine elegante ma ambigua: "lo stile di Lomonosov non è semplicemente retorica, ma una certa qual espressione linguistica adeguata al pathos, al colorito e al senso storico del tempo di Pietro".⁹ Nel suo saggio sull'ode settecentesca Jurij Tynjanov indica nei diversi elementi (numerose metafore, paragoni, frequente ricorso alle frasi interrogative ed esclamative ecc.) con cui Lomonosov arricchiva le sue odi, lo strumento scelto per realizzare i propri fini. Invece di "convincere con la logica", scrive Tynjanov, Lomonosov ricorre all'"impressione emotiva". Questo insieme di nuove strutture espressive "si rifletteva nell'organizzazione oratoria di quel genere poetico, che era orientato su una serie linguistica extrapoetica, l'oratoria, e cioè sull'organizzazione dell'ode. Gli elementi della parola poetica erano utilizzati, costruiti dal punto di vista dell'effetto oratorio".¹⁰

Alcuni ricercatori dell'area anglosassone condividono l'opinione di Tynjanov. Pierre Hart, ad es., osserva:

As was true of his French predecessor, his [di Lomonosov – D. C.] first impulse was to consider the didactic ends of formal composition and to describe such rhetorical devices as might be appropriate to them. The conception of poetry as an auto-

⁸ M. V. Lomonosov, *Kratkoe rukovodstvo k ritorike na pol'zu ljubitelej sladkorečija*, 1748, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad, AN SSSR, 1950-1959, t. VII, p. 23. In seguito la citazione delle opere di Lomonosov sarà sempre riferita a questa edizione; per comodità, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'opera, si farà riferimento con la cifra romana al volume, con quella araba, alla pagina.

⁹ G. Gukovskij, *A. Puškin i problemy realističeskogo stilja*, Moskva, 1957, p. 104.

¹⁰ Ju. N. Tynjanov, *Oda i elegia*; trad. ital.: *L'ode come genere oratorio*, in *Formalismo e storia letteraria*, Torino, 1973, p. 156.

nomous aesthetic activity, concerned with the expression of subjective experience, was totally alien to him as it was to the vast majority of his contemporaries.¹¹

Diversamente altri studiosi, da Lachmann a Morozov, trattano l'ode lomonosoviana come un genere autenticamente poetico.

Gli inizi della poesia moderna russa

L'ode solenne si sviluppa in Russia assumendo i contenuti della tradizione retorica seicentesca, mentre per le forme, mancando di precedenti nazionali, si rivolge a modelli europei. Con e dopo il regno di Pietro I la presenza di intellettuali stranieri diventa sempre più forte: dapprima sono i tecnici a interessare lo zar, poi, dopo la fondazione dell'Accademia e il ritorno dei molti giovani mandati a studiare all'estero, anche le arti e la letteratura trovano il dovuto riconoscimento.

Nel corso degli anni '30 del Settecento sono attivi a Pietroburgo diversi letterati tedeschi, impegnati nell'insegnamento universitario e anche a collaborare alla traduzione russa di odi proprie o scritte in tedesco; due nomi vanno in particolare ricordati: G. F. W. Juncker e I. G. Bock, i quali, negli anni '40, composero odi in lingua russa in onore dei regnanti del tempo. Alla fine degli anni '20 risalgono i primi tentativi fatti da autori russi di scrivere composizioni in versi di genere alto. L'esame di queste prove aiuta a delineare i problemi affrontati, quelli risolti e i molti in attesa di una soluzione soddisfacente.

Trediakovskij fu uno dei primi a dedicarsi alla traduzione di opere versificate straniere, a cercare d'innestare le nuove strutture – verso tonicosillabico, rima ecc. – nel mondo russo, impegnandosi nella ricerca teorica come nel tentativo di comporre opere originali. Uno dei suoi primi esperimenti è la poesia *Stichi pochval'nye Rossii*, del 1728: un testo compatto di trentasei versi, d'impianto sillabico, con segmenti di dieci sillabe a rima baciata. L'autore mostra una buona conoscenza della poesia occidentale, come rivela l'uso di tropi quali l'iperbato (*ibo vse dnes' mne ee dobroty / myslit' umom est' mnogo ochota*, "dato che di fronte a me stanno tutte le sue qualità / ho un gran desiderio di ricordarla"), l'anastrofe (*Krasjat inych*

¹¹ P. H. Hart, *Continuity and change in the Russian Ode*, in *Russian Literature in the Age of Catherine the Great*, Oxford, 1976, p. 47.

vsech zlatye skiptry, “Rendono belli di tutti gli altri i dorati scettri”), la metafora (Russia, *sokrovišče vsech dobr*, “forziere d’ogni bene”) ecc.

Trediakovskij sembra individuare nella densità il requisito più importante del testo poetico ma cerca di realizzarla ricorrendo a elementi soprattutto formali, come:

- il mantenimento quasi costante dello stesso soggetto; fatta eccezione per tre versi, il primo, il sesto e il trentatreesimo in cui è l’io del poeta ad assumere questo ruolo, il resto del discorso ha come riferimento la Russia, evocata con il nome o con il pronome;
- le enfatiche ripetizioni allocutive, “Russia madre! Luce mia immensa! /.../ Ah, come siedì luminosa sul trono ecc.”;
- l’uso costante del lessico ‘alto’: “trono, scettro, porpora, mitra, corona ecc.”;
- il ricorso alle interrogative retoriche: “Di che cosa tu, Russia, non sei ricca? / Dove tu, Russia, non sei forte?” ecc.
- il parallelismo sintattico con il coinvolgimento di due o più versi: “Evviva te, o Russia! Evviva, o cara! / Evviva, o speranza! evviva, o pia!”;
- l’autonomia sintattica di ogni singolo verso o, in certi casi, di due versi completi.

Conseguenza di un tale impianto è una costante monotonia e, malgrado gli sforzi dell’autore, le ripetizioni fanno sentire il loro peso; di certo, sia Trediakovskij che gli altri poeti suoi contemporanei furono coscienti della scarsa produttività delle scelte fatte. Le componenti meno soddisfacenti si rivelano essere, assieme a una greve ripetitività, il ritmo e l’intonazione; ne deriva la necessità di dare ai versi un più ampio respiro e un’adeguata articolazione. L’inerzia ritmica riguarda la struttura del verso e la composizione nel suo complesso.

Dopo il 1728 Trediakovskij prende in considerazione anche le soluzioni offerte dai grandi modelli di ode solenne elaborati in Occidente, dai tedeschi, ma soprattutto dai francesi, da Malherbe a J.-B. Rousseau. Egli ammira in particolare quella scritta dal Boileau per la battaglia di Namur:

Molto da quella [ode] ho ripreso nelle mie raffigurazioni; e non mi sono dato molto daffare per distinguere la mia in modo che nessuno lo sapesse: io poi riferisco a me stesso un certo tipo d’onore l’aver potuto nella mia essere simile ad un’opera tanto famosa e grandiosa...¹²

Nel 1734, per festeggiare un’importante vittoria militare russa, il poeta compone l’ode *O zdače goroda Gdanska*, in cui sono presenti delle novità.

¹² V. K. Trediakovskij, *Rassuždenie ob ode voobščee*, in Id., *Sočinenija*, S.-Peterburg, 1849, t. I, p. 280.

Per dare adeguato movimento alla sua nuova opera, e fatto conto degli esiti stranieri, Trediakovskij divide il testo in diciannove strofe, ognuna di dieci versi; il richiamo rimatico organizza la strofa in tre plessi: aBaB ccD eeD; il poeta utilizza ancora il sistema tonicosillabico, e come metro la tetrapodia trocaica.

Relativamente ai contenuti, nei centonovanta versi egli insiste sulla grandezza dell'imperatrice Anna, artefice di tale trionfo, e sull'eroismo dei soldati russi, capaci di assolvere al proprio dovere. L'ode solenne trova poche vere possibilità di espansione del soggetto. In genere, uno scritto retorico si pone il fine di dimostrare la bontà di una tesi, e questo offre ampi spazi all'autore, libero di muoversi nelle direzioni più varie e di scegliere materiali anche molto eterogenei per raggiungere il suo scopo. L'orizzonte dell'ode è più ristretto: essa ha finalità encomiastiche, esaltare un fatto o magnificare le virtù e i meriti di un personaggio storico: questi limiti costituiscono uno degli ostacoli fondamentali per quanti vorranno in seguito rinnovare questo genere versificato.

La lettura di una strofa qualsiasi dell'ode dedicata a Gdansk conferma queste considerazioni:

O d'Europa e d'Asia
 Raggio dorato di sole!
 Oh sovrana russa!
 Tale è la tua fonte di virtù
 Che ti fa amata dai sudditi!
 E utile al tuo dominio!
 Il nome tuo onora il mondo intero;
 Il mondo non ammetterà [altra] gloria,
 Vedendo quanto ti sia resa illustre,
 O bellissimo fiore di bontà!

(VI)

La traduzione letterale mostra come l'insistenza delle idee e delle immagini produca un testo slegato, nel suo insieme come nei passaggi tra i versi. Il difetto rilevato in questa strofa si può allargare all'intera composizione: un monolite fatto di parti superficialmente giustapposte. La divisione in strofe eguali determina però l'effetto positivo di rafforzare un'importante componente della poesia, il ritmo, ed anche di favorire la varietà dell'intonazione.

Il sistema poetico di Lomonosov

Lomonosov è un quasi contemporaneo di Trediakovskij. Comincia la sua attività creativa solo qualche anno più tardi di quest'ultimo e imprime un'accelerazione straordinaria al processo di rinnovamento letterario avviato dal predecessore. Il breve scarto di tempo che li separa offre a Lomonosov la possibilità di valutare gli aspetti positivi e quelli discutibili della precedente riforma, e quindi di cercare soluzioni più soddisfacenti. Non si deve poi dimenticare il suo maggiore talento e fantasia. Trediakovskij non era sprovvisto di doti naturali, e tuttavia le sue opere poetiche più valide vanno individuate nei piccoli generi, come nella *Lode* composta per San Pietroburgo

Cara ripa! Amato paese!
Dove la Neva spinge la corrente sua verso l'abisso.
Oh, com'era prima coperto di boschi!
Noi adesso vediamo la città capitale.

Quante cose belle scorgo intorno:
Del tuo fiume le correnti son leggere e pure.¹³

Le opere di maggiore respiro rivelano invece dei limiti. Non si possono sottacere il suo autentico interesse per l'arte, né gli sforzi fatti per trovare valide soluzioni formali: sperimenta strofe di diverso volume, differenti impianti metrici ecc., però per il genere dell'ode non riesce a trovare sostanziali novità. Le carenze viste nella composizione su Gdansk ritornano anche nei versi scritti per l'incoronazione dell'imperatrice Elisaveta Petrovna (1742). Nell'ode del 1739, celebrativa della vittoria russa sui turchi, Lomonosov propone interessanti innovazioni. Cambia il metro: la tetrapodia trocaica viene sostituita da quella giambica. L'autore attribuisce ora al movimento ascendente del giambo un tono nobile, più omogeneo all'afflato eroico di un grande scontro militare. Viene invece mantenuta la dimensione della strofa; e non poteva essere diversamente. Lomonosov rappresenta la quasi perfetta incarnazione dello spirito del tempo suo, quello del Classicismo. Per la poetica di quest'epoca la vera poesia si realizza nelle grandi forme, dall'ode al poema: generi da sviluppare in strutture adegua-

¹³ V. K. Trediakovskij, *Pochvala ižerskoj zemle i carstvujuščemu gradu Sanktpeterburgu*, in *Chrestomatija po russkoj literature XVIII veka*, Moskva, 1952, p. 100.

te, monumentali (non per caso col passare del tempo Lomonosov tenderà ad aumentare il volume delle sue odi) e nell'osservanza severa delle regole e delle misure fissate (e a questo secondo principio egli si atterrà fermamente, anche a costo di provocare al suo lavoro guasti consistenti). Lomonosov individua uno dei difetti maggiori dell'opera scritta da Trediakovskij per Gdansk nella monotonia; egli capisce che la ripetizione è connaturata, ineliminabile dal genere dell'ode, e cerca di porvi rimedio conferendo varietà di contenuti e alla sintassi ricchezza di movimento; così procede in ogni strofa, a cominciare dalla prima:

Un entusiasmo improvviso ha catturato la mente,
 Arriva in cima all'alto monte,
 Dove il vento di strepitare ha dimenticato nei boschi;
 Nella valle, silenzio profondo.
 Osservando qualcosa, la fonte tace,
 Essa che sempre sussurra
 E con strepito precipita dai poggi.
 Si librano là corone d'alloro,
 Là corre la voce in ogni dove;
 Lontano il fumo s'alza nei campi.
 (*Oda 1739, I*)¹⁴

Questi versi esprimono lo stupore e l'entusiasmo del mondo alla notizia della vittoria russa; tutta la natura è partecipe e il poeta evoca questo sentimento con una serie di elementi lessicali tesi a rappresentare grandi spazi ("in cima all'alto monte, dove, nei boschi, nella valle profonda, giù dai poggi, si librano là ... là, in ogni dove, più avanti ... nei campi"). Il quadro si presenta così assai ampio, inoltre gli elementi semanticamente legati al concetto di luogo, ben distribuiti, collaborano a dare unità al testo. L'insie-

¹⁴ L'analisi della sintassi poetica di Lomonosov è stata svolta soprattutto sui testi di queste tre odi: *Oda blažennyja pamjati gosudaryne Imperatrice Anne Ioannovne na pobedu nad turkami i na vzjatje Chotina 1739 goda*, VIII, 16; *Oda na den' vosšestvija na vserossijskij prestol eja Veličestva gosudaryni Imperatricy Elisavety Petrovny 1747 goda*, VIII, 196; *Oda Vsepresvetlejšej deržavnejšej velikoj gosudaryne Imperatrice Ekaterine Alekseevne samoderžice vserossijskoj kotoruju eja Veličestvo v novyj 1764 god vsenižajše pozdravljaet vsepoddannejšij rab Michajlo Lomonosov*, VIII, 788. Le tre odi saranno rispettivamente richiamate con: *Oda 1739*; *Oda 1747*; *Oda 1764*, seguite dalla cifra romana per la strofa e da quella araba per la pagina. Per la versione dei vari testi poetici, nel limite del possibile, mi sono attenuto all'ordine e ai valori dell'originale russo.

me della strofa viene arricchito anche dalla varietà dei segmenti sintattici, diversi tra loro e differenziati al loro interno.

La quartina iniziale comprende:

- una principale con l'inversione compl. oggetto / predicato;
- una coordinata per asindeto, con i componenti normalmente ordinati;
- una relativa con l'inversione delle due voci verbali;
- una modale più una principale, ad ordine invertito.

La prima terzina è costituita da:

- una principale con inversione compl. oggetto / predicato;
- una relativa;
- una coordinata alla relativa per polisindeto, con inversione di due complementi indiretti / predicato.

La seconda terzina è fatta da:

- una principale con predicato inserito tra attributo e soggetto;
- una coordinata per asindeto con i componenti nel normale ordine;
- una seconda coordinata per asindeto e con questa disposizione: avverbio, soggetto, compl. indiretto, predicato verbale.

Nella quartina figurano tre soggetti (entusiasmo, vento e silenzio); la prima terzina ne conosce uno solo (fonte), la successiva, di nuovo tre (corona, voce e fumo). Le immagini presenti in questi versi sono talvolta caricate d'un doppio significato: ad es., "il fumo che si alza dai campi" è un dettaglio paesaggistico e, insieme, un accenno alla battaglia appena conclusa. Il predicato verbale viene di frequente collocato a fine verso (nella prima strofa, in sei segmenti su dieci), un fatto rivelatore della forte influenza subita da Lomonosov dalla poesia latina e francese. L'ordinamento di base scelto per i versi è 4+3+3, impianto ben rispettato nella prima strofa, mentre in quelle successive mostra delle variazioni: una deviazione voluta per scongiurare la monotonia. I pericoli maggiori per una buona riuscita della strofa vengono dalla sua lunghezza: in genere è più facile dare contenuti soddisfacenti e convincenti a un insieme breve piuttosto che a uno lungo.

Più tardi, nell'età del Romanticismo, i poeti tendono ad utilizzare soprattutto strutture brevi, terzine e quartine; e, nel caso, per plessi più ampi, senza difficoltà variano il numero dei versi a seconda della necessità. È vero: Puškin per il suo capolavoro ricorre ad una strofa di quattordici righi, però si tratta di un "romanzo in versi", dove la componente narrativa mette a disposizione una consistente quantità di materiale; e poi, e soprattutto, si

tratta di un vero e grande genio con il potere di dare espansione pneumatica ai suggerimenti del proprio estro.

Della stessa forza non è dotato Lomonosov, indisponibile a rinunciare alla strofa di dieci versi, anche se consapevole della difficoltà di dotarla sempre e comunque di adeguati contenuti. Per questo egli cerca di porre rimedio alle ripetizioni e alle sbavature espressive, stabilendo tutto un complesso di accorgimenti, digressioni, variazioni e molti tropi, in grado di aiutarlo nel difficile compito.

L'esperienza fatta con l'ode per l'evento di Chotin e la successiva riflessione e puntualizzazione dei nuovi procedimenti utilizzati vengono da Lomonosov esposte nel trattato *Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju* (1748), nel quale dichiara l'intenzione di proporre regole valide per entrambi i generi interessati, "cioè della retorica e della poesia". Lo scrittore, scrive Lomonosov, è tenuto ad impegnarsi nell'invenzione (*izobretenie*) ed anche nell'arricchimento della stessa. Assumendo per la sua opera un oggetto o un argomento, egli deve essere capace "insieme di figurarne altri, in qualche modo con quello collegati"; l'esempio presentato è quello di un vascello in navigazione in un mare agitato. Con la tempesta si possono collegare le onde e quindi il loro rumore sulla sponda su cui s'infrangono; dalla riva si può procedere a descrivere le pietre che la coprono, e così via. Quanti più elementi si accostano tanto più materiale di completamento è necessario. Il poeta delinea quindi le componenti di base del discorso oratorio. Il tema fondamentale scelto provoca un complesso di idee da distinguere in tre gradi diversi: le prime sono direttamente collegate con l'argomento da sviluppare, le seconde derivano dalle prime, le terze dalle seconde. In questo passaggio Lomonosov usa la stessa parola *terminy*, 'termini', sia per le categorie generali del discorso (quelle che determinano i tre ordini d'idee sopra indicati), sia per gli elementi semplici costitutivi delle stesse idee. Ad es., il tema "Un vigile impegno supera le difficoltà" comprende quattro *terminy* di tipo superiore: vigilanza, impegno, superamento, difficoltà.

Questi 'termini' generano le 'idee'. Da 'vigilanza' possono nascere queste 'prime idee': a) il 'mattino, quando l'uomo attivo e vigile si alza presto; b) la 'sera' e la 'notte' quando lo stesso uomo non dorme e assolve ai suoi doveri. Dall'idea primaria 'mattino' possono derivare le secondarie: 'l'alba, le stelle che si spengono, il sorgere del sole, il canto degli uccelli ecc.' La secondaria 'alba' può dare vita alle terziarie 'colore scarlatto',

‘porta rotonda’ ecc. Continuando, lo scrittore propone elenchi di *terminy* principali accompagnati dai loro possibili sviluppi.

Il quarto capitolo del trattato porta il titolo “Sul completamento dei periodi e sull’estensione del discorso”. L’autore spiega adesso che il periodo deve essere contemporaneamente vario e solido: chi lo stende deve dotarlo di adeguati, ampi sviluppi e, insieme, preoccuparsi che le sue parti costitutive siano armoniche e consequenziali. In queste prescrizioni si avverte la risposta alle debolezze delle prove poetiche di Trediakovskij, che esprime anche la convinzione di chi vede nel testo poetico un concentrato di idee e di sentimenti. Trediakovskij insisteva sul tema con sole iterazioni, Lomonosov arricchisce il discorso con divagazioni e molteplici digressioni tematiche.¹⁵

Un elemento positivo troppo ripetuto corre il serio pericolo di diventare negativo. Lomonosov perciò puntualizza: “Nell’eloquenza non c’è errore peggiore di un’abbondanza puerile e fuori luogo, un vuoto rumore privo delle cose giuste”; quindi, nel mettere assieme le idee semplici, lo scrittore deve attenersi al naturale buon senso, “rafforzato dalla logica, la quale dopo la grammatica è il primo elemento per tutte le scienze”.¹⁶ In seguito, nell’esercizio concreto di poesia, egli fu il primo a contravvenire ai saggi consigli dati agli altri. In proposito lo studioso J. Bucsela constata

Lomonosov never described anything directly, but always in terms of metaphors and similes. Occasionally the image refuse to become an organic part of the whole. Take away any line, or sometimes even a whole stanza, and the poem will not suffer greatly, in spite of the intention that everything in it contribute to the major theme.¹⁷

Anche Roland Barthes si sofferma, nel suo citato lavoro, sulle possibili articolazioni dell’opera retorica, e rileva come, assieme all’asse propriamente cronologico o diacronico o diegetico, la narrazione ne ammetta uno durativo formato da un insieme fluttuante di elementi: le descrizioni. Di queste le principali sono: le topografiche (rappresentazione di luoghi); le cronografiche (relative al tempo, alle età ecc.), le prosopografie (ritratti), e

¹⁵ M. V. Lomonosov, *Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju*, cit., pp. 109, 110.

¹⁶ Ivi, pp. 128, 126.

¹⁷ J. Bucsela, *Lomonosov’s Literary Debut*, “The Slavic and East European Journal”, 11 (1967), 4, p. 406.

così via.¹⁸ Tutte componenti utili, se si osserva il *modus*; invece Lomonosov non di rado abusa di questi strumenti. La sua pratica compositiva è fondata sull'abbondante uso di integrazioni, di digressioni minime, di una sola parola, ma più di frequente di altre, ampie, capaci di coinvolgere più versi.

Le divagazioni troppo libere o senza vera motivazione, gli accostamenti verbali inaccettabili, la poca consistenza logica di certi passi poetici, gli errori di grammatica frequenti ancorché giustificati in nome della 'licenza poetica' attirarono su Lomonosov le critiche dei contemporanei, in particolare di Sumarokov che scrisse sul collega dei versi parodici e, inoltre, un articolo con l'esame dettagliato di alcuni versi dell'ode del 1747, notando tra l'altro: "*gradov ograda*, 'recinto delle città' (s. 1) non si può dire. Si può parlare di *selenija ograda*, 'recinto, presidio del villaggio', ma non di quello di città; la città prende il suo nome dal fatto che è recintata. Inoltre non so cosa sia *ograda grada tišina*, 'silenzio presidio della città'. Penso che presidio della città siano l'esercito e le armi, ma non il silenzio".

Sumarokov cita ancora il verso "Blistaja s večnoj vysoty", 'Splendendo dall'eterna altezza' (s. 2), e osserva: "si può dire 'ghiacci eterni, eterna primavera'. I ghiacciai possono durare eternamente perché non si sciolgono, oppure una primavera può resistere talmente a lungo da non dare spazio all'inverno; ma 'eterna altezza', 'eterna profondità' oppure 'eterna ampiezza' non hanno senso alcuno". Allo stesso modo riprende il collega per gli errori grammaticali: ricorda il verso "Srnivšis' morju širotoj", alla lettera: 'Dopo essersi paragonato al mare per ampiezza' (s. 16) e aggiunge: "secondo le regole della grammatica bisogna dire "Srnivšis' morem širotoj", 'dopo essersi paragonato in ampiezza con il mare'.¹⁹

Le presenze fuori tono segnalate da Sumarokov e altre non considerate indeboliscono effettivamente l'ode. Un ulteriore elemento sembra avere un ruolo più decisamente negativo: i versi sovrabbondanti, i righe aggiunti per dare ad ogni strofa la prevista articolazione in dieci versi, e poi ancora quelli con una o più parole utilizzate per raggiungere l'estensione sillabica stabilita per il verso. Per dare qualche esempio concreto, torniamo dapprì-

¹⁸ R. Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, cit., p. 132.

¹⁹ A.V. Sumarokov, *Kritika na odu*, in Id., *Stichotvorenija*, Leningrad, 1935, pp. 344-345, 354.

ma alla citata strofa iniziale dell'ode composta per la vittoria di Chotin:

- il quinto verso parla di una fonte che “osservando qualcosa tace”; l'umanizzazione del quadro va bene ma vi stona l'indefinito “qualcosa”;
- segnati dall'antinomia sono i versi quattro, cinque e sei in cui si parla di “una fonte che tace” e poi della stessa di “che sempre mormora e con rumore cade in basso”, con tutte le forme verbali allineate al presente;
- più debole degli altri risulta il nono verso con la sua superflua giustapposizione “Là corre la voce in ogni dove”.

In altre occasioni si assiste a una caduta logica e/o emozionale. Nella quarta strofa, ad es., il poeta dice dei militari russi:

Rafforza l'amore per la patria
Lo spirito e il braccio dei figli della Russia;
Desidera ciascuno versare il proprio sangue,
Si rincuora al rumore minaccioso.

Il passo parla del montare dell'entusiasmo e dell'eroismo dei russi al momento d'entrare in battaglia, quello che dovrebbe essere il punto d'arrivo di un crescendo diventa invece il modesto “rincuorarsi al rumore minaccioso” fatto dal nemico. Qualche volta è un incerto collegamento sintattico a indebolire la progressione del discorso e a comprometterne la comprensibilità, come avviene nella seconda parte della decima strofa:

Egli così guardava i suoi nemici,
Come arrivava alle gotiche ripe,
Così alzò la destra possente;
Così galoppò il veloce suo destriero,
Quando calpestò quei campi,
Dove vediamo l'aurora verso di noi sorgere.

I punti d'interpunzione dividono questo passo poetico in due periodi: vv. 5-7 e 8-10. Il “così” in apertura del primo verso citato è formalmente collegato al “come” del successivo segmento. In realtà un rapporto logico vero si trova tra i due “così” anaforici del terzo e quarto verso e il “quando” del sesto, mentre il primo e il secondo vengono sentiti del tutto isolati. Anche accettando per valide le uguaglianze, dei versi 1-2 e 3-5, il segmento conclusivo non trova una vera motivazione. Una nuova frattura logico-sintattica è presente nella quartina iniziale della s. 19:

Come la serpe s'avvoltola nel folto,
Sibila, la lingua celsa sotto una pietra,
L'aquila, quando strepitando vola,
E signoreggia là dove non urla il vento;

l'allineamento serpe / aquila viene gravemente indebolito dalle due coordinate presenti nel secondo verso e, soprattutto, dal fatto che il secondo elemento paragonato non è introdotto dall'avverbio "così". La stessa strofa continua in questo modo:

Più in alto dei lampi, delle tempeste, delle nevi,
 Belve egli vede, pesci, rettili.
 Di fronte all'aquila russa così trema;
 Chotin serra dentro i suoi.

Qui i versi cinque e sei, puramente descrittivi e inseriti per far tornare la quantità di segmenti previsti, mancano di un convincente collegamento logico e grammaticale con quanto viene esposto subito di seguito e sono sentiti come superflui. Altra consistente frizione si trova nella s. 21 con la descrizione delle terre conquistate dai russi e affrancate dal dominio turco; essa inizia affermando:

Oh come si fan belli i luoghi
 Che si sono liberati dal giogo crudele.

Passa poi a parlare dei turchi caricati delle catene una volta imposte agli altri: essi

Che i piedi fanno risuonare,
 I quali per pascolare le mandrie
 Son pronti a calpestare i campi altrui.

Versi che con qualche fatica dicono dei turchi ormai decaduti e disposti a far da pastori al servizio d'altri. Un ulteriore ausilio al riempimento della strofa Lomonosov lo trova nei procedimenti propri del discorso retorico-allocutivo, con l'assunzione di elementi particolari quali: le frasi retorico-interrogative; le frasi esclamative; l'intervento di un interlocutore esterno (l'autore stesso, il popolo russo, una qualche divinità pagana ecc.); le ripetizioni; le apostrofi; le esortazioni, in questa maniera:

Russia, come sei felice tu
 Sotto la forte protezione di Anna!
 Quali bellezze vedi
 Di fronte a questo nuovo trionfo!
 Non temere i guai della guerra:
 Sfugge il danno bellico
 Il popolo che rende celebre Anna,
 Che l'astiosa invidia spanda pure il suo veleno,
 Che la sua lingua in furia tormenti pure;
 La nostra gioia disprezza tutto questo.

(XXV)

Il poeta cerca di attenuare l'insistenza troppo marcata dei contenuti alternando strofe dedicate alla descrizione paesaggistica con altre sulla battaglia o ad esaltare i meriti della zarina e dei suoi soldati.

La strofa appena citata fa risaltare il disegno di uno dei procedimenti sintattici fondamentali utilizzati dal poeta: il momento allocutivo occupa i primi quattro versi ed è diviso in due parti simmetriche, entrambe chiuse dall'esclamativo. Le due tematiche presenti in questa quartina (la tutela di Anna e la grandezza della vittoria militare conseguita) vengono riprese con variazioni nei tre segmenti subito successivi. La conclusione, gli ultimi tre versi, insiste sulla grandezza della sovrana su un altro versante: la gloria ottenuta è stata tale da suscitare l'invidia degli stranieri. All'iterazione tematica si somma quella delle componenti verbali e formali: il primo e il terzo verso si richiamano con la presenza di astratti positivi (felicità e bellezza) e poi con i membri introduttivi (come / quali) della sostanziale eguaglianza presente nei quattro versi dell'inizio.

I versi 5-7 vengono compattati da una parziale analogia sintattica e dalla ripetizione variata degli elementi fondamentali del soggetto dell'opera. La saldezza della parte finale è assicurata dal parallelismo dell'ottavo e nono verso e, in più, dall'anaforico *pust*, 'che'. L'ultimo rigo rappresenta la risposta all'ostilità degli stranieri e, implicitamente, un nuovo segnale della grandezza dei russi. Il ricorso alla strofa allocutiva comporta vantaggi e contrarietà: i primi sono compresi nella spinta impressa all'unità del testo e nella possibilità di diversificare le ripetizioni. In negativo, essa contrasta naturalmente la linea dello sviluppo del tema generale; inoltre le variazioni perdono parte della loro positività quando vengono riprese in altre strofe e la loro iterazione si fa sentire malgrado la fantasia del poeta. La viscosità di queste forme di ampliamento si spiega anche con l'influenza della tradizione: I. P. Eremin ha accertato che questa pratica esisteva in Russia già nel XII secolo, utilizzata, tra gli altri, da Kirill Turovskij.²⁰

L'iterazione, oltre ad assolvere alla funzione di favorire la saldezza strutturale del testo, assicura anche il successo della finalità fondamentale dell'opera retorica: convincere il lettore della bontà della tesi sostenuta. Tale ufficio emerge continuamente nell'ode lomonosoviana e si realizza nei versi con il ricorso alle diverse forme della ripetizione, come:

²⁰ Cfr. I. P. Eremin, *Literatura drevnej Rusi (Etjudy i charakteristiki)*, Moskva-Leningrad, 1966, p. 139.

– l'*anafora*:

Vozzri na gory prevysoki,
 Vozzri v polja svoi široki,
 Gde Volga, Dnepr, gde Ob' tečet:
 Bogatstvo v onych potaenno
 Naukoj budet otkrovenno,

(“Osserva gli altissimi monti, / Osserva i campi tuoi ampi, / Dove il Volga, il Dnepr, dove l'Ob' scorre: / La ricchezza in quelli celata / Dalla scienza sarà portata alla luce”: *Oda 1747*, XIV, 5-8);

– il *poliptoto*:

Ne sej li pri donskich strujach
 Rassypal vredny Rossam steny?
 I persy v žažduščich stenach
 Ne sim li pali poraženny?

(“Non è questi che vicino ai flutti del Don / Disfece le ostili ai Russi mura? / E i persiani nelle sitibonde steppe / Non da questi furono disfatti?”: *Oda 1739*, X, 1-4);

– l'*amplificazione*:

Gde nyne pochval'ba tvoja?
 Gde derzost' gde v boju uporstvo?
 Gde zlost' na severny kraja?
 Stambul, gde vašich vojsk prezorstvo?

(“Dov'è ora la millanteria tua? / Dove l'insolenza? Dove l'accanimento in battaglia? / Dove la rabbia contro le terre del nord? / Istanbul, dov'è l'albagia dei vostri eserciti?”: *Oda 1739*, XVI, 1-4);

– l'*antitesi*:

[Nauki.....]
 V sčastljivoj žizni ukrašajut,
 V nesčastnyj slučaj beregut;
 V domašnich trudnostjach utecha
 I v dal'nich stranstvach ne pomecha,
 Nauki pol'zujut vezde:
 Sredi narodov i v pustyne,
 V gradskom šumu i naedine,
 V pokoe sladki i v trude.

(“Le scienze... ornano una vita felice, / Salvaguardano in un'evenienza sventurata; / Conforto nelle difficoltà familiari, / Non sono d'ostacolo nei viaggi lontani, / Le scienze sono utili ovunque: / Fra la gente e nel deserto, / Nel rumore cittadino e quando si è soli, / Sono dolci nel riposo come durante il lavoro”: *Oda 1747*, XXIII, 3-10)

Le considerazioni e gli appunti mossi ai versi per la conquista di Chotin in buona misura si possono estendere alle odi scritte in seguito da Lomonosov. Un giudizio condiviso dal critico A. Morozov:

Le più importanti particolarità vennero fissate nella sua prima originale ode *Na vzjatje Chotina* e sostanzialmente non mutarono nel corso di tutta la sua vita.²¹

Nell'ode per l'ascesa al trono di Elizaveta Petrovna (1747) si ripetono, e con la stessa densità, i versi tautologici rilevati nella prima prova; né viene meno la soggezione alle prescrizioni normative: a queste Lomonosov è pronto a sacrificare la logica e qualche volta anche il buon senso. Si spiega così il succedersi di versi fatti di sintagmi solo accostati come questi:

Per le amare lacrime e per le paure
Per il tempo minaccioso e misero.
(IV)

Versi messi in vuota sequela, privi di un collegamento concreto o di fusione poetica:

O Musa, rendi più grande il tuo dono,
Grida con me ai confini del mondo,
Com'è felice adesso la Russia!
Essa, toccate le nubi,
Non vede un limite alla sua potenza,
Ricolma di gloria rombante,
Giace tra i prati.
(XVI)

Le strofe del tutto o parzialmente allocutive sono ancora presenti e incisive; diminuisce il numero delle interrogative retoriche, mentre rimane vitale la funzione delle esclamative, capaci di conferire espansione enfatica al testo:

Quale Virtù oggi
Rende bello il trono russo!
O come ci delizia
Che il mondo intero esalti,
O Sovrana, le Tue imprese!
(XII)

Le strutture fondamentali come le singole componenti del genere adottato non appaiono mutate neppure nell'ultima ode del poeta.

²¹ A. Morozov, *Lomonosov i Barokko*, "Russkaja literatura", 1965, n. 2, p. 81.

Come ricordato, la voce critica più forte alzata contro il sistema poetico lomonosoviano è quella di Sumarokov, il quale cercò di contrapporre al suo illustre avversario realizzazioni poetiche proprie, originali. Il suo modello, diviso in strofe, mostra marcate differenze rispetto a quello di Lomonosov: le doti più apprezzabili sono la chiarezza e il rispetto della ragione. Vengono messi da parte gli accumuli di metafore, drasticamente limitate le digressioni e tutti gli abbellimenti cari a Lomonosov e dal suo avversario sentiti come un orpello.

I risultati ottenuti da Sumarokov sono variamente valutati: la grande maggioranza degli studiosi li vede segnati da una consistente dignità, pur se privi di autentica forza poetica. L'attenzione costante concessa dalla critica alla figura e all'opera di Lomonosov appare giustificata non solo dai suoi meriti soggettivi, ma anche nella larga prospettiva della storia della poesia russa dal Classicismo fino a Puškin compreso.

Non è esagerato dire che tutti i poeti classicisti russi furono debitori al magistero artistico lomonosoviano. Si potrebbero portare a conferma molte testimonianze, ma basterà limitarsi a pochi casi. Nikolaj Nikitič Popovskij fu uno dei più apprezzati versificatori della scuola di Lomonosov. Nel 1756 gli venne commissionata un'opera per celebrare l'anniversario della fondazione dell'Accademia russa. Nacque così la *Oda* indirizzata alla zarina Elisaveta Petrovna e letta durante una riunione solenne dell'Accademia stessa il 26 aprile 1756.²² Ricorrono in questo lavoro numerose ripetizioni:

Questo tuo merito, o sovrana,
È più alto delle piramidi;
Finché ci sarà il disco terrestre
Nulla potrà nuocergli.
Il tuo nome fiorirà in eterno
E sarà infinitamente glorioso
Nelle lodi della nostra discendenza [...]
(VII)

L'operetta inizia con un'invocazione alle muse patrie perché approntino la lira e cantino la loro terra, poi per quattro intere strofe l'autore continua a decantare la bellezza della Moscovia e quanto sia opportuno l'intervento delle muse per glorificarla. Nella quinta strofa insiste ancora:

²² N. N. Popovskij, *Oda ee imperatorskomu veličestvu vse milostivejšej gosudaryne Imperatrice Elisavete Petrovne...*, in *Poety XVIII veka*, Leningrad, 1972, t. I. p. 104.

Non la menzogna, le finzioni e gli inganni
 Voi prenderete a cantare in Russia;
 Né giganti da favola
 Scambieranno impropri con Zeus;
 Più giù dei mostri si colloca Alcide domatore,
 Né Achille, rovina dei troiani,
 Vi sarà di peso con un vano lavoro.
 Né Pegaso più in basso della Chimera,
 Ma esempi di autentiche qualità
 Ci delizieranno con il vostro canto.

Si ritrova il solito bagaglio di ripetizioni all'interno di una stessa strofa (come "menzogna, finzioni, inganni") o fra più strofe, di chiamata in causa di personaggi mitologici o storici, ecc.

Con il procedere del tempo non si registrano novità reali; così Nikolaj Petrovič Nikolaev (1758-1815), altro ammiratore e seguace di Lomonosov, per celebrare la conquista della fortezza turca di Očakov scrive un'ode riprendendo i procedimenti del maestro: la strofa a dieci versi, lo stesso impianto delle rime ecc. Cambia solo il metro: invece della tetrapodia giambica usa quella trocaica. Allunga a trentasei il numero complessivo delle strofe, accentuando così la componente monumentale, convinto, del resto, alla pari degli altri poeti classicisti, che la qualità artistica dei generi alti sia collegata anche all'estensione dell'opera. Nei contenuti ritorna con qualche variazione il motivo, già presente nell'ode di Popovskij, della preferenza accordata alle muse russe rispetto a quelle greche. Per rendere più arioso il proprio discorso, Nikolaev si avvale del procedimento lomonosoviano di usare gli stessi elementi lessicali alla fine di una strofa e all'inizio di quella successiva:

S'è levata ogni forma di maltempo,
 Il russo è in marcia con la baionetta.
 (VI, 9-10)

Baionetta terribile! Tu prepari
 Prodiggi nel campo di battaglia.
 (VII, 1-2)

Altro *topos* ricorrente è la figura di Pietro il Grande e delle sue vittorie militari, Poltava ecc. Nella composizione di Nikolaev un elemento di novità è costituito dai modi usati per parlare del soldato russo, per evocarne le doti di semplicità, di coraggio senza ostentazione, con toni molto prossimi a quelli della canzone militare:

A che snocciolare stornelli?
 Parleremo in modo semplice, senza fiori:
 Hanno appena dato l'ordine,
 Il soldato russo è già pronto.
 Ha appena mosso il piede da casa
 Sulla strada per Očakov,
 Tutto è rimasto indietro!
 Bisogni, moglie e noia;
 Non lo tormenta il distacco:
 L'attende la vittoria avanti.²³

Problemi del testo poetico

Il ricorso alle tradizionali soluzioni sintattiche contrastava dunque con l'aspirazione a creare un testo autenticamente poetico. Il discorso della poesia ha un andamento particolare, del tutto distinto da quello della prosa: gli è proprio un movimento continuo, non disturbato da deviazioni superflue; il flusso dell'ispirazione non prevede ostacoli, tutti i diritti sono riservati al sentimento e alle immagini da questo provocate, ogni rallentamento, qualsiasi atto di estranea stasi gli risulta nocivo.

I generi retorici hanno come fine fondamentale quello di dimostrare e di convincere e per questo tendono a utilizzare strutture e tropi capaci di favorire tale programma. L'ode solenne non fa eccezione: nasce e si sviluppa come uno di questi generi e le succede quindi non occasionalmente di entrare in contrasto con le differenti esigenze della poesia. Si pensi, ad es., alle diverse conseguenze della similitudine e del paragone: la prima comporta effetti moderati, un momento di breve sospensione del flusso del discorso. Più consistenti quelle del paragone, procedimento che può rivelarsi meccanico, importante per dare unità ai versi, per fare da collegamento tra due versi oppure legare parte di una strofa e, in certi casi, una strofa intera:

Come un vascello in mezzo ad onde furiose,
 Che vogliono sommergerlo,
 Corre spianando le loro cime,
 S'oppono ad essere deviato dalla sua rotta;
 La grigia schiuma attorno rumoreggia;

²³ N. P. Nikolaev, *Russkie soldaty, gudošnjaja pesn' na slučaj vzjatja Očakova*, VIII, in *Poety XVIII veka*, cit., t. 2, p. 43.

Arde nell'abisso la sua orma;
 Verso la forza russa così si scagliano,
 Girando attorno, le onde dei tatari;
 Nasconde il cielo il vapore dei cavalli!
 Cos'è mai? Senz'anima a precipizio si spingono.
 (Oda 1739, III)

Tra il “come” e il “così”, che aprono e chiudono il paragone, s'interpongono cinque versi, che inducono la mente a uno sforzo logico per capire la sostanza del confronto fatto e la allontanano dalla logica interna della poesia. Ciò non significa ancora che un insieme sintattico complesso costituisca un momento estraneo o ostile all'espressione poetica. Nel passo di *Dei sepolcri* tra il momento d'apertura, “Io quando il monumento / vidi ove...”, e quello della logica conclusione, “Te beata, gridai”, il Foscolo frammette ben dieci versi in cui precisa i contenuti dell'*ove*, ma nessuno penserebbe di considerarlo un brano non poetico: tali versi non sono aggiunti, ma organici al soggetto dell'opera. Si tratta non già di elementi esplicativi, legati al principio di tempo e di causa, ma di componenti simultanee alla visione espressa dalla proposizione principale; il movimento sintattico della prosa è verticale o a scale, quello della poesia si realizza nella dimensione orizzontale.

Su cosa si debba intendere per “compattezza del testo poetico” la ricerca sembra avere ormai idee chiare, riassunte dallo studioso russo L. Timofeev come:

un particolare e globale *tipo di discorso*, dove tutte le particolarità in esso comprese trovano una propria originale espressione e si determinano come un sistema unitario e internamente ben legato.²⁴

Il punto nodale di tale definizione sembra essere il termine “unitario”, da cui si ricava la potenziale negatività di qualunque elemento con esso contrastante.

Poesia e sintassi

La necessità di dare contenuti adeguati a ogni strofa nel Settecento era complicata dalla difficoltà di dotare il discorso poetico di un'adeguata organizzazione sintattica. Lo studio delle odi straniere e la consapevolezza

²⁴ L. Timofeev, *Stich-slovo-obraz*, “Voprosy literatury”, 1962, n. 6, p. 82.

del pesante stato in cui versavano le strutture dell'ipotassi indussero Lomonosov, come del resto prima di lui aveva fatto Trediakovskij e altri poeti continueranno a fare fino agli anni '20 del secolo successivo, a ricorrere il più possibile alle costruzioni paratattiche.

L'esame dell'ode di Chotin rivela che circa il 70% delle sue proposizioni sono autonome. Un impianto che imprime un deciso, regolare ritmo alla strofa, tanto più forte quando, eventualità frequente, l'autonomia dei periodi semplici si combina con il parallelismo sintattico. Tali presenze espongono i versi di Lomonosov al pericolo di non riuscire a distinguersi in modo netto dalla prosa. Per una conferma, è sufficiente accostare un passo di una composizione in versi di Lomonosov, *Meditazione serotina sulla grandezza di Dio in occasione di una grande aurora boreale*, a un brano del racconto *Dopo il ballo* di Lev Tolstoj:

| | |
|--|--|
| Lice svoe skryvaet den', Polja pokryla mračna noč'; Vzošla na gory černa ten'; Luči ot nas sklonilis' proč'; Otkrylas' bezdna zvezd polna; | Byla samaja masleničnaja pagoda, byl tuman, nasyščenyj vodoju sneg tajal na dorogach i so vsech kryš kapalo. Žili B. togda na konce goroda, podle bol'sogo polja, na odnom konce kotorogo bylo gul'jane, a na drugom-devičeskij institut. ²⁶ |
| Zvezdam čisla net... ²⁵ | |
| Il volto suo nasconde il giorno, I campi copriva la tetra notte; Saliva sui monti una scura ombra; | Era proprio un tempo da carnevale, c'era la nebbia, satura d'acqua la neve si squagliava sulle strade |
| I raggi si piegavano lontano da noi; Si spalancò un abisso pieno di stelle; | e da ogni tetto gocciolava. I B. vivevano allora alla fine della città, accanto a un gran campo, |
| Le stelle erano innumerevoli... | alla cui estremità c'era una passeggiata, e nell'altra, un istituto per ragazze. |

Se si confrontano i due testi nella scansione sintattica, si constata che le due impostazioni non mostrano radicali differenze: le inversioni presen-

²⁵ M. V. Lomonosov, *Večernee razmyšlenie o božiem veličestve pri slučae velikogo severnogo sijanija*, VIII, 120.

²⁶ L. N. Tolstoj, *Posle bala*, in Id., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskva, 1959, t. 12, p. 170.

ti nei versi di Lomonosov ricorrono anche nel brano tolstoiano. Le uniche differenze sono comprese nella consistenza dei vari segmenti sintattici e nella mancanza della rima nell'opera in prosa; con moderati interventi il secondo testo potrebbe facilmente essere ridotto in righe più o meno della stessa dimensione.

Altro possibile risvolto negativo della poesia è un esito di vuota iterazione; per contrastare tale eventualità, il poeta varia il tipo di proposizione, utilizzando numerose interrogative ed esclamative, e, ancora, cambiando la disposizione delle componenti fondamentali della frase, come:

- l'inversione predicato-soggetto: "Serra dentro Chotin i suoi" (XIX, 8);
- omettendo il soggetto (pratica poco frequente per la lingua russa): "Non è il Pindo che vedo sotto i miei piedi?" (II, 1);
- inserendo il complemento oggetto tra soggetto e predicato: "e la coda sabbia e polvere smuove" (IV, 9);
- intercalando il predicato tra attributo e soggetto: "Celeste s'è aperta una porta" (IX, 6);
- inserendo tra soggetto e predicato una proposizione secondaria: "Come un vascello in mezzo ad onde furiose, / Che vogliono sommergerlo, / Corre..." (III, 1-3); ecc.

La strofa nasce anche come correttivo della monotonia generata dal testo poetico compatto e dalla rima baciata, però a sua volta essa rischia di provocare lo stesso esito se non trova un'adeguata varietà di movimento.

Un utile procedimento per superare la rigida chiusura dei versi avrebbe potuto essere l'*enjambement*, ma la poetica del tempo ne vietava in modo tassativo l'uso; per questo Lomonosov vi ricorre in casi del tutto eccezionali, come:

.....la terra sostenerlo
Non vuole.....
(XIX, 7-8)

Il poeta cerca di sfuggire all'effetto di meccanica ripetizione intervenendo anche sull'organizzazione strofica. Il modello astratto prevedeva la divisione sintattica della strofa in tre plessi, rispettivamente di quattro, tre, tre versi, ognuno compattato dall'autonomia sintattica e dal gioco delle rime. Il poeta, nell'esercizio concreto della sua arte, finisce per violare volutamente questo ordine non rispettando soprattutto lo sbarramento tra prima e seconda terzina. Egli si preoccupa invece di salvaguardare l'autonomia della quartina dalla successiva terzina; a questa tendenza fanno ecce-

zione solo tre strofe sul totale di ventisette, esse rappresentano comunque un'utile variante ritmosintattica del modello di base.

Il fiume turbina il sangue tataro,
 Che tra loro scorreva;
 Non osando gettarsi di nuovo in battaglia,
 Il nemico fugge per luoghi deserti,
 Dopo aver dimenticato e la spada, e il campo e la vergogna.
 (XIII)

La chiusura tra terzine più facilmente viene meno quando il discorso ha un soggetto importante come la zarina:

Lo sguardo severo della grande Anna,
 Pronto a dare conforto a chi la prega,
 Prende a brillare per un nembo pauroso,
 Vedendo la vostra sottomissione.
 (XVII, 5-8)

Oppure le muse e l'ispirazione poetica:

M'han dato l'acqua risanatrice:
 Bevi e dimentica ogni affanno;
 Bagna gli occhi con la rugiada di Castalia,
 Allarga lo sguardo oltre la steppa e i monti,
 E con il tuo spirito penetra in quei paesi,
 Dove il sole sorge da una buia notte.
 (II, 5-10)

Nel 1747 Lomonosov pubblica una nuova ode per festeggiare l'incoronazione di Elisaveta Petrovna; sono trascorsi otto anni dall'opera dedicata a Chotin ed egli ha maturato nuovi procedimenti per il suo lavoro al fine di contrastare il possibile danno della monotonia. Allarga per questo il respiro della proposizione: se di volume troppo contenuto, essa fa sentire l'iteratività, i confini delle singole unità ritmosintattiche. Allungare le proposizioni significa in genere diminuire le voci verbali, un elemento grammaticale più importante per la prosa che per la poesia. La considerazione dei numeri porta a questi esiti:²⁷

²⁷ La prima colonna registra il numero complessivo delle proposizioni, principali e secondarie, esplicite e implicite; i valori decimali sono stati indicati solo per l'ultima voce, quella relativa al rapporto tra il numero totale dei versi di ogni opera e il totale delle proposizioni.

| Titolo | n. totale proposizioni | propos. principali | % | % totale versi / totale propos. |
|-----------------------|------------------------|--------------------|----|------------------------------------|
| <i>Ode per Chotin</i> | 262 | 181 | 69 | 1,06 |
| <i>Ode 1747</i> | 167 | 106 | 63 | 1,43 |
| <i>Ode 1763</i> | 202 | 143 | 71 | 1,58 |
| <i>Mednyj vsadnik</i> | 338 | 259 | 76 | 1,57 |

Questi dati documentano la progressiva crescita del volume delle proposizioni col passare del tempo. L'espansione delle frasi è stata ottenuta sfruttando al massimo le possibilità offerte dalla variazione e dalla ripetizione, procedimenti già sperimentati nell'ode del 1739 e destinati a rimanere fondamentali sino ed oltre la morte di Lomonosov. Il poeta, ad es., individua nella ricerca della pace il principale elemento positivo del regno di Elisaveta e su questo fatto insiste nelle sei strofe iniziali del lavoro.

Nel primo insieme versuale propone un quadro generale dei benefici venuti dalla pace alla natura e agli uomini. Nel secondo e nel terzo plesso esalta la sovrana perché ha saputo dare tranquillità alla Russia già al momento di salire al trono. Nella quarta strofa celebra l'ora solenne dell'incoronazione della zarina; nella quinta Elisaveta viene indicata come colei che ha il potere d'ispirare il poeta: a lei e al clima di tranquillità instaurato nel suo regno vengono riferite le possibilità offerte allo sviluppo dell'arte. Nelle strofe successive Lomonosov aggiunge nuovi elementi a testimonianza della gloria e della grandezza della zarina.

Per altri cinque insiemi (7-11) egli si sofferma su Pietro I, conquistatore e costruttore dello stato russo moderno, colui che prepara il regno di Elisaveta. Le restanti tredici strofe dell'ode sono interamente dedicate a magnificare l'azione di governo della sovrana e la ricchezza della Russia per l'estensione dei territori, l'imponenza dei fiumi, la varietà della natura, l'abbondanza dei metalli preziosi. Nel paese possono ora sorgere menti illustri, fiorire importanti scuole scientifiche ed affermarsi una pace duratura; la strofa finale riassume i meriti della zarina. Un soggetto ben circoscritto, diluito in ventiquattro strofe (duecentoquaranta versi) grazie a straordinarie doti di funambolismo e di fantasia. Vengono utilizzate in questa opera le risorse espressive e strutturali già viste nella prima ode, tra queste la particolare forma di raccordo tra strofe volta a conferire con sapienti richiami un più largo respiro al discorso; un procedimento che sarà perfezionato dai poeti delle generazioni successive, da Deržavin in particolare.

Là biancheggia la liquida via della flotta
(XIX, 6)

Là coperto dall'ombra delle isole
 Ad un fiume è simile l'oceano
 (XX, 1-2)

Là volano nugoli di uccelli diversi
 (XX, 5)

La componente sintattica più difficile e dove Lomonosov ottiene i risultati meno soddisfacenti è il periodo subordinato. Come indica la tabella sopra proposta, la proposizione principale occupa circa il 70% del discorso totale, la percentuale della dipendente è nettamente inferiore e però tale da incidere sulla qualità dei versi.

Per la subordinazione sintattica nella lingua lomonosoviana assumono un'importanza particolare le proposizioni parentetiche e la connessione ipotattica. Lomonosov considera invece una categoria sola, da lui definita *priloženie*, 'apposizione', e così articolata: "1) aggettivi e participi concordati ai nomi di riferimento; 2) gerundi che reggono propri casi; 3) proposizioni legate alle altre tramite pronomi relativi ed avverbi; 4) nomi inseriti nelle frasi con preposizioni".²⁸ Le proposizioni parentetiche e quelle con effetti a loro prossimi sono le relative, le modali e le assolute. Un segmento sintattico di tipo incidentale costituisce in genere una presenza non positiva in un testo poetico. La stessa proposizione nell'ambito della prosa assume un valore tutto diverso, svolge la funzione di un passaggio di piano, di arricchimento della linea fondamentale narrativa, modificandone anche il tessuto espressivo. La poesia mostra esigenze differenti; essa pure teme la pura ripetizione, ma contemporaneamente vive e si esprime con proprie particolari variazioni della forma e del contenuto: lo slittamento del soggetto arricchisce la prosa e disarticola la poesia, ne intacca lo spirito vitale. La proposizione incidentale produce in certa misura effetti analoghi alla similitudine e all'eguaglianza di cui si è parlato prima. La proposizione parentetica in genere si distingue dalle altre subordinate per il fatto di sottrarsi alla funzione di determinare le principali, caratteristica delle dipendenti; essa può anche presentarsi come frase assoluta.

²⁸ M. V. Lomonosov, *Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju*, cit., p. 127.

La frase assoluta

È quella che Devoto individua come portatrice di criptopredicati. Lo studioso ricorda in particolare il gerundio: una forma verbale che ha le strutture interne necessarie per far funzionare la frase, anche se ancora manca dell'autonomia necessaria per fare a meno di "appoggi esterni": è in questo senso che si giustifica il termine "frase virtuale", una struttura atta a mettersi in moto, ma che ancora non *sa* o *può* farlo attraverso segnali palesi.

Nella categoria del gerundio va distinto il presente ("predicato virtuale o temporale") dal passato, il quale si oppone al presente "affermando una distinzione temporale relativa e cioè pienamente verbale. Quando si ha un gerundio al passato si ha una ricchezza predicativa, si è molto vicini a una proposizione autonoma"; per es., l'espressione "avendo offeso molti" indica una relatività temporale, irriducibile a tasema accessorio, risolvibile solo con una proposizione dipendente organica come "poiché aveva offeso molti" o "dopo che ebbe offeso molti".²⁹ E quasi tutti i gerundi passati fanno sentire la loro forte autonomia nel periodo d'appartenenza.

Pensando al ricorso al gerundio di Lomonosov è difficile non spiegarlo con la determinante influenza dell'ablativo assoluto latino. Gli studi fatti sulla conoscenza e sull'uso del latino di Lomonosov hanno inequivocabilmente dimostrato la padronanza di questa lingua da parte del poeta.³⁰ Quello che più interessa sono le conseguenze ostili alla fusione poetica provocata dalla presenza di questa forma verbale.

K Rossijskoj sile tak stremijatsja,
Krugom ob'echav, t'my tatar;
Skryvaet nebo konskoj par!

("Verso la forza russa così si scagliano, / Dopo aver girato attorno, le orde tatar; / Nasconde il cielo il vapore dei cavalli!": *Oda 1739*, III, 7-9).

Il gerundio passato propone qui un dettaglio-precisazione ben omogeneo ad un testo di prosa e svigorisce invece la poesia.

Skryvaet luč svoj v volny den',
Ostaviv boj nočnym požaram;

²⁹ G. Devoto, *Lezioni di sintassi prestrutturale*, Firenze, 1974, pp. 178, 180.

³⁰ In proposito vd. M. T. Kačanovskij, *O pochval'nych sloвах Lomonosova*, in "Trudy Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti", 1812, č. III; Ja. M. Borovskij, *Latinskij jazyk Lomonosova*, in *Lomonosov. Sbornik statej*, t. IV, Leningrad, 1960.

(“Nasconde i raggi suoi nell’onde il giorno, / Abbandonato il combattimento agli incendi notturni”: *Oda 1739*, III, 1-2).

Il peso della componente assoluta risulta più avvertibile là dove l’autore non ha saputo fonderla nella reggente.

Pastuch stada gonjaet v lug
I lesom bez bojazni chodit,
Prišed, ovec paset gde drug,
S nim pesnju novuju zavodit.

(“Il pastore le greggi spinge nel prato / E va senza paura per il bosco, / Dopo essere giunto, le pecore pascola dove un amico, / Con lui intona una canzone nuova”: *Oda 1739*, XXVII, 1-4).

La superfluità di un gerundio passato, inutile per il completamento del senso del periodo, si coglie più facilmente qui che negli altri esempi. Lo stesso valore assoluto del tempo passato caratterizza spesso anche quello del presente.

Ne smeja v boj pustit’ sja vnov’,
Mestami vrag bežit pustymi,

(“Non osando gettarsi di nuovo in battaglia, / Il nemico fugge per luoghi deserti”: *Oda 1739*, XIII, 3-4).

Preslavno delo zrja, divitsja;

(“Vedendo il glorioso evento, si meraviglia”: *Oda 1739*, XVIII, 7).

Il gerundio è una forma verbale colta e il suo uso rivela l’influenza subita da Lomonosov dal latino per la forma del passato e dal francese, in particolare da Malherbe, per quella del presente:

Qui ne sçait de quelles tempestes
Leur fatale main autrefois,
Portant la foudre de nos rois,
Des Alpes a battu les testes?
(vv. 71-74)

Et dans Syracuse arrivant,
Sont trouvez de ceux qui les boivent
Aussi peu salez que devant.
(vv. 188-190)

Resouviens toy qu’une action
Ne peut avoir peu de merite,
Ayant beaucoup d’affection.
(vv. 238-240)³¹

³¹ F. Malherbe, *A monseigneur le duc de Bellegardes grand escuyer de France* (1609), in Id., *Les poésies*, Paris, s. d., p. 37.

La proposizione relativa

Assieme alla frase assoluta, un altro momento di frizione nell'insieme del periodo complesso è costituito dalla proposizione relativa. Lo smottamento del ritmo e del senso provocato da tale tipo di frase si fa ben sentire anche in un testo di prosa. Nell'opera poetica essa può manifestare una particolare forza parentetica e mettere in negativa fibrillazione il testo stesso. In un saggio dedicato a questa proposizione dipendente Ch. Touratier delinea bene la tradizionale divisione della relativa in esplicativa e determinativa. In un periodo come "la doctrine qui met le souverain bien dans la volupté du corps, la quelle a été enseignée par Epicure, est indigne d'un philosophe", la prima relativa ("qui met") è determinativa perché non può essere staccata dalla principale, pena la perdita di senso; la seconda ("la quelle a été") è esplicativa in quanto rappresenta un'aggiunta non necessaria alla comprensione della frase.

Per un testo poetico inteso come un insieme di monadi-immagini tutte rigorosamente autonome e, nel contempo, tutte collegate, risultano estranei entrambi i tipi di proposizione relativa. L'esplicativa per la troppa autonomia:

Tam tuči raznych ptic letajut,
Čto pestrotoju prevyšajut
Odeždu nežnyja vesny

("Là nubi di uccelli diversi volano, / Che per ricchezza di colori superano / L'addobbo della tenera primavera": *Oda 1747*, XX, 5-7).

La determinativa per i suoi legami troppo forti con il restante periodo:

Za cholmy, gde paljašča chljab',
Dym, pepel, plamen', smert' rygaet,
Za Tigr, Stambul, svoich zagrab',
Čto kamni s beregov sdiraet

("Oltre i poggi, dove il torrido abisso / Fumo, cenere, fiamma, morte erutta, / Oltre il Tigri, o Istanbul, con le sue rapine, / Che le pietre dalle rive strappa": *Oda 1739*, VI, 1-4).

La relativa inoltre si distingue dalle altre dipendenti per essere una 'subordonnée adjective', assimilabile cioè ad aggettivi o ad aggettivi-participi, ad es.: "L'homme que j'ai vu = L'homme vu pour moi; La partie qui est devant = "anterieure".³²

³² Ch. Touratier, *La relative. Essai de théorie syntaxique*, Paris, 1980, p. 24.

Nei suoi versi Lomonosov non occasionalmente usa un aggettivo di valore participiale: “paljašča chljab” ‘abisso ardente’ (VI, 1); “v žaždujuščich stepjach” ‘nelle steppe sitibonde’ (X, 3); “gremjaščie peruny” ‘fulmini rombanti’ (XI, 2); “v krovi drugov svoich ležaščich” ‘nel sangue degli amici suoi giacenti’ (XIII, 10); ecc. ma, come si può constatare, si tratta sempre di participi presenti, quindi facilmente o del tutto assimilabili ad aggettivi.

Uso e abuso della relativa esplicativa, con variazioni che a volte ne complicano ulteriormente la presenza. Del ricorso di Lomonosov a questo tipo di proposizione si trovano testimonianze già nella prima strofa dell’ode per la conquista di Chotin:

Vostorg vnezapnyj um plenil,
Vedet na verch gory vysokoj,
Gde vetr v lesach šumet’ zabył;
V doline tišina glubokoj.

(“Un entusiasmo improvviso ha catturato la mente, / Sale sulla cima d’un alto monte, / Dove il vento ha dimenticato di sussurrare, / Silenzio nella valle profonda”: *Oda 1739*, I, 1-4).

Questo passo è in certa misura compattato dall’inerzia ritmica dei versi 1, 2 e 4, assimilati dal comune impianto sintattico, realizzato con leggere variazioni.

1 = soggetto espresso-compl. ogg.-pred. verb.

2 = sogg. sottinteso-pred. verb.-compl. di moto-compl. di specif.

4 = compl. di stato in luogo-pred, verb. (ellittico)-soggetto-attributo del compl. di stato.

La componente turbativa di questo insieme è rappresentata dalla relativa, che s’incunea negli altri tre segmenti e ne incrina in parte la corrispondenza sintattica, un’intrusione ancor più avvertibile per i suoi contenuti di notizia aggiunta, superflua. Contrarietà comporta anche la relativa presente nei tre versi successivi:

Vnimaja nečto ključ’ molčıt,
Kotoryj zavsegda žurčit,
I s šumom vniz s cholmov stremitsja

(“Osservando qualcosa la fonte tace, / Essa che sempre sussurra, / E con strepito precipita dai colli”: *Oda 1739*, I, 5-7).

Anche qui una relativa esplicativa intercalata tra due segmenti in buona misura sintatticamente paralleli; a questa combinazione poco felice si ag-

giunge lo stacco nome / relativo (la fonte tace / La quale); lo spostamento del pronome scambina il flusso del discorso, lo smottamento dell'attenzione. Un effetto di sospensione simile a quello della relativa provoca spesso la proposizione modale, anch'essa caricata di un valore incidentale:

To rod otveržennoj raby,
V gorach rvy ognem napolniv,
Metall i plamen' v dol brosaet,

(“Quella razza di schiavi reietti, / Sui monti le urla impregnate di fuoco, / Getta nella valle ferro e fiamma”: *Oda 1739*, V, 5-7).

In questo contesto la frase temporal-modale pesa con forza: si inserisce tra il soggetto e il predicato verbale della reggente e determina la rarefazione del senso del discorso poetico. La modale, se situata in posizioni non in contrasto con il flusso dell'esposizione, risulta più facilmente accettabile:

Ne smeja v boj pustit'sja vnov',
Mestami vrag bežit pustymi,
Zabyv i meč, i stan, i styd,

(“Non osando gettarsi di nuovo in battaglia, / Il nemico fugge per luoghi deserti, / Dopo aver dimenticato e la spada, e l'esercito, e la vergogna”: *Oda 1739*, XIII, 3-5).

Talvolta l'accumulo delle proposizioni relative, unitamente a una loro disarmonica disposizione, sarebbe inaccettabile anche per un testo di prosa

O kak krasujutsja mesta,
Čto igo ljutoe sbrosili,
I čto na Turkach tjadota,
Kotoruju ot nich nosili.

(“O come si fan belli i luoghi, / Che si son liberati dal giogo crudele, / E il cui gravame [han caricato] sui Turchi, / Che da questi avevano ricevuto”: *Oda 1739*, XXI, 1-4).

Il sentore di prosa di alcuni versi di Lomonosov, assieme al condizionamento del genere dell'ode, si spiega ancora con:

1. la mancanza di una sedimentata tradizione russa, capace di fornire alla poesia modelli e soluzioni collaudate;
2. la preparazione culturale del poeta, fondata sulla filosofia e sulla retorica, materie che naturalmente tendevano a dare un andamento razziocinante al discorso;
3. l'inconsistenza della lingua letteraria nazionale in tutti i settori fondamentali; inadeguata, immatura per la prosa, era di ancora più problematico utilizzo per un testo poetico.

Con il tempo Lomonosov affina la sua arte, smussa certi spigoli della

propria scrittura poetica, adotta accorgimenti per colmare le fratture nate da accostamenti non pienamente logici o dalla durezza degli elementi di snodo. Si tratta di un cammino lento, non facile; così, nell'ode del 1747 trovi ancora, sia pure con minore frequenza, incisi dal deciso sapore prosastico:

Ty krome toj, vsego prevyše

(“Tu [Elisaveta], a parte quello [il sole], stai al di sopra d'ogni altra cosa”: II, 8).

Anche l'uso del relativo risulta poco accettabile quando nome e pronome non sono strettamente connessi:

Somnennaja Neva rekla:

Ili ja nyne pozabylas'

I s onogo puti sklonilas',

Kotorym prežde ja tekla?

(“Dubbiosa la Neva disse: / Non mi sono ora smarrita / E dalla via mi sono allontanata / Per la quale prima scorrevo?”: *Oda 1739*, VIII, 7-10).

L'ultima ode di Lomonosov palesa dei miglioramenti a livello sintattico. Nella precedente, scritta nel 1747, su un totale di 167 proposizioni, diciotto erano relative e tredici modali, in quella del 1763 l'insieme delle proposizioni sale a 202, mentre scende a nove il numero delle relative e resta invariata la quantità delle modali. Inoltre, quattro delle relative sono aperte dall'avverbio “gde” ‘dove’, che segna con più discrezione del pronome il passaggio alla secondaria. Un'altra positiva novità da registrare è l'assenza di proposizioni in cui nome e pronome siano divisi da altra presenza lessicale, con più fluido movimento del discorso:

Na tron vzošla Ekaterina,

Ne tokmo čtob Sebja spasti

Ot bed, čto bližila sud'bina

(“Al trono salì Caterina, / Non tanto per salvarsi / Dalle sventure che il destino avvicinava”: XVI, 1-3).

Ulteriore miglioramento: viene decisamente limitata la presenza del gerundio passato, quello che più faceva sentire la sua valenza parentetica; al suo posto troviamo il gerundio presente, usato con lo stesso valore assoluto. Si tratta di una forma verbale nata dal participio appositivo, cioè di quegli aggettivi verbali che “concordavano con il soggetto, ma contemporaneamente insistevano sul predicato. Per questo motivo essi ancora fino ai nostri tempi fanno avvertire la loro origine, nella premessa che il principio attivo sia il soggetto”.³³

³³ A. A. Bulachovskij, *Kurs russkogo literaturnogo jazyka*, Kiev, 1952-53, t. II, p. 359.

Così connotato, il gerundio presente può trovare una più naturale collocazione nell'ambito del periodo:

Ty, s novym toržestvuja godom,
Meždu blistajuščich koles
Lazurevym pustilsja svodom

(“Tu [sole], trionfando con il nuovo anno, / Tra ruote splendenti / Hai preso a correre per l'azzurra volta”: *Oda 1739*, VIII, 1-3).

Ukrasit' tščas' lice zemnoe,
Nočnuju sokraščaeš' ten'

(“Cercando di far bello il volto terreno, / Scorci l'ombra della notte”: *Oda 1739*, XII, 1-2).

La congiunzione subordinativa

Fra i molti e difficili problemi affrontati dal Lomonosov apprendista poeta, uno era costituito dalla carenza di validi elementi di raccordo principale / subordinata. Quando egli comincia, negli anni '30 del Settecento, a comporre i suoi versi

la sintassi della lingua letteraria del XVIII sec. era orientata sulla lingua tedesca o latina, in particolare per i periodi poetici complessi la difficoltà maggiore che si para di fronte a lui, come del resto agli altri poeti classicisti, è trovare delle strutture sintattiche che la lingua non aveva ancora elaborato e il poco esistente risultava inagibile.³⁴

Come chiarisce un illustre studioso del Classicismo russo, per chi voleva impegnarsi nei generi letterari alti anche

limitarsi alla sola componente lessicale della lingua russa quotidiana era già difficile; erano insufficienti i termini astratti, si avvertiva poi la carenza nei costrutti sintattici di elementi capaci di esprimere in modo duttile e preciso il complesso dei nuovi concetti, evitando i verbosi costrutti delle subordinate, realizzati con l'uso di *kotoryj*, ‘il quale’, *kogda*, ‘quando’, ecc.³⁵

Esaminando i monumenti letterari prodotti dall'antica Rus', quella che finisce con il regno di Pietro I, si può rilevare che “il sistema dell'ipotassi

³⁴ N. A. Meščerskij, *Istoria russkogo literaturnogo jazyka*, Leningrad, 1981, pp. 163-164.

³⁵ P. N. Berkov, *Lomonosov i problema russkogo literaturnogo jazyka v 1740 godach*, “Izvestija otдела obščestvennyh nauk AN SSSR”, 1937, n. 1, p. 212.

non era in modo preciso contrapposto a quello della paratassi, così come non si erano ancora sviluppate tutte le molteplici possibilità di subordinazione ora caratteristiche della lingua russa". La maturazione della sintassi del russo moderno passa per un processo lungo e non facile e solo nel primo terzo del XIX sec. essa diventa uno strumento espressivo "come forma normalizzata, letterariamente elaborata, di lingua nazionale".³⁶

Le soluzioni sintattiche praticate si opponevano alla creazione di un testo poetico veramente riuscito, in particolare per chi, come Lomonosov, combinava i propri versi senza preoccuparsi troppo della componente logica, come lascia capire un brano come questo:

On tak k svoim vragam,
Kak k Gotfskin priplyval bregam
Tak sil'nu voznosil desnicu;
Tak bystroj kon' ego skakal,
Kogda on te polja toptal,
Gde vidim voschodjašču k nam dennicu

("Egli così guardava i suoi nemici, / Come arrivava alle gotiche ripe / Così alzò la destra possente; / Così galoppò il veloce suo destriero, / Quando calpestò quei campi, / Dove vediamo l'aurora verso di noi sorgere": *Oda 1739*, X, 5-10).

Il passo appare formato da due periodi, formalmente simmetrici (3 versi + 3 versi) e logicamente scombinati in quanto manca un'autentica relazione tra il "tak", 'così' del verso d'apertura e il "kak", 'come', all'inizio del successivo. Verosimilmente nell'intenzione dell'autore il primo avverbio aveva la funzione d'introdurre una proposizione indipendente, mentre il "come" del secondo segmento doveva entrare in relazione con il "così" del successivo; l'impianto del discorso e la punteggiatura ostacolano però una lettura corretta dell'insieme. Il secondo periodo risulta logicamente più accettabile, ma la sua autonomia viene in parte lesa dal "così" messo all'inizio dell'ottavo verso; si tratta dello stesso avverbio collocato nella prima posizione del segmento precedente. Se si tiene conto di come l'intonazione influisca sulla comprensione del testo, si capisce che i due versi con la stessa apertura siano sentiti come paralleli e assimilati e indeboliscano così la distinzione tra i due diversi periodi d'appartenenza. Nella prosa la frase subordinata esplicita è generalmente aperta da una congiunzione, un elemento caricato di una funzione esplicativa, estranea alla poesia.

³⁶ V. V. Ivanov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, Moskva, 1964, p. 433.

È da ritenere che già Trediakovskij nei suoi primi esperimenti poetici si fosse accorto di come l'organizzazione del periodo complesso costituisse un momento molto delicato, il meno disponibile a soluzioni frettolose. Lo stesso Lomonosov avverte la potenziale problematicità delle proposizioni subordinate per l'opera poetica; egli scrive infatti:

Le congiunzioni altro non sono che i mezzi con cui si uniscono le idee; così esse sono simili ai chiodi e alla colla, con i quali si suole unire o incollare le parti di qualche macchina. E come le macchine, in cui meno si vedono chiodi e colla, hanno un aspetto nettamente migliore di quelle che hanno molti legamenti e colla, così pure il discorso è tanto più importante e solenne quanto meno numerose sono le sue congiunzioni.³⁷

Non per caso quasi tutti i poeti del periodo classicistico s'impegnarono per una risposta organica a questo problema, senza mai giungere a una vera soluzione. La ricerca riguardò soprattutto il genere letterario più ammirato e coltivato, l'ode; poi, le parziali conquiste, le novità elaborate per questa struttura venivano riprese e adattate ad altri generi poetici.

La poesia propone fatti e sentimenti in modo tale da farli riscoprire e rivivere come propri dal lettore; se il ruolo attivo del fruitore viene a mancare, essa finisce per privarsi di una delle sue maggiori attrattive. Un tale effetto provocano le chiose e le puntualizzazioni usate da Lomonosov:

O kak krasujutsja mesta,
Čto igo ljutoe sbrosili,
I čto na Turkach tjugota,
Kotoruju ot nich nosili.

(“O come si fan belli i luoghi, / Che si sono liberati dal giogo crudele, / Il cui gravame [han caricato] sui Turchi, / Che prima da questi avevano ricevuto”: *Oda 1739*, XXI, 1-4).

Congiunzioni e locuzioni congiuntive ostacolano talvolta il movimento del discorso lomonosoviano e conferiscono ai versi un senso prosastico:

Vitijstvo, Pindar, ust tvoich
Totčas by Fivy obvinili:
Zatem, čto o pobedach sich
Oni by gromče vozglasili,

(“L'arte, o Pindaro, delle labbra tue / Subito condannerebbero i Tebani: / Per il fatto che queste vittorie / Con più forza avrebbero esaltato”: *Oda 1739*, XXIV, 1-4).

³⁷ M. V. Lomonosov, *Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju*, cit., pp. 376-377.

Il passare del tempo non vede un'evoluzione degli elementi grammaticali di connessione. Osserva uno studioso di storia della lingua russa:

Per tutti gli aspetti del lessico noteremo, infine, una sola particolarità che caratterizza molto nettamente la lingua del XVIII sec., soprattutto della sua prima metà, da quella del XIX sec., la particolarità dei pronomi, degli avverbi e delle preposizioni.³⁸

È per questo che nell'ode del 1747 sono ancora presenti alcuni modi propri della prosa:

Kogda na tron ona vstupila,
Kak vyšnij podal ej venec,
Tebja v Rossiju vozvratila,
Vojne postavila konec

(“Quando ella salì sul trono, / Come il superno le diede la corona, / Ti fece tornare in Russia, / Alla guerra pose fine”: III, 1-4).

Si può registrare qui l'accorgimento di collocare all'inizio del periodo le proposizioni dipendenti in modo da alleggerirne il peso. Da quest'ultima fatica di Lomonosov emergono gli sforzi volti a rimediare alcune debolezze ed errori presenti nelle prime opere e, insieme, ad insistere nei procedimenti positivi realizzati in precedenza, come il gerundio presente con valore assoluto, l'estensione della proposizione principale, il ricorso alle secondarie implicite ed alcune misure valide per superare le asperità delle subordinate esplicite; interessante pure la tendenza ad eliminare dalla strofa quanto più possibile i verbi di tempo finito. Nei periodi più lunghi, il poeta assume alcuni accorgimenti per facilitare il passaggio dalla principale alla secondaria e rendere più scorrevole il discorso:

V sii časy blagoslovenny,
Kogda Vsevyšnij ogradil
Pomazan'em Tvoj verch svjaščennyj
I slavoju venca pokrjyl,
Kogda po ožidan'i mnogom
Snabdil dražajšim nas zalogom,
Mladago Pavla darovav,
Kakogo my dobra predstavit'
Ne možem i Tvorca proslavit',
Tolikija dary prijav.

(“In quelle ore benedette, / In cui il Superno cinse / Con l'unzione il tuo sacro capo / E coprì di gloria la corona, / Quando secondo l'attesa molto / Ci dotò del carissimo

³⁸ A. A. Bulachovskij, *Kurs russkogo literaturnogo jazyka*, cit., p. 59.

pegno, / Dopo averci concesso il giovane Paolo, / Quale bene possiamo noi / Immaginare e celebrare il Creatore, / Dopo avere preso tali doni”: *Oda 1764, XV*).

L’avverbio “kogda”, ‘quando’, anaforico (vv. 2 e 5), conferisce vitalità alla componente logica, l’aggettivo “kakogo”, ‘quale’, imprime un andamento naturale al discorso nell’ultima propaggine della strofa. Tutte misure utili per migliorare la situazione sintattica vista nelle odi precedenti, ma non ancora tali da eliminare in modo convincente le tonalità prosastiche dal discorso lomonosoviano. Il poeta si è accorto di alcuni difetti sintattici che minavano la buona riuscita dei suoi versi, ma vi pone rimedio con aggiustamenti solo settoriali. Per un intervento risolutivo era necessaria una rivoluzione di tipo copernicano, nella coscienza della radicale diversità esistente tra il discorso della poesia e quello della prosa, una confusione invece resistente, come lasciano capire questi versi:

Na tron vzošla Ekaterina,
Ne tokmo čtob sebja spasti
Ot bed, čto bližila sud’bina,
No čtob Rossijan vozmesti.

(“Sul trono salì Caterina, / Non solo per salvare se stessa / Dalle sventure, che il destino le apprestava, / Ma per rimeditare i Russi”: XVI, 1-4).

Le durezze del periodo complesso presenti nelle odi di Lomonosov sono certo anche conseguenza della situazione oggettiva della grammatica russa del tempo; ma tale causa, da sola, non riesce a spiegare la problematicità degli esiti. È sufficiente considerare versi come questi:

Tvoj trud – dlja nas obogaščen’e,
My čtim stenoju podvig Tvoj;
Tvoj razum – naše proveščen’e
I neusypnost’ – naš pokoj.
O Pindar! Est’lib v ony veky
Pod seju vlast’ju žili Greki,
Tob pel ty o svoich Bogach,
Čto mogut zavsegda v zabave,
Ne myslja o zemnoj uprave,
Svoj Nektar pit’ na Nebesach.

(“Il Tuo impegno è per noi ricchezza, / Noi consideriamo un presidio la Tua prodezza, / La Tua mente è il nostro sapere / E la vigilanza, la nostra pace. / O Pindaro, se al tempo tuo / Sotto questo potere fossero vissuti i Greci, / Tu non avresti cantato dei tuoi Dei, / Che possono vivere sempre nello svago, / Senza occuparsi del governo del mondo, / Il proprio Nettare bersi nei Cieli”: *Oda 1764, XXI*).

Nell'ora in cui la lingua letteraria mostrava i segni di una prima maturità e il poeta era all'apice della sua carriera, le soluzioni congiuntive di tali versi non possono non suscitare perplessità e indurre a metterle in relazione anche con le esigenze basilari dell'opera retorica, dove la complessità sintattica costituisce una manifestazione dell'importanza prioritaria riconosciuta ai rapporti di causa.

Il lavoro del critico letterario porta in genere a delineare positività e novità del testo esaminato e, insieme, a rilevare manchevolezze e momenti poco riusciti, insomma a fare un bilancio. Pure quanto sin qui da noi scritto su Lomonosov costituisce un consuntivo: si è insistito a delineare le imperfezioni anche gravi dei suoi versi, ma sempre tenendo conto – condividendolo – del giudizio globale di quanti si sono interessati alla sua opera.

Se si pensa che la storia della poesia russa moderna inizia negli anni '20 del Settecento, che il suo avvio è dato dalla tradizione poetica straniera e dalle prove faticose di Trediakovskij, e quindi si passa subito sul versante delle ricerche e delle realizzazioni poetiche di Lomonosov, non si può non essere ammirati da questa personalità. Egli opera in un contesto culturale impreparato a distinguere la retorica dalla poesia e si dedica a un genere letterario *ab origine* estraneo alla poesia, così come la si intende nei tempi moderni. Pure impegnati in campi tanto diversi, Lomonosov e Pietro il Grande hanno avuto una sorte per molti versi comune. Entrambi hanno profuso grandi doti intellettuali e una ferrea volontà per intervenire in modo radicale nella vita di una società impreparata al nuovo, per nulla disposta ad accettare dei veri cambiamenti. Alla fine della vita essi avevano realizzato molti dei loro progetti, ma, fatalmente, dovevano affidare ai posteri alcuni gravi problemi irrisolti. La poesia russa del Romanticismo e dopo avrebbe comunque avuto una propria esistenza, ma, pare certo, priva dell'esperienza lomonosoviana, sarebbe stata cosa diversa da quella grande e affascinante che la Russia conobbe.

Dal Classicismo al Romanticismo

Deržavin

Nel 1790-91 Gavriila Deržavin scrive una delle opere più note dell'ultimo Classicismo *Na vzjatie Izmaila*, un'ode di trentotto strofe, ognuna di dieci versi. L'opera lascia vedere quanto poco sia mutato l'impianto della sintas-

si rispetto ai modi di Lomonosov; permane, tra l'altro, inalterata la tendenza forte a collocare una proposizione autonoma in ogni verso. Le possibili variazioni riguardano l'ordine interno del segmento, con differenti sistemazioni di soggetto e predicato; qualche verso ospita due proposizioni:

Vezuvij plamja izrygaet,
Stolp ognennyj v t'me stoit,
Bagrovo zarevo zijaet,
Dym černyj klubom vverch letit;
Krasneet pont, revet grom jaryj,
Udaram vsled zvučat udary [...]³⁹

(“Il Vesuvio erutta fiamme, / Una colonna di fuoco s'erge nel buio, / Si spalanca un tramonto purpureo, / S'arrossa il mare, mugghia violento il tuono, / A colpi segue il rombo d'altri colpi”: I, 1-6).

Passi in avanti troppo contenuti per rappresentare una convincente novità, debolezza non di rado associata e complicata dall'eco delle esperienze fatte dall'autore nella traduzione dei *Salmi*:

O Ross!...
.....
Tvoi trudy-tebe zabavy;
Tvoi vency-vkrug blek gromov;
V poljach li bran' – ty tmiš' svod zvezdnyj;
V morjach li boj – ty peniš' bezdny,
Vezde ty strach tvoich vragov

(“O Russo! [...] Le fatiche per te son sollazzo; / Le tue corone, il fulgore attorno ai lampi, / Se battaglia c'è nei campi, tu oscuri la volta stellata; / Se nei mari c'è uno scontro, fai schiumare gli abissi, / Ovunque tu sei il terrore dei tuoi nemici”: II, 6-10).

Trionfo della paratassi e frequente ricorso agli esclamativi. Deržavin mostra di aver posto rimedio ad alcune incertezze dei versi lomonosoviani: si serve raramente della frase incidentale o relativa, e quando vi ricorre, ne attenua il peso ricorrendo all'*enjambement*:

V zime roždenny pod snegami,
Pod molnijami, pod gromami,
Kotorych s samych junych dnej
Pitala slava, vernost', vera

(“[I capi russi] Nati d'inverno sotto le nevi, / Sotto i lampi, sotto i tuoni, / Che sin dai primi anni / Nutriva la gloria, la fedeltà, la fede”: X, 5-8).

³⁹ G. D. Deržavin, *Na vzjatje Izmaila*, in Id., *Sočinenija*, S.-Peterburg, 2002, p. 95.

Il poeta rivela una notevole perizia nel variare il soggetto delle strofe. Un esempio: nella strofa XI egli descrive l'insorgere di una tempesta che investe la natura; a questi primi dieci versi ne aggiunge ancora dieci in cui ripete lo stesso quadro, lo approfondisce però con l'aggiunta della presenza umana, quella dei russi conquistatori della fortezza d'Izmail. Sullo stesso fatto continua a dire nella strofa XIII e nei primi quattro versi della XIV, in un crescendo emozionale ininterrotto, che trova il suo culmine nei successivi sei segmenti: la drammatizzazione di questo brano viene realizzata grazie all'uso di frasi molto brevi, al ricorso di un linguaggio immaginifico e, nella descrizione della fase finale dello scontro, all'intervento dell'autore come personaggio; quindi nel momento conclusivo, quello della vittoria irreversibile, con il passaggio del soggetto da *io* a *noi*:

Ahimé! È caduto il giglio, e son cadute le spine.
 Come mai? Oscuri sono i destini del cielo;
 Qui io canto solo l'onore delle battaglie.
 Il gruppo siamo noi, ma la schiera giace davanti a noi;
 La schiera siamo noi, ma con le migliaia e con la massa
 Abbiamo ridotto la città in polvere.

Le strofe sono rese vive da un entusiasmo sentito e da un'enfasi controllata. Nell'ode di Deržavin il monarca, il personaggio importante, si allontana dalla scena, ne occupa solo lo sfondo, mentre l'*io* non è ancora il protagonista. Al posto del *Voi* dello zar e l'*io* dell'artista il primo piano viene preso dal *noi*, quello dell'intera umanità. Così, quando il poeta parla della fine del principe Meščerskij, senti che la coscienza del dramma della morte prende avvio dalla fine di questo gran signore, ma poi si trasforma in quello di tutti gli uomini. Allo stesso modo, nell'ode per la presa di Izmail il soggetto vero non è lo zar, che ha voluto la guerra, e neppure il generale messo a capo dell'armata, ma il popolo russo e i suoi figli gloriosi, i soldati. Anche Lomonosov aveva esaltato l'eroismo dell'esercito russo, ma l'aveva riferito tutto alla grandezza d'una zarina:

Ma questo non vi può nuocere,
 O Russi, il destino stesso desidera
 Proteggervi per la felice Anna!
 (Oda 1739, VII, 5-7)

Molti versi di Deržavin nascono da un vero sentimento civile, sorto da vicende fortunate della sua patria: la riva della poesia solo encomiastica è ormai alle spalle, quella del sentimento individuale resta ancora lontano. I lacci di cui soffriva l'opera di Lomonosov sono rimossi o allentati: nei ver-

si del suo allievo le superflue frasi incidentali, le subordinate aperte da legnose congiunzioni al pari di una fraseologia ormai consunta vengono accantonate. Non si tratta ancora del superamento definitivo del vecchio: anche Deržavin nel corpo di un'ode solenne inserisce qualche volta dei versi deboli, utilizzati per rispondere alle esigenze quantitative della strofa:

Vojna-kak severno sijan'e,
Liš' udivljaet čern' odnu:
Kak svetloj radugi blistan'e
Vsjak mudryj ljubit tišinu

(“La guerra come l'aurora boreale, / La plebe sola meraviglia: / Come lo splendore del lucente arcobaleno / Ogni persona saggia ama il silenzio”: XXXIV, 1-4).

Le prove poetiche del primo Deržavin si presentano rispetto al passato come un insieme di parziali novità e di discontinua soggezione ai modelli tradizionali. Nell'ode *Felica* (1782), ad es., egli continua a rispettare l'autonomia dei singoli versi, ma lo fa mantenendo tra loro un solido filo; si avvale delle ripetizioni, ma le rende più leggere, in particolare spostando il piano del discorso, mutando il soggetto dei verbi:

Gde prazdnik dlja menja dajut,
Gde bleščet stol srebrom i zlatom,
Gde tysjači različnych bljud⁴⁰

(“Dove si dà per me una festa, / Dove risplende la tavola d'argento e d'oro, / Dove ci son migliaia di piatti diversi”: VI, 2-4).

Qualche perplessità nasce dalla presenza di certi versi ridondanti o mal congegnati:

Edina Ty liš' ne obidiš',
Ne oskorbljaeš' nikogo,
Duračestva skvoz' pal'cy vidiš',
Liš' zla ne terpiš' odnogo

(“Unica Tu non offendi, / Non oltraggi nessuno, / Le stupidità osservi tra le dita, / Il solo male non sopporti”: XVI, 1-4).

Oppure:

Kotoryj daroval svobodu
V čužie oblasti skakat',
Pozvolil svoemu narodu
Srebra i zolota iskat';

⁴⁰ G. R. Deržavin, *Felica*, in *Sočinenija*, cit., p. 74.

[.....]
 Velit ljubit' torgi, nauki
 I sčast'e doma nachodit'

(“Il quale concedeva la libertà / Di andare in terre straniere, / Permise al suo popolo / Di cercare l'oro e l'argento; [...] / Ordina di amare i commerci, le scienze / E di trovare la felicità in casa”: XXIII).

Le opere più valide di Deržavin risultano essere quelle più svincolate dalla tradizione, presenti già nelle poesie del primo periodo d'attività, come in *Ključ'*, del 1779. Per questa operetta egli usa la strofa breve, di cinque versi; il richiamo rimatico (aBaB) viene osservato nei primi quattro segmenti, mentre l'ultimo è libero:

Istočnik šumnyj i prozračnyj,
 Tekučij s gornoj vysoty,
 Luga pojaščij, doly značny,
 Kropjaščij perlami cvety,
 O kol' ty mne prijaten zriš'sja!⁴¹

(“Fonte sonora e trasparente, / Che scorri dall'alto del monte, / Che canti i prati e le fertili valli, / Che fai perle dei fiori, / Oh quanto mi piace vederti!”)

Žukovskij

Un poeta che utilizza con esiti assai vari le più diverse strutture strofiche: per le ballate, quelle di dieci e persino di quattordici versi, senza trascurare il testo compatto. La novità più interessante di Žukovskij è il deciso spostamento del soggetto, dal *voi* di Lomonosov e dal *noi* di Deržavin all'*io*.

Anche lui, e specie nei primi tempi, compone versi per celebrare grandi personaggi e rilevanti avvenimenti storici, però il suo vero mondo poetico gira sull'asse dell'*io* lirico. Nell'esercizio della strofa lunga, egli sembra accorgersi per gradi delle contrarietà derivanti da tale struttura. Così, per es., nel 1803 scrive la poesia *Stichi*, scandendola in plessi di otto segmenti, e già nella prima strofa appare in difficoltà: nei primi sei versi si rivolge alla lira e considera il bene da lei donato; poi, inopinatamente, aggiunge altri due versi privi di un valido collegamento con i precedenti:

Per i solitari questo mondo è noioso,
 E per esso io vago da solo!⁴²

⁴¹ G. R. Deržavin, *Ključ'*, ivi, p. 123.

⁴² V. A. Žukovskij, *Stichi*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. I, Petrograd, 1918.

Nell'ambito della sintassi egli resta saldamente legato alle norme del Classicismo, e prima di tutto rispetta l'autonomia del verso: una pratica condizionante, che egli cerca di superare, non di rado con successo, cambiando l'impostazione intonazionale dei vari segmenti e variando l'ordine degli elementi costitutivi della frase. Il contenuto della poesia di Žukovskij è spesso di tipo elegiaco e come tale incline a coagularsi in brevi frasi autonome. L'elegia è però caratterizzata da una carica enfatica capace di provocare una consistente varietà d'intonazioni, conferendo così una propria compattezza al testo. La presenza dell'io provoca delle determinanti emozionali tali da rendere il discorso espressivo al massimo:

Le gioie del passato ormai non potrai far tornare;
 Ma nella pena stessa c'è per il cuore una gioia.
 Possibile che siano solo sogni? Che invano siano state versate le lacrime?
 Possibile che la vita nostra sia solo un fantasma,
 E che il lungo cammino porti al nulla?
 Ah! No amica mia cara, non saremo dei disperati [...] ⁴³

Uno degli elementi portanti dell'elegia, meglio, del soliloquio elegiaco, è l'interrogazione. Nella fase iniziale e centrale del Classicismo essa aveva per lo più un valore retorico, usata, come visto, per rendere più vario il discorso e, insieme, per rafforzarne la compattezza. Nell'Ottocento questa struttura viene ancora e spesso utilizzata, ma in un'inedita funzione. Žukovskij ricorre alla frase interrogativa per evocare la condizione dell'anima afflitta, un *topos* caratteristico del tempo compreso tra Sentimentalismo e Romanticismo:

Dove siete voi, giorni della gioia? Ritornerai ancora
 O tempo andato, o tempo indimenticato?
 Oppure l'allegria mia è passata con il passato?
 Quanto spesso alle ore scorse io penso! ⁴⁴

Questi versi, scritti tra il 1808 e il 1809, fanno sentire un netto sapore di modernità; sono diversi da quelli dei poeti classicisti ed hanno una forte presa sul lettore. Malgrado questi meriti, Žukovskij non è ancora il vero grande innovatore, il bardo nazionale, il poeta capace di creare non uno, ma tanti modelli e novità tali da costituire il fondo dell'arte poetica nazionale moderna. Come si sa, molte delle sue fatiche furono rivolte alla tradu-

⁴³ V. A. Žukovskij, *K K. M. S-noj*, ivi, p. 18.

⁴⁴ V. A. Žukovskij, *K Filaletu*, ivi, p. 59.

zione-rielaborazione di numerosi capolavori della poesia straniera; per queste opere va fatto un discorso a parte, sulla base del confronto tra l'originale e l'esito in lingua russa. La sua storia intellettuale e artistica parla di un uomo sempre pronto a cogliere e a rappresentare le novità apparse nella vita russa ed europea occidentale, e i suoi versi possono essere letti come l'enciclopedia del nuovo modo di concepire e di descrivere i sentimenti.

Alcune poesie mostrano modi e contenuti anticipatori del tempo futuro; la componente meno omogenea a tale livello di cambiamento è ancora la sintassi. Il mantenimento di certe chiusure dell'età del Classicismo, come la conservazione dell'integrità sintattica del verso, impedì a Žukovskij di compiere l'ultimo passo e di entrare davvero nella modernità. L'ariosità, la piacevolezza del suo discorso poetico non sempre riescono ad annullare la minaccia della monotonia; il poeta sembra ignorare che l'animo umano con il suo carico di sentimenti a volte procede in modo lineare e ordinato, più spesso conosce svolte inattese, incontri e scontri sorprendenti, non raramente drammatici. I suoi versi rivelano che il soggetto lirico ha ben conosciuto la vita e le sue asperità, ma le riferiscono come cose di un passato ormai concluso, al massimo fonte di qualche furtiva lacrima:

La nostra felicità infranta
Vediamo fatta sollazzo delle onde,
E nel buio lontano un mare
Stizzito precipita la povera barca;
Manca una bussola che dica dove andare,
Oppure più veramente il suo magnete
Nella tempesta verso la riva salvatrice
Orienta la barca senza vela?⁴⁵

In questa strofa sono presenti i modi fondamentali dell'arte žukovskiana; essa comprende un *enjambement* stretto (mare / Stizzito), però né questo né la rima alternata hanno la forza di contrastare e vincere la tendenza a combinare i versi in coppie. Al principio della binarietà sintattica e intonazionale s'informa quasi tutta la produzione originale di Žukovskij; in questo ambito, cambiamenti di una certa consistenza appaiono nei versi scritti nell'ultimo quindicennio della vita del poeta. Ma intanto s'era espressa la musa di Puškin.

⁴⁵ V. A. Žukovskij, *Pesnja*, ivi, p. 283.

Puškin

La poesia nuova inizia in Russia per opera di Puškin. La sua azione innovatrice tocca ogni settore, ma riguarda in particolare la sintassi del periodo complesso, e coinvolge tutti i generi poetici, anche quelli di minor respiro:

Mne ne snitsja, net ognja;
 Vsjudu mrak i son dokučnyj.
 Chod časov liš' odnozvučnyj
 Razdaetsja bliz menja.
 Parki bab'e lepetan'e,
 Spjaščej noči trepetan'e,
 Žizni myš'ja begotnja...
 Čto trevožiš' ty menja?
 Čto ty značiš', skučnyj šopot?
 Ukorizna ili ropot
 Mnoj utračennogo dnja?
 Ot menja čego ty chočeš'?
 Ty zoveš' ili proročiš'?
 Ja ponjat' tebja choču,
 Smysla ja v tebe išču.⁴⁶

(“Non riesco a dormire, manca una luce, / Ovunque tenebre e un sonno molesto. / Un corteo d'ore di sola monotonia / Echeggia accanto a me. / Della parca il balbetto femminile, / Della notte dormiente il palpito, / Della vita la fuga topigna... / Perché mi molesti? / Cosa vuoi dire, o noioso bisbiglio? / Rimprovero o disappunto / Per il giorno da me buttato? / Da me cosa vuoi? / Tu chiami o predici? / Io voglio capirti, / Un senso in te cerco”).

Siamo nel 1830, Puškin ha ormai raggiunto la piena maturità artistica quando scrive questa breve poesia dalla struttura semplicemente perfetta. L'operetta consta di quindici versi: il verso iniziale è autonomo ed ha una funzione introduttiva, la parte successiva si divide in due metà eguali; la prima è composta di sei segmenti, in cui viene descritta la situazione di isolamento e di incertezza in cui versa il soggetto; seguono due versi dove egli si chiede le ragioni della propria inquietudine. Poi per altri sei segmenti continua a indagare sull'identità di chi lo sta molestando; nella chiusa di due versi viene espressa l'intenzione di giungere alla verità.

Il metro scelto, la tetrapodia trocaica, interviene con il suo pacato andamento a potenziare il senso d'imbarazzo in cui egli si trova. Per la normale

⁴⁶ A. S. Puškin, *Stichi sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy*, in Id., *Izbrannye proizvedenija*, Moskva, 1949, p. 174.

maniera puskiniana, questa poesia appare particolarmente ricca di voci verbali; una presenza non uniforme, ma nettamente differenziata nelle varie parti. Considerando le sole parole significative (escludendo quindi congiunzioni e preposizioni) e dopo averle sistemate in coppie, collocando in prima posizione i termini non verbali e in seconda i verbi, si giunge a questa sequenza:

| | | |
|---------------------------|---|-----|
| verso introduttivo | : | 3-2 |
| prima parte (vv. 2-7) | : | 4 |
| | | 4 |
| | | 1-1 |
| | | 3 |
| | | 3 |
| | | 3 |
| versi centrali (8-9) | : | 3-1 |
| | | 4-1 |
| seconda parte (vv. 10-15) | : | 2 |
| | | 3 |
| | | 3-1 |
| | | 1-2 |
| | | 2-2 |
| | | 3-1 |

Nella prima parte è presente una sola forma verbale: è un momento di perplessità, che inibisce un'analisi serena della situazione. L'incertezza viene potenziata dall'oscurità della notte e spinge il poeta a un crescendo di ipotesi, chiuso dall'immagine disperante di una vita disgregata e imprevedibile; un'esistenza che sta per concludersi, spandendosi in mille direzioni, simile a una "fuga topigna". Già nella prima metà si trova un esempio dell'impianto della nuova sintassi poetica. Dalla tabella presentata in precedenza, relativa ai dati ricavati dal poemetto *Il cavaliere di bronzo*, ma estendibili a tutta la produzione poetica puškiniana matura, deriva una notizia sulle prime fuorviante: quanto ai numeri, il poeta appare legato all'impianto paratattico elaborato da Lomonosov e assunto poi dagli altri poeti classicisti. In realtà si tratta di un'impostazione del tutto nuova.

Puškin pratica il sistema della paratassi, ma lo rinnova nel presupposto che l'unitarietà, l'autentica compattezza di una poesia, sia il punto d'arrivo di una similarità mai eguale a se stessa, fatta di elementi prima praticati e poi in parte disattesi, in un gioco continuo di costruzione e di dissimilazione parziale il cui esito conclusivo è un testo dal tessuto unico e diverso, potente e affascinante. Si osservino i due momenti centrali d'inversione: il

primo genera un senso di stasi sorto dalla triplice parallela ripetizione di specificazione e di specificato, dall'espansione dell'epiteto "odnozvučnyj", 'monotono', alla lettera, 'fatto di un solo suono' e potenziato dall'avverbio "appena", l'insieme di una situazione ora padroneggiata dal soggetto lirico. Poi, nei versi successivi, il brusco passaggio a una condizione tutto diversa, decisamente drammatica. La prima parte era descrittiva, proponeva un insonne impegnato a registrare le sensazioni e i suoni confusi avvertiti attorno. Questo brano trova il proprio coagulo nella presenza di un unico verbo e poi nei tre segmenti combinati dal parallelismo fondato sull'inversione specificazione-specificato, un ritorno segnato da modeste variazioni:

- v. 5 = specificazione semplice + specificato costituito da nome e attributo;
- v. 6 = specificazione fatta di nome e attributo + specificato (solo nome);
- v. 7 = specificazione con solo nome + specificato di nome e attributo.

Nella seconda metà la poesia propone una realtà del tutto differente. Il parallelismo adesso, fatto di incalzanti segmenti interrogativi, cinque in otto versi, assolve una funzione contraria alla precedente, quella di mettere a nudo la tensione e la profonda ansietà avvertite dal soggetto. Nel primo brano è presente un *enjambement* talmente debole da non farsi quasi notare; seguendo il movimento intonazionale, facilmente il lettore tende ad assimilare, malgrado il punto che li divide, il secondo e il terzo verso e a leggere:

ovunque tenebre e un sonno molesto,
un corteo d'ore di sola monotonia.

Una forte incisività mostra invece la spezzatura dei versi 10-11, dove il peso del discorso si sposta dal primo al secondo verso e il soggetto mette a nudo il riposto senso di colpa per il giorno (o più probabilmente per l'esistenza intera) dissipato invano. Un'altra novità offerta dai versi di Puškin è la presenza di un interlocutore, di una seconda voce, pure se qualche volta silente, capace di conferire forza dialettica alle parole del soggetto lirico.

Altro elemento che connota la poesia moderna è la drammaticità. Puškin carica di questa tensione i suoi versi ponendosi di fronte una controparte, qui incarnata nei suoni inquietanti avvertiti dal soggetto. Nell'*Onegin* questa figura assume volti differenti: il lettore, un personaggio, oppure l'autore stesso sdoppiato (in particolare quando si rivolge all'amata Tat'jana). Tale voce particolare permette di realizzare in modo coerente e accettabile il passaggio dall'interno all'esterno del protagonista e viceversa: il discorso si sviluppa adesso in una complessa rete, con il coinvolgimento

delle tre persone del pronome personale singolare. Questo procedimento, realizzato con una serie di geniali accorgimenti, conferisce al testo una densità e ricchezza da nessuno mai realizzate prima. Per fare un esempio, i due principi, le due diverse realtà dell'interno e dell'esterno, vengono portate in scena già nel primo verso e qui descritti in opposizione: "Io non riesco a dormire" e "manca una luce"; e insieme eguagliati dalla doppia negazione e dalla forte catena sonora ("mne ne ... net ognja"). Così le tre presenze ostili sono rappresentate da elementi del tutto differenti, "balbetto, palpito, fuga topigna", eppure resi omogenei dall'essere collegati a un fatto di negativa sonorità ("noioso bisbiglio"). Questo contrastante, iterato rapporto governa e determina tutti gli sviluppi, formali e no, dei versi successivi ed è pure alla base della sua straordinaria fusione.

Neppure un lettore fine e colto come Konstantin Aksakov mostra di essersi accorto dell'originalità e dell'importanza dell'arte puskiniana: ancora dopo alcuni anni la morte del grande poeta, scrivendo di Lomonosov, egli affermava: "il verso non può dare spazio adeguato allo sviluppo sintattico della parola".⁴⁷ Aksakov si rivela legato a una visione della sintassi capace di esprimersi compiutamente solo nel testo di prosa, egli non sospetta neppure l'esistenza di due dissimili modi d'essere del discorso.

Jurij Tynjanov ha considerato a fondo il problema della sintassi della lingua poetica, giungendo a concludere che nel flusso del discorso poetico essa si deforma e diventa "uslovnaja", un epiteto cui il critico attribuiva con ogni probabilità il valore non primario di "quello che con se stesso determina qualcosa d'altro".⁴⁸ L'uso della sintassi in modi distinti dalla prosa viene realizzato dapprima da Puškin, e le sue novità si manifestano nel modo più completo nel suo capolavoro, l'*Evgenij Onegin*.

Molti potrebbero essere gli esempi utili a confermare questa affermazione, ma ci si può limitare a un episodio di contenuto respiro, quello dell'ultimo incontro dei due protagonisti del "romanzo in versi". In questa occasione Tat'jana fa l'esame della sua vita presente:

Ma, Onegin, cos'è mai questo sfarzo,
D'una vita odiosa i fronzoli,

⁴⁷ K. S. Aksakov, *Lomonosov v istorii russkoj literatury i russkogo jazyka*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1875, t. 2, p. 298.

⁴⁸ Ju. N. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva, 1965, pp. 69-70.

I miei successi nel gorgo del mondo,
 Le serate e la mia casa alla moda?
 Cosa trovare in tutto questo? Ora sarei felice di dare
 Tutta questa insulsa mascherata,
 Tutta questa luce, e chiasso, e fumo
 Per uno scaffale di libri, per un giardino incolto,
 Per la nostra povera dimora,
 Per i luoghi, dove per la prima volta,
 Onegin vi ho visto,
 E per quell'umile cimitero,
 Dove ci sono ora la croce e l'ombra d'un ramo
 Sopra la mia povera balia.
 (Evgenij Onegin, VIII 46)

Si trova in questo discorso la manifestazione di una forte emozionalità espressa nei modi del parlato, e la mimesi dell'oralità, fatta di ripetizioni, esclamazioni e interrogative retoriche che si sublima in grande poesia. Sono formalmente le stesse componenti presenti nei versi di Lomonosov, ma non sono in nessun modo avvicinabili a quelle coniate da Puškin.

Le ripetizioni nelle odi del Settecento hanno più funzioni complementari: sottolineare la grandezza del soggetto generale del discorso, variare l'intonazione della strofa, completare il numero dei versi previsto ecc. Frasi talvolta di diverso contenuto vengono però solo accostate fino al punto di sfiorare l'alogismo; i passaggi repentini di soggetto, la chiamata in causa di fatti e persone tra loro poco omogenei, che in Lomonosov a volte sconcertano, nelle parole di Tat'jana si trasformano nelle manifestazioni sensibili delle due vite da lei conosciute, quella in campagna della giovinezza e dell'amore, l'altra, la successiva, della grande città con i suoi riti falsi.

Il secondo mondo viene rappresentato negativamente con mezzi solo formali: l'inversione "pyšnost' eta", 'uno sfarzo come questo', dove l'indicativo posposto mette a nudo il disprezzo provato dalla donna per la vita attuale; poi l'uso ripetuto dell'indefinito ("*Tutta* questa insulsa mascherata, / *Tutta* questa luce, e chiasso, e fumo") che massifica gli orpelli rappresentativi dell'alta società. Al contrario, la terra lontana e felice della giovinezza e dell'amore viene descritta in modo analitico: ogni componente trova una propria rappresentazione (lo scaffale di libri, il giardino incolto, la povera dimora, il luogo del primo incontro, il cimitero ecc.), pure questi elementi vengono avvicinati grazie a una componente lessicale, la preposizione "per", ma mentre prima si trattava di una generica somma di indistinti addendi, qui ogni cifra si presenta in modo diverso, e il risultato è una pa-

gina di autentica poesia. Il contrasto frontale tra i due mondi viene evocato da parziali smottamenti espressivi, come:

- inversione nome / aggettivo indicativo (*pyšnost' eta*);
- inversione specificato / specificazione (*postyloj žizni mišura*);
- parallelismo sintattico solo apparente di *moi uspechi v vichre sveta / moj modnyj dom i večera*.

I quattro segmenti simili / dissimili vengono poi ripresi e sintetizzati dalla breve frase d'inizio quinto verso "Čto v nich?" Questa interrogativa è direttamente collegata con l'avvio del discorso ("A mne"), la distanza che separa i due momenti ha la funzione di porre in risalto le due diverse Tat'jane: la prima, quella che vive dentro quel mondo e lo descrive, la seconda, quella che lo giudica e tramite l'*enjambement* esprime la propria avversione. Nella parte successiva della strofa questa negativa valutazione viene ribadita e potenziata da elementi collocati su piani diversi e contrapposti: ambiente mondano / mondo semplice; città / campagna; vuoto / pieno; artificioso / semplice; positivo / negativo, ecc.

Un primo lungo passo verso il cambiamento della sintassi era stato fatto da Žukovskij con la rappresentazione del sentimento individuale e con l'uso del positivo lievito del pathos, ma si trattava di una forza ancora imbrigliata, priva della possibilità di manifestarsi fino in fondo. Puškin stringe un rapporto affettivo con quanto raffigura, un sentimento espresso non con un monologo, ma con un dialogo appassionato nel quale viene direttamente coinvolto il lettore. In tale discorso può essere chiamata in causa una persona:

Così tu, o Jazykov ispirato,
Negli slanci del tuo cuore,
Canti, dio sa chi,
E il corpo delle tue preziose elegie
Un giorno mostrerà
La vicenda del tuo destino
(*Evgenij Onegin*, IV 31)

oppure una cosa

Addio, o testimone d'una gloria finita,
Castello di Pietro. Beh! Non ristare,
Vai! Già i pilastri della porta
Biancheggiano; ecco già per la via di Tver'
Una carrozza corre tra le buche.
(*Evgenij Onegin*, VII 38)

Lomonosov e i poeti classicisti reperivano per lo più all'esterno il soggetto delle loro opere come gli elementi utili al relativo sviluppo. Anche Puškin si rivolge al mondo circostante, ma sceglie ciò con cui intrattiene un rapporto simpatetico: a lui interessano solo cose e persone capaci di provocare un'emozione. La potenza della vera arte è tale da conferire forza e rilievo non solo a elementi 'importanti', sentimenti e personaggi, ma anche a ogni sua singola componente, comprese quelle considerate secondarie.

Una conferma si trova nell'episodio appena considerato, quello della spiegazione finale tra Tat'jana ed Evgenij. Nei fatti è la sola donna a parlare, ma dalle domande rivolte al suo adoratore si evince il contenuto delle probabili repliche e controd domande dell'altro. La scena occupa la seconda metà della strofa XLII e le intere cinque successive. Si tratta di uno spazio vasto, che trova la sua unità nell'uso nuovo di vecchi procedimenti. La passione di Tat'jana si manifesta anche nelle continue allocuzioni, alle chiamate in causa di chi ascolta. Il nome di Onegin ripetutamente invocato diventa un elemento di raccordo e di coagulo del lungo discorso. Senza questi intensi appelli, il discorso di Tat'jana perderebbe d'intensità e di collegamenti, risolvendosi in una normale tirata verbale.

Un altro fattore generatore di positiva tensione è rappresentato dalla diversità dei piani temporali, il cui confronto mette a nudo la tragedia esistenziale dell'eroina. Gli avverbi e le circonlocuzioni avverbiali di tempo e di luogo si susseguono, occupando per lo più posizioni molto importanti come l'inizio di una strofa o di un verso: "pomnite l' tot čas?" (42, 10); "kogda v sadu..." (42, 11); "segodnja očered' moja..." (42, 14); "ja togda molože..." (43, 1); "i nynče-bože!" (43, 8); "kak tol'ko vspomnju..." (43, 9); "v tot strašnyj čas..." (43, 11); "togda-ne pravda li?" (44, 1); "Vdali ot suetnoj molvy..." (44, 3); "Čto že nyne..." (44, 3); "Teper'..." (44, 7; 44, 12); "esli... ne zabyli do sich por..." (45, 1-2); "kogda..." (45, 5); "togda..." (45, 9); "A nynče!..." (45, 11); "Sejčas otdat' ja rada..." (46, 5); "V pervyj raz ja videla vas" (46, 10); "gde nynče krest..." (46, 13); "a sčast'e bylo [...] tak blizko..." (47, 1-2); "Ja budu vek emu verna" (47, 14).

Nell'insieme di versi indicato sono presenti 21 espressioni spaziotemporali; quasi 4 per ogni strofa! Sono elementi capaci di evocare lo splendore del passato, la durezza del presente e la chiusura del futuro; una microtragedia espressa con il confronto delle dimensioni del tempo: nessuna componente grammaticale risulta superflua o fuori tono, perché la grammatica s'è fusa con la poesia.

Il discorso di Tat'jana è un fatto straordinario non solo per la bellezza delle immagini e per l'approfondimento psicologico, ma anche come modello espressivo della nuova arte della parola. È finito il tempo dei versi usati per integrare o per spiegare: ora la poesia propone dei fatti, delle situazioni sentimentali nella loro immediatezza, escludendo le congiunzioni "poiché", "perché" ecc. Quando Tat'jana dice "Per me, Onegin, questo lusso ecc." non vuole affatto esporre le conseguenze di un certo modo di vivere, ma mettere invece a nudo la sua anima afflitta.

In alcune occasioni la deviazione ipotattica è solo apparente, in realtà si tratta di paratassi mascherata:

Primavera dintorno
Brilla nell'aria, e per li campi esulta,
Si ch'a mirarla intenerisce il core.

Qui il cuore non s'intenerisce perchè il soggetto assiste al trionfo della primavera, ma vede il quadro e prova contemporaneamente delle sensazioni inebrianti; non una consecutiva è presente nel terzo verso, ma un'altra principale.

La prosa sembra vivere di fatti e di varie possibili elaborazioni di questi fatti, la poesia non esclude l'ipotassi, ma il suo essere resta ancorato ai dati simultanei dell'anima.

La nuova poesia e la sintassi

Puškin realizza dunque il proprio sistema poetico superando l'impianto sintattico elaborato da Lomonosov. I suoi più immediati successori ne riprendono i procedimenti, variandoli a volte anche molto sensibilmente; la validità del suo sistema viene confermata dalla persistenza conosciuta nel tempo e sino ai giorni nostri.

Un nuovo insieme di connessioni del periodo complesso, fondato su un'idea nuova della sintassi si fa strada con una certa lentezza e diventa significativo solo con alcuni artisti del Novecento, tra gli altri con Marina Cvetaeva e Boris Pasternak.

Marina Cvetaeva

Umiraža ne skažu: "byla"
I ne žal', i ne išču vinovnyh.

Morendo non dirò: "io fui"
E non mi addoloro, e non cerco colpevoli.

| | |
|---|--|
| Est' na svete považnej dela Strastnych bur' i podvigov ljubovnych. | Ci sono al mondo cose più importanti Delle passioni tempestose e delle prodezze amorose. |
| Ty-krylom stučavšij v etu grud', Molodoj vinovnik vdohnoven'ja- Ja tebe povelevaju: "bud'!" Ja – ne vyjdu iz povinoven'ja. ⁴⁹ | Tu sei colui che con l'ala ha bussato a questo petto, Giovane promotore dell'ispirazione- Io ti ordino: "sii!" Io non sortirò di soggezione. |

Se si ripensa a Puškin e all'ordine paratattico che governa molti suoi versi, parlando di un sistema diverso, si sarebbe indotti a pensare all'ipotassi. E invece non è così o lo è in modo particolare.

Il più lontano antecedente della poetica cvetaeviana va trovato in Lermontov, nella nuova frontiera da lui scoperta per l'arte e nell'inedita visione sintetizzata in questi suoi versi pubblicati nel 1841:

Ci son parole dal significato
Oscuro o dappoco,
Ma a loro senza emozione
Prestare attenzione è impossibile.⁵⁰

Abbandonato il regno della poesia chiara e precisa, Lermontov s'inoltra in un nuovo territorio, un mondo inquietante e diverso, in precedenza già toccato da altri grandi viaggiatori dello spirito, dai poeti tardoellenici ai trovatori del *trobar clus* ai maestri del Barocco. Lermontov evoca sentimenti e sensazioni avvertiti con forza dall'uomo e però inadatti ad essere rappresentati nella maniera della poesia apollinea: la parola chiara appare inadeguata a rappresentare un mondo differente da quello ordinario.

Dopo Lermontov (e Baudelaire, naturalmente), percorrendo un cammino tortuoso, con recuperi temporanei della tradizione, la poesia, la russa come quella occidentale, si esprime in modi sempre più involuti, sino a sfiorare o anche raggiungere l'incomprensibilità. La nuova arte rifiuta il vecchio ordine della paratassi, ma non per questo assume i modi dell'ipotassi. La funzione della proposizione dipendente consiste nel completare,

⁴⁹ M. Cvetaeva, *Umirača ne skažu: "byla"...*, in Ead., *Stichotvorenija i poemy*, Leningrad, 1979, p. 117.

⁵⁰ M. Ju. Lermontov, *Est' reči značen'e...*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva-Leningrad, 1958-1959, t. I, p. 474.

integrare quanto viene detto nella reggente, e cioè nel renderlo più chiaro con una puntualizzazione utile soprattutto al discorso di tipo prosastico. Allora è forse opportuno non parlare né di paratassi né di ipotassi, ma di una paratassi del tutto nuova, dove l'autonomia sintattica si fonde e si complica con un particolare ricorso ai vincoli logico-consequenziali della poesia precedente.⁵¹

Il breve testo della Cvetaeva è formato da due quartine, la prima delle quali comprende tre periodi. In quello iniziale, composto di quattro parole, sono presenti tre voci verbali, un gerundio dal valore temporale e poi due forme di tempo finito, “non dirò” e “fui”. Il significato dell'insieme sfugge, l'unico elemento di connessione tra i due insiemi è costituito dalla punteggiatura: la virgola collocata tra “morendo” e “non dirò”, che sottolinea la simultaneità delle due azioni, e il due punti; fatto di cui va tenuto conto è, ancora, il corsivo con cui viene evidenziata la voce *byla*. È proprio questa particolarità ad escludere un valore tautologico dell'enunciato (Morendo, non dirò: sono morta). Nel secondo verso / periodo si trovano due proposizioni ancora indipendenti, senza una relazione logica con il segmento precedente, e il cui senso si può chiarire solo in seguito, a lettura completa della poesia. La messa in evidenza di *byla* si può chiarire così: per il soggetto lirico non di morte si tratta, ma di una mezza morte, con una sua parte che non “fu”, ma ancora “è” e proprio per questa ragione “non si addolora e non cerca colpevoli”. I due versi finali della prima quartina com-

⁵¹ La sintassi del periodo complesso è stata oggetto di molta considerazione; non è neppure il caso di proporre qui una qualche sintesi. Utile, forse, ripensare a quanto scriveva anni fa N. Pospelov: “Se noi, in effetti, riconosciamo che la proposizione subordinata non è autonoma, ma così pure che non dobbiamo vedere la cosiddetta ‘proposizione principale’ come singola, autonoma nell'insieme del periodo, possiamo solo parlare di parti diverse di un unico e, in sostanza, indivisibile periodo” (N. S. Pospelov, *O grammatičeskoj prirode složnogo predloženiya*, in *Voprosy sintaksisa sovremennogo russkogo jazyka*, red. V. V. Vinogradov, Moskva, 1950, pp. 325-326). Considerazioni di forte suggestione, però non estendibili al testo poetico. Ogni espressione di prosa è orientata su principi logici oggettivi, a tutti parimenti comprensibili, quella della poesia appare unica e soggettiva. La frase ‘Resto a casa perché sono ammalato’ viene intesa da tutti e allo stesso modo; un verso di Dylan Thomas come *Light breaks where no sun shines* (‘La luce si spande dove non splende il sole’) è la manifestazione di una sensibilità e di un modo di vedere individuali, con cui bisogna confrontarsi restando sul piano della soggettività.

prendono una sola proposizione, i cui contenuti, “Nel mondo ci sono cose più importanti dell’amore”, sembrano contraddire quanto viene affermato prima e dopo; in realtà si tratta di una conferma. Lo dice la sottolineatura di *byla*, espressione dell’individualità del soggetto, l’io di genere femminile messo in contrapposizione con gli altri (*na svete*), con la maggioranza della gente, quella che nella scala dei propri valori colloca altri elementi, diversi dalla passione d’amore, cose dalla poetessa neppure considerate. L’insieme di questo periodo spiega la ragione di un uso verbale dapprima causa di perplessità: dopo il “dirò” del primo verso, sarebbe legittimo attendersi nel secondo ancora dei futuri (“non mi addolorerò e non cercherò colpevoli”) per le voci ad esso collegate, espresse invece al presente. Questo diverso, inatteso tempo del verbo suggerisce che solo per gli altri, per chi si è dato dei fini differenti dall’amore, esistono davvero la morte e le dimensioni temporali; il passato, il presente e il futuro. Lei, che crede nell’assoluto del sentimento, si colloca fuori del tempo, in un eterno presente. La morte esiste ma riguarda solo una parte dell’uomo, un’altra componente resta viva: l’io lirico non si dispiace della fine dell’ex coinquilino, al punto di non avvertire il bisogno di accertare la responsabilità della sua scomparsa.

Se si accetta questa interpretazione della prima strofa, i contenuti della successiva diventano più facilmente chiari: il soggetto si rivolge a chi ha saputo ispirargli una passione tanto potente e lo invita ad “essere”, a restare in vita. Assicura: se così sarà, “io non uscirò di soggezione”, cioè “continuerò ad amarti”; nel gioco della reciproca dipendenza negli affetti questo si tradurrà in un’esistenza eterna per entrambi gli amanti. Tale vicenda avrebbe potuto trovare espressione adeguata con l’uso della sintassi tradizionale? Nel caso, per produrre solo un pallido equivalente, si sarebbe dovuto ricorrere all’aiuto di un complesso di congiunzioni e di frasi esplicative, col risultato di impoverire la carica poetica.

Un testo artistico contemporaneo sembra l’esito dell’avvicinamento di una serie di fatti tra loro poco o del tutto non omogenei, una combinazione di spinte oscure, di schegge di intuizioni e di stati d’animo divenuti un corpo unico proprio nell’esclusione di qualsiasi elemento verbale di raccordo e di chiarificazione. “Perché, cioè, poiché, il quale, ecc.” intervengono a far capire qualcosa per sé già reale e aiutano a dare un seguito alla proposizione principale che comprende la notizia fondamentale. La stessa funzione esporrebbe il testo di poesia al pericolo di essere gravato di un

peso inutile. “Non leggo perché sono stanco”: il contenuto fondamentale del messaggio è compreso nella reggente, la dipendente rappresenta un accidente, un caso secondario, solo alla prosa necessario; la poesia in genere rinuncia a un tale puntello. Se si paragona l’impostazione della nuova poesia a quella precedente, si scopre il particolare uso fatto delle componenti congiuntive: il testo della Cvetaeva è avaro di suggerimenti chiari, di indizi forti per chi lo vuole capire.

Boris Pasternak

È uno dei protagonisti della poesia nuova, come rivela questa composizione scritta nel 1917, nella prima fase della sua vita artistica:

| | |
|--|---|
| Ja ponjal žizni cel' i čtu | Ho capito il fine della vita e rispetto |
| Tu cel', kak cel', i eta cel' – | Quel fine come un fine, e questo fine è |
| Priznat', čto mne nevmogotu | Riconoscere che è per me impossibile |
| Mirit'sja s tem, čto est' aprel', | Accettare che sia aprile, |
| Čto dni – kuznečnye mechi, | Che i giorni siano mantici da forgia, |
| I čto rasteksja polosoj | E che si spanda come una fascia |
| Ot eli k eli, ot ol'chi | Da abete ad abete, da ontano |
| K ol'che, železnyj i kosoj, | Ad ontano, verde e storto, |
| I židkij, i v snega dorig, | E acquoso, e nelle nevi delle strade, |
| Kak ugol' v pal'cy kuzneca, | Come carbone nelle dita del fabbro, |
| S šipen'em vpivšijsja potok | Torrente penetrato con un sibilo |
| Zari bez kraja i bez konca. | Di un'alba senza un confine e senza una fine. |
| Čto v berkovec cerkovnyj zyk, | Che nel quintale e mezzo il suono sacro, |
| Čto vzjat zvonar' v vesovščiki, | Ch'è preso il campanaro nei pesatori, |
| Čto ot kapeli, ot slezy | Che per lo spauracchio, per le lacrime |
| I ot posta boljat viski. ⁵² | E per il digiuno fan male le tempie. |

Rispetto a quelli della Cvetaeva, questi versi risultano contemporaneamente più facili e più difficili. La maggiore accessibilità è favorita dalla forte struttura sintattica. Il centro semanticamente pervasivo della composizione è il mese di aprile (qualche anno più tardi, aprile sarà il soggetto negativo di partenza anche del poemetto *The waste land* di T. S. Eliot). Aprile vuol dire primavera, stagione avvertita dal poeta come ostile. Lo

⁵² B. Pasternak, *Ja ponjal žizni cel' i čtu...*, in Id., *Stichotvorenija i poemy*, Moskva-Leningrad, 1965, pp. 87-88.

sviluppo logico-sintattico dell'intera poesia è correlato a "priznat", 'riconoscere', a questo infinito sono collegate le proposizioni oggettive ricorrenti nel testo, tutte frasi introdotte dalla congiunzione "čto" e collocate in una posizione strategicamente forte: nel terzo verso della strofa iniziale, subito dopo la frase che apre il discorso generale e regge i fili della ragnatela del posteriore suo sviluppo; un'altra si trova ancora in apertura del secondo insieme di versi, iterata nel segmento successivo e resa più forte dalla congiunzione "i". Nella terza strofa lo "čto" non compare, ma è fortemente alluso dalla stessa congiunzione "i" appena vista. Altro utile elemento di connessione è l'eguaglianza compresa nel secondo verso della terza strofa, "Come carbone nelle dita del fabbro". Si tratta di un legame solo formale, non determinante per dare una sicura spiegazione del passo, che potrebbe essere: "Aprile è pieno d'acqua e nelle nevi della strada pare simile al carbone nella mani del fabbro".

Questa prima rarefazione logica viene seguita da un'altra più forte: essa prende avvio dal successivo terzo verso della medesima strofa; manca qui un qualsiasi elemento capace di collegarlo alla radice "riconoscere". Un parziale aiuto è offerto dalla virgola posta dopo "fabbro": questo segno connettivo privo di un qualsiasi peso semantico unitamente al valore di apposizione da attribuire a "torrente", ancora riferito ad aprile, sono gli unici indizi certi, disponibili per penetrare il senso del passo poetico.

L'ultima quartina è segnata da un consistente alogismo. Interviene in questo complesso versuale un forte legame grammaticale: per tre volte, ritorna lo "čto" anaforico nei suoi primi tre segmenti, inoltre il quarto verso viene collegato ai precedenti dall'iterazione della preposizione "per" e, in più, dalla congiunzione "e" (per le lacrime / E per il digiuno), sono nuovi indizi che portano ancora ad "aprile".

Il problema che si pone allora è: come e perché questi ulteriori elementi sono collegati al termine base? Ripensando ai precedenti richiami, una spiegazione sia pur esile può essere:

- *čto dni / kuznečnye mechi*: i "giorni" sono quelli di aprile, la primavera ha il potere di far prorompere ogni elemento della natura e persino i giorni;
- *čto rasteksja polosoj*: allude al manifestarsi nella nuova stagione di luci intense, capaci di collegare e di fondere le cose.

Insistendo su questa via si possono capire gli accostamenti realizzati in altro modo:

– *i židkij*...: ad aprile in Russia ha luogo un disgelo tale da far sentire il mondo coperto d'acqua.

Da questo quadro sembra sottrarsi l'ultima strofa, fatta di versi formalmente collegati e logicamente muti. Tra gli altri, i primi due segmenti risultano i più impenetrabili. Nella frase "che nel *berkovec* [misura di peso pari a dieci *pud*] il suono sacro" non è dato di trovare un qualsiasi collegamento con la primavera, e lo stesso vale per "Ch'è preso il campanaro nei pesatori". Più che da un cubista moderato come Pasternak, questi versi sembrerebbero composti da cubisti estremi come Kručenyč o il primo Majakovskij. Nel distico conclusivo si possono individuare tenui tracce collegabili con le prime tre strofe: si parla di uno "sgocciolarsi", assimilabile alla pioggia e alla neve, e poi le "lacrime" altro elemento liquido, acquatico; ma che dire del "digiuno"? Bisogna allora sottrarsi al desiderio di trovare ad ogni costo una spiegazione per tutti i versi e per le presenze della poesia e collegare queste oscurità al sistema artistico dell'autore. La poetica di Pasternak in questo tempo ha già raggiunto un notevole grado di maturazione e lascia libero l'artista di associare cose e parole. Essa giustifica la sequela normale "neve / disgelo / primavera / aprile", alla pari di "quintale e mezzo / suono sacro / campanaro / pensatori / digiuno / tempie": l'unità di tutte queste cifre viene realizzata con il ricorso alla sintassi tradizionale e all'intuizione del poeta, che sceglie seguendo le misteriose esigenze dell'arte. Ricorre nei versi la congiunzione "che", e tuttavia la sua indisponibilità a combinare logicamente molte immagini introdotte nel testo finisce per sottrarle un vero valore subordinante e di fatto, in modo paradossale, spinge il testo nel terreno di un'inedita paratassi.