

UNIVERSITA' DEGLI STUDI "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
SCUOLA SUPERIORE "G. d'Annunzio"

Dottorato di ricerca in Lingue, letterature e culture in contatto
XXXVII ciclo

La pentapodia giambica di Michail Kuzmin.
Uno studio statistico

Dipartimento di Lingue, letterature e culture moderne Settore scientifico
disciplinare L-LIN /02

Dottoranda: Dott.ssa Marta Mancini

Coordinatore: Prof.ssa Persida Lazarević

Tutor Prof.ssa Giovanna Moracci

Anni accademici 2021/2024

Vorrei ringraziare la mia tutor, la Prof.ssa Giovanna Moracci per la sua lucida guida, per il sostegno che non è mai mancato anche nei cambi di rotta; gli studiosi Andrej A. Dobricyn e Sergej E. Ljapin per aver condiviso con me i dati inediti delle loro ricerche e per i preziosi consigli. Un ringraziamento speciale e tutta la mia riconoscenza va al Prof. Igor' A. Pil'sčikov per il tempo che mi ha dedicato e per il suo generoso insegnamento.

Indice

Tavola delle sigle e delle abbreviazioni

Introduzione

I.	<i>Premessa</i>	10
II.	<i>Il precedente: “Пятистопный ямб Пушкина” di Boris Tomaševskij</i>	12
III.	<i>Il lavoro sui testi</i>	14
IV.	<i>La struttura</i>	16

Capitolo 1

Michail Kuzmin

1.1	Coordinate biobibliografiche essenziali.....	18
1.2	La radice biografica di temi e motivi dell’opera di Kuzmin.....	22
1.3	Kuzmin tra simbolismo e acmeismo.....	29
1.4	Kuzmin nelle traduzioni e nella stampa italiane.....	35
1.5	La kuzministica contemporanea.....	39

Capitolo 2

Storia del metodo linguistico-statistico russo di analisi del verso

2.1	Lo studio statistico del ritmo come ramo della stilometria.....	40
2.2	Metro vs ritmo: un chiarimento sull’oggetto di studio della ritmica Quantitativa.....	42
2.3	Per una scienza del verso.....	47
2.3.1	Gli esordi: A.Belyj ,B.Jarcho, B.Tomaševskij e i fondamenti della poetica quantitativa.....	47
2.3.2	V. Žirmunskij e alcune questioni accentuali e slovorazdel.....	56
2.3.3	La stabilizzazione: R.Jakobson, K.Taranovskij e leggi fondamentali delle misure binarie.....	60
2.3.4	Alcune novità: A.Kolmogorov, V.Prochorov, l’entropia e la divergenza di Kullbak- Liebler).....	63
2.3.5	L’eredità degli anni Sessanta e i nuovi studi di poetica quantitativa: l’entropia e l’entropia relativa come indici di varietà ritmica e di divergenza dal modello...	68

Capitolo 3

Sei canti popolari italiani nelle versioni russe di Michail Kuzmin

3.1	Kuzmin traduttore.....	69
3.2	Le canzoni veneziane.....	79
3.2.1	“Note veneziana” [Венецианские ночи].....	80
3.2.2	Una buona fortuna [Счастливый случай].....	87
3.2.3	Un turco innamora’ [Влюбленный турка].....	89
3.2.4	I morosi in casa [Любовь на дому].....	93
3.3	I canti carnascialeschi.....	96
3.3.1	Canto carnascialesco de’Zanni e de’Medici.....	97
3.3.2	Zeim “Re de’Geni”.....	99
3.4	Conclusioni.....	101

Capitolo 4

La pentapodia giambica di Michail Kuzmin. Uno studio statistico

4.1	La pentapodia giambica russa: generali sul verso.....	104
4.1.2	La pentapodia giambica con cesura.....	104
4.1.3	La pentapodia giambica senza cesura.....	111
4.2	La pentapodia giambica di Michail Kuzmin	115
4.2.1	Cronologia e distribuzione.....	115
4.2.2	Descrizione del corpus.....	115
4.2.3	La pentapodia giambica con cesura di Michail Kuzmin.....	116
4.2.4	La pentapodia giambica senza cesura di Michail Kuzmin.....	120
4.2.5	L’entropia e l’entropia relativa nella pentapodia giambica.....	126
4.3	Particolarità e anomalie tra stile individuale ed evoluzione generale del verso.....	130
4.3.1	Alcune osservazioni sulla disposizione delle forme X e IV.....	130
4.3.2	La coppia di forme I e IX e il parametro di Kolmogorov.....	133
4.3.3	L’influenza della compagine strofica sulla distribuzione delle forme.....	137
4.3.4	Lo status “speciale” del verso delle traduzioni.....	138

Capitolo 5

Alcuni case studies

5.1	Evoluzione dei parametri Θ , $\Theta_{T.\Theta}$ e K , tra il primo e il tardo Kuzmin.....	141
5.2	Conseguenze della compagine strofica sui parametri Θ , $\Theta_{T.\Theta}$ e K	144
5.3	Il coefficiente di Kolmogorov e la sua relazione con i parametri Θ , $\Theta_{T.\Theta}$	146
5.4	La pressione della ritmica dei Fragmenta sul pentametro delle traduzioni dall’italiano.....	148
5.5	Instabilità e specificità del verso delle traduzioni.....	150

Capitolo 6

Osservazioni conclusive 151

Appendice

1. Tabella: le forme della pentapodia giambica
2. Tavola: la pentapodia giambica di Michail Kuzmin
3. Tavola: la pentapodia giambica con cesura
4. Tavola: i primi tentativi di pentapodia giambica senza cesura
5. Tavola: la pentapodia giambica senza cesura
6. Originali con testo a fronte. I canti popolari italiani nelle traduzioni in russo di M. Kuzmin
7. Schede. Distribuzione delle forme, Э, От.э., K_{value} in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

Bibliografia

Sigle e abbreviazioni

Raccolte poetiche di Kuzmin e gruppi di analisi creati *a posteriori*.¹

- *СНВПС: Стихотворение не вошедшие в прижизненные сборники [Componimenti editi dopo la morte di Kuzmin]
- КЛ: Куранты Любви [La meridiana/il carillon dell'amore]²
- Сети: Сети [Reti]
- ОО: Осенние Озера [Laghi autunnali]
- ГГ: Глиняные Голубки [Colombi d'argilla]
- Вож.: Вожатый [La guida]
- Эхо: Эхо[Eco]
- НВ: Нездешние Вечера [Sere celesti]
- НГ : Новый Гуль
- Пар.: Параболы [Parabole]
- ФРЛ: Форель Разбивает Лед [La trota rompe il ghiaccio]³
- Ш.сон. : Шекспировские сонеты переведенные Кузминым [Sonetti di Shakespeare tradotti da Kuzmin]
- *Пере.: Переводы Кузмина [traduzioni di Kuzmin]
- **Ит.пер.: Переводы из итальянского языка. [Traduzioni dall'italiano]
- **Ит.сон.:Переводы итальянских сонетов [Traduzioni di sonetti italiani]
- **Соб.сон.: Собственные сонеты [Sonetti propri]
- *Quart.: Стихотворения, написанные катренами [Componimenti in quartine]
- *Mono.: Нестрофические стихотворения [Componimenti monostrofa (o senza strofe)]
- *Varie: стихотворения написанные разными строфическими формами [Componimenti con diverse compagini strofiche]

Riferimenti alle diverse forme di pentapodia giambica

- Я5 : пятистопный ямб [pentapodia giambica]⁴
- ЦЯ5 : пятистопный ямб с цезурой [pentapodia giambica con cesura]
- БЦЯ5: пятистопный ямб без цезуры [pentapodia giambica senza cesura]
- *СЦЯ5: группа стихотворений со свободной цезурой [gruppo dei componimenti con cesura libera]

¹ Asterisco e doppio asterisco indicano gruppi e sottogruppi creati *ad hoc* per la ricerca.

² L'edizione italiana di *Куранты Любви* (Kuzmin 1910) porta il titolo "La stagione dell'amore" (a cura di S. Visinoni, Stilo edizioni 2022)

³ L'edizione italiana di *Форель Разбивает Лед* (Kuzmin 1928) porta il titolo "La trota spezza il ghiaccio" trad. di P. Pera, L'obliquo

⁴ La cifra si riferisce al numero dei piedi. Si troveranno nel testo anche Я2,3,4,6.

Opere:

БГ: Борис Годунов [Boris Godunov]
ДК: Домик в Коломне [La casetta a Kolomna]
ВП: Венецианские песни [Canzoni veneziane]
RVF: Rerum Vulgaria Fragmenta (Il Canzoniere)

Nelle tabelle e nelle tavole:

Сл.: Словораздел [Separazione tra le parole]
Ц: Цзура перед пятым слогом [Cesura prima della quinta sillaba]
Переак. = Переакцентуации [Inversioni]
П.м. Прохоровская модель [Modello di Prochorov]
Э: Энтропия [Entropia]
От.э.: относительная энтропия [Entropia relativa]
D_{KL}: Kullbak Liebler divergence
K_{value}: колмогоровский параметр [parametro di Kolmogorov]
с.у.: средняя ударность [accentazione media]
ч.с.: число строчек [numero di versi]

Glossario⁵

Slovorazdel: Separazione tra le parole. Tradotto in italiano talvolta come ‘pausatoria’ o ‘pausazione’, corrispondete alle parole ‘coupe’(francese) e ‘word-boundary’(inglese).
Instrumentovka: Orchestrazione. Insieme della trama acustica del testo cui concorre la disposizione degli accenti, *slovorazdel* e tutte le figure di suono.
Stichoved: studioso del verso
Rasskaz: racconto
Žizneradostnost’- Gioia di vivere
Meloč žizni – piccolezze
Zaumnyj jazik: lingua trans-mentale

⁵ Nel corpo del testo si trovano delle parole o espressioni russe per la comprensione delle quali, qualora necessario, si fornisce questo breve glossario.

Introduzione

I. Premessa

Quando tre anni fa, all'inizio del mio percorso di Dottorato di Ricerca, ho cominciato a lavorare su Michail Kuzmin non intendevo occuparmi, nello specifico, di questioni metricologiche; il primo obiettivo stabilito era quello di condurre un'analisi dei suoi versi italiani: i cicli “Стихи об Италии” [Versi sull'Italia] e “Путешествие по Италии” [Viaggio in Italia], appartenenti a due delle raccolte più tarde di Kuzmin, rispettivamente *Нездешние вечера* [Sere celesti, 1921] e *Параболы* [Parabole, 1923]. Nel corso della preliminare lettura dell'opera di Kuzmin è emerso che richiami intertestuali alla cultura italiana non solo letteraria, ma anche musicale, pittorica, folclorica, religiosa costellano l'intera sua produzione. Era stato quindi deciso, in prima istanza, di studiare il *podtekst* letterario italiano nella poesia di Kuzmin. Di conseguenza ho cercato di chiarire il significato di intertestualità, di individuarne i diversi tipi integrando la lettura di Taranovskij, dal quale avevano preso l'abbrivio i miei studi, con quella di Julia Kristeva, Jurij Lotman, Roland Barthes, Renate Lackmann e Michael Riffaterre. L'opera di Kuzmin si è rivelata un ricettacolo di ogni possibile declinazione di intertestualità e la kuzministica più recente è concorde nel riconoscere in questo aspetto una componente essenziale della sua opera.

Anche la poesia si è rivelata più complessa di quanto i suoi contemporanei e molti dei posteri avessero mai pensato. Trovando numerosissime le allusioni ‘italiane’ (uso consapevolmente un termine generico, con l'intenzione di includere tutti i modi e i dispositivi testuali e linguistici per riferirsi ad altri testi culturali), avevo deciso di restringere la cerchia al sottotesto letterario petrarchesco e francescano. Il Santo di Assisi ha colpito l'immaginazione di Kannengiser, Ellis, Pasternak, Mandel'stam e certamente, anche di Kuzmin. Il sistema metaforico e figurativo delle sue prime poesie, notava per

primo G. Šmakov, risultano di frequente derivate da quello dei poeti francescani (Šmakov 1972: 341–364). Seguendo le tracce dell’innamoramento di Kuzmin per la spiritualità francescana, avevo anche formulato l’ipotesi di un possibile incontro tra il poeta e Giulio Salvadori. Mi era infatti parso molto curioso che tra le letture degli anni Novanta di Kuzmin, insieme a Goethe, Shakespeare, Plauto, Apuleio, Plotino, gli Atti degli Apostoli, Sant’Agostino, San Francesco d’Assisi, Leskov, Flaubert comparisse il nome del contemporaneo Antonio Fogazzaro (Malmstad 1977:32). Giulio Salvadori si era convertito appena ventenne al cattolicesimo, diventando monaco francescano, proprio in seguito alla lettura di *Malombra*, avendo trovato in Antonio Fogazzaro un maturo interprete di quegli interessi spiritualistici che animavano parte dei movimenti di rinnovamento religioso della fine del secolo (Salvadori 1974). Salvadori aveva poi fondato “L’Unione per il bene”, un’associazione nata nello spirito di un dilagante associazionismo postunitario che si impegnava nel fornire assistenza agli abitanti dei quartieri più disagiati della capitale, su modello della francese “Union pour l’action morale” di Paul Desjardins. Giulio Salvadori, quindi, operava a Roma negli anni 1895 - 1897, proprio quando anche Kuzmin era nella capitale. Che sia stato Salvadori a suggerire a Kuzmin la lettura di Fogazzaro? Che abbia contribuito a rinnovare l’interesse di Kuzmin per la spiritualità francescana? Nonostante i contatti dell’Unione con il mondo russo fossero frequenti (Rizzi 2012) se l’incontro tra Kuzmin e Salvadori c’è stato, non ha lasciato tracce (N. Vian 1945, 1976).

Tra gli autori del canone più presenti nella poetica kuzminiana c’è poi Petrarca. L’esordio letterario di Kuzmin su Зелёный сборник [Raccolta verde, 1904] era proprio legato alla pubblicazione di tredici sonetti di ispirazione petrarchesca, e del resto, nella poesia del primo Kuzmin molte immagini e motivi sono desunti dalla lirica medievale italiana che mescola il lessico amoroso a quello spirituale, rituale e religioso. Mentre un richiamo a Petrarca può essere considerato anche solo la ripresa di forme metriche, quali la canzone sestina, come se ne incontrano, insieme a sonetti e madrigali nel *Canzoniere*.

Con l’obiettivo di proseguire questo filone di ricerca, con il benestare della tutor, la Prof.ssa G. Moracci, mi sono recata all’inizio del 2024 negli Stati Uniti, a Los Angeles presso la University of California (UCLA) affidata al Prof. Igor’ A. Pil’ščikov. Lì ho

scoperto il documentatissimo tomo di oltre seicento pagine della studiosa Lada Panova, *Итальянсь, русея*. [Diventando italiano, essendo russo]

(Panova 2019), solo da pochissimo tempo disponibile in Open Access; così il filone petrarchesco della ricerca che avevo avviato, si è rivelato del tutto esaurito. Per questa ragione, con la guida della Prof.ssa Moracci e del Prof. Pil'sčikov, ho deciso di cambiare rotta. In quei giorni lavoravo sulla metrica delle traduzioni italiane di Kuzmin di alcune canzoni veneziane, oggetto del secondo capitolo: di lì proviene lo spunto per uno studio sulla pentapodia giambica di Michail Kuzmin.

II. *Il precedente: “Пятистопный ямб Пушкина” di Boris Tomaševskij*

Il saggio “Пятистопный ямб Пушкина” [La pentapodia giambica di Puškin, (1919) 1923] di Boris Tomaševskij, è ancora oggi, a distanza di più cento anni dalla sua uscita in volume, l'unico interamente dedicato all'analisi della pentapodia giambica di un solo autore. Lo studio di Tomaševskij contiene *in nuce* alcune delle principali questioni degli studi di versificazione contemporanei, che nel corso di circa un secolo sono state verificate, corrette e sviluppate a partire dagli anni Cinquanta (Taranovskij) e poi ancora negli anni Sessanta (Kolmogorov, Prochorov).

Tomaševskij analizza il verso puškiniano in relazione sia a serie giambiche di diversa lunghezza, sia agli equivalenti ritmici di tradizioni straniere (quali la pentapodia giambica inglese e l'endecasillabo italiano, aprendo così le porte alla metrica comparativa) e anche nella sua compagine strofico-rimica. Con la sua analisi riesce non solo a descrivere la pentapodia giambica di Puškin, ma anche mettere a fuoco alcune caratteristiche generali di questo tipo di verso, precedendo, in parte, il fondamentale studio sulle misure binarie di Taranovskij. L'intuizione più proficua di Tomaševskij è stata quella di avvertire la necessità del confronto del ritmo poetico con una 'norma ritmica' ricavata con un metodo macchinoso (poi perfezionato e superato) basato sul vocabolario ritmico dell'autore. Con il suo studio sulla pentapodia giambica di Puškin, Tomaševskij ha potuto stabilire che:

- la quantità di accenti non realizzati nel verso è proporzionale non alla lunghezza dello stesso, quindi al numero delle sillabe n , ma a $n - 1$, dal calcolo vanno infatti escluse tutte le ultime sedi toniche, sempre accentate (le costanti ritmiche di Taranovskij).
- Ha individuato la tendenza degli accenti a diminuire nel corso del verso, è questa una conseguenza della combinazione della norma linguistica con quella poetica: la fine del verso generalmente (salvo nei casi di *enjambement*) coincide con la chiusura di un periodo sintattico.
- la lingua tende ad organizzare all'inizio della frase gli accenti, legati alle parole di maggior peso semantico e a diradarli verso la fine.
- la differenza maggiore tra la pentapodia con e senza cesura sta nell'accentazione della sesta sillaba.
- ha chiarito, grazie allo studio del vocabolario ritmico, che non tutti i vocaboli possono occupare tutte le posizioni nel verso, e che la pentapodia con cesura è, sul piano del lessico, meno libera.
- nel discorso in prosa c'è una maggioranza di vocaboli a chiusa femminile, dattilica o iperdattilica, mentre in poesia non si riscontra la stessa varietà.
- i monosillabi nella pentapodia tendono a occupare posizioni deboli (Jakobson 1963, 1971).

A livello strofico-ritmico può affermare, limitatamente all'opera di Puškin, l'indipendenza delle rime dal metro, non avendo riscontrato differenze sostanziali nell'occorrenza delle loro sequenze in tetrapodie e pentapodie giambiche, rilevando altresì la tendenza alla massima varietà rimica.

Lo studio comparato tra le diverse tradizioni poetiche e simultaneamente condotto sul piano di *slovorazdel* e ritmico, gli consente, infine, di concludere che le leggi circa la modulazione del verso sono legate in modo più specifico alla lingua poetica delle diverse tradizioni, mentre quelle del ritmo sono più generali.

A ben vedere Tomaševskij, con il suo studio pionieristico, svolge quello che Taranovskij indicherà come compito fondamentale dello *stichoved*: cogliere il collegamento tra leggi prosodiche e sintattiche, congiungere gli studi di poetica con quelli di linguistica. È questo un esempio delle possibili conclusioni a cui può condurre l'analisi ritmico-linguistica del

testo poetico, mentre la questione del legame tra metro e temi è ancora oggi poco esplorata.

III. *Il lavoro sui testi*

Finora si è parlato solo in teoria di analisi ritmica del verso. Credo che valga la pena spiegare, preliminarmente, qual è stato il lavoro condotto sui testi.

Lo studio statistico del ritmo si basa sulla valutazione della posizione degli ictus realizzati all'interno del verso, sul computo dei diversi pattern ritmici: le forme. La pentapodia giambica, che esclude gli accenti sulle sedi pari e li ammette sulle dispari, può essere declinata, in teoria, in dodici forme diverse, quando presenta la cesura e in sedici in sua assenza. Di fatto, nella poesia si realizza un numero ristretto delle forme teoricamente possibili.

Come primo passo, sono stati individuati tutti i componimenti monometrici scritti in pentapodie giambiche della copiosa opera di Kuzmin. La raccolta è stata, per così dire, manuale. Ho prelevato i testi originali di Kuzmin dall'edizione Стихотворения [Poesie] curata da Bogomolov (Kuzmin 1996) da Собрание стихов [Raccolta di versi] curata da Markov e Malmstad (Kuzmin 1977).

Dal momento che versi con e senza cesura presentano caratteristiche ritmiche diverse, seguendo l'impostazione dello studio di Taranovskij, ho diviso il materiale in componimenti con e senza cesura (ЦЯ5 e БЦЯ5). Per fare questo ho calcolato la percentuale di versi con cesura componimento per componimento, dal momento che solo una percentuale di cesura maggiore o uguale al 90% permette di annoverare il componimento in ЦЯ5.

Lavorando sulla copia digitale del corpus da me raccolto, ho indicato in numeri romani accanto a ogni verso (come convenzionalmente si usa fare) la forma di pentapodia e indicato l'eventuale cesura:

Мы пла́кали, | когд́а луна́ рожд́алась, III
Слез́ами серебри́стый ли́к омь́ли,- III
И се́рдце го́рестно и сму́тно сжа́лось. IV

И в сáмом дéле, мýлый дрýг, не мý ли I
Читáли в стáром сóннике примéты V
И с дéтства суевéрий не забýли? IX

Ho riportato poi su un foglio di calcolo Excel i dati raccolti, indicando prima in cifre assolute e poi calcolando la percentuale di frequenza di ogni forma in ogni singolo componimento. A questo punto ho proceduto con l'elaborazione dei dati, calcolando la distribuzione delle forme nei gruppi di analisi individuati. Ogni gruppo che contiene l'insieme delle pentapodie individuate nelle raccolte edite viene indicato con la sigla corrispondente (КЛ, Сети, ОО, ГГ, Вож., Эхо, НВ, Пар.,НГ,ФРЛ). Il gruppo III.сон. si riferisce alle traduzioni di 89 sonetti di Shakespeare, recentemente ritrovati e usciti in una edizione più completa e rigorosa nel 2024. I gruppi indicati con uno o due asterischi, corrispondono a sezioni create *ad hoc* per la ricerca, che non costituiscono quindi raggruppamenti d'autore. Si tratta delle sezioni *ЧВПС А, *ЧВПС В, *ЧВПС С, che contengono i componimenti non inclusi nelle raccolte edite e messi insieme nella sezione 'Стихотворения не вышедшие в прижизненные сборники' [Poesie non incluse nelle raccolte pubblicate in vita] in *Стихотворения*, e separati in base al periodo di composizione nei gruppi А (1897-1910), В (1912-1920), С (1920-1927). Il gruppo *Пере. include tutte le traduzioni, il sottogruppo **Ит.пере. e **Ит.сон. sono relativi alle versioni dall'italiano e alle versioni dei sonetti italiani. Il sottogruppo **Соб.Сон. comprende i sonetti originali di Kuzmin usciti in raccolte diverse nell'arco di tempo compreso tra il 1897 e il 1914.

Completata la raccolta dei dati, ho cercato di descrivere l'andamento ritmico di Я5 di Kuzmin e di mettere in relazione i dati statistici con considerazioni stilistico- linguistiche.

IV. *Struttura*

Il presente lavoro si articola in un'introduzione, sei capitoli e un'ampia appendice. Il primo capitolo ha lo scopo di fornire le fondamentali coordinate biobibliografiche di Michail Kuzmin e di riflettere su alcuni nodi relativi alla sua collocazione tra le correnti

del modernismo russo. Per quanto riguarda la fortuna delle sue opere, maggiore attenzione è riservata alla ricezione di Kuzmin in Italia.

Il secondo capitolo contiene lo studio da cui ha preso l'abbrivio la mia ricerca sulla ritmica del verso russo. Nella prospettiva della metrica comparativa, si configura come uno zoom su Kuzmin-traduttore e contiene l'analisi delle versioni kuzminane di quattro canti popolari veneziani e due canti carnascialeschi. Di questi ultimi il "Canto carnascialesco de'Zanni e de Magnifici" è l'unico non monometrico; scritto in forma di madrigale che combina endecasillabi e settenari viene reso in russo con tetrapodie e pentapodie giambiche. Ma la combinazione di queste due misure è anomala in russo. Per questo l'analisi del testo si interrompe prima del confronto del verso kuzminiano con la tradizione poetica russa. Avevo inizialmente tentato di raccogliere i dati consultando il "Corpus poetico della lingua poetica russa" [Корпус поэтического русского языка], partendo dal presupposto che essendo nei madrigali italiani settari ed endecasillabi sovente combinati, è possibile che le traduzioni russe di madrigali italiani combinino i loro equivalenti ritmici. Tuttavia non è possibile a oggi, nel corpus, tarare un filtro di ricerca in base precise ed esclusive coordinate metriche. Inserendo la formula metrica ЯЗЯ5 i risultati includono tutti i testi in cui compaiono queste misure, ma è risultato che sono generalmente mescolati a serie di giambiche di altra lunghezza. Ho provato, quindi, con lo spoglio delle traduzioni russe dei madrigali italiani, a partire da *Итальянская поэзия: От Средневековья до Современности* [Poesia italiana: dal medioevo all'età contemporanea, 1987] ma la difficoltà di dover agire manualmente in un tempo limitato a disposizione ha sancito una (temporanea) resa. Scriveva Taranovskij "При всех очень важных достижениях этого метода в славянском стиховедении, все же приходится признать, что до сих пор проделана очень не большая часть работы. Для ее выполнения необходимо сотрудничество целых научных коллективов, с хорошо запланированной программой и широкой применением машинной техники"⁶(Taranovskij 2000: 256).

⁶ [Nonostante tutti i molto importanti risultati ottenuti con questo metodo nella metrica slava, bisogna comunque riconoscere che fino ad ora è stata compiuta una parte molto limitata del lavoro. Per portarlo a termine è necessaria la collaborazione di interi gruppi di ricerca, con un programma ben pianificato e un ampio utilizzo della tecnologia informatica.].
Di qui in avanti le traduzioni sono di chi scrive.

È questa l'annosa questione degli studi statistici sul verso: la modalità di raccolta dei dati; è questo uno degli argomenti principali oggi nelle discussioni sull'impiego del digitale negli studi di versificazione russi. Fortunatamente, l'interruzione dell'analisi sul madrigale non influisce sullo scopo dello studio condotto, che è quello integrare quanto noto circa le strategie traduttive di Kuzmin, che si rivela traduttore raffinato e originale, tanto attento al tessuto acustico del testo, alla resa dell'*instrumentovka*, da spingere a parlare, in alcuni casi, di vera e propria intertestualità fonetica.

Nel terzo capitolo, di stampo prettamente metodologico, viene ripercorsa la storia del metodo statistico di studio del verso russo, che è alla base di questo lavoro. Dagli studi pionieristici di B. Tomaševskij, B. Jarcho, A. Belyj, V. Žirmunskij, che pongono le basi per la costruzione del profilo accentuale e per il confronto con la norma ritmica (modello linguistico-statistico), passando per Taranovskij e il suo *Русские двусложные размеры* [Le misure binarie russe, 1953] che definisce le leggi fondamentali del verso binario russo, per gli studi di poetica matematica di V. Prochorov e A. Kolmogorov negli anni Sessanta, fino a quelli recentissimi di A. Dobricyn, S. Ljapin, I. Pil'sčikov e all'introduzione di nuovi parametri di analisi quali quello di varietà ritmica, l'entropia [энтропия, Э] e quello di divergenza dal modello di entropia relativa [относительная энтропия От.Э.] o divergenza Kullback-Liebler [Kullback Liebler divergence, DKL].

Nel quarto capitolo viene riportata l'analisi del ritmo del pentametro giambico kuzminiano e i suoi esiti. Lo studio ha permesso di rilevare alcune variabili che determinano le caratteristiche ritmiche quali l'epoca di composizione, la conformazione strofica, la natura di verso originale o tradotto. Ma anche di ampliare lo spettro dei parametri impiegabili per lo studio della pentapodia giambica, per esempio il parametro di Kolmogorov.

Nel quinto capitolo vengono presentati alcuni *case studies*, tramite i quali si intende esemplificare e mostrare nella concretezza dei testi le osservazioni del capitolo precedente.

Il sesto capitolo contiene le osservazioni conclusive.

Il lavoro si chiude con un'ampia appendice che contiene la Tabella con i pattern di pentapodia, affiancati da esempi concreti tratti dalla poesia russa(1), la tavola sulla pentapodia giambica di Kuzmin con i dati relativi alla distribuzione delle forme, al profilo

accentuale, alla cesura, all'entropia, all'entropia relativa e al K_{value} (2), le tavole di Taranovskij, in cui i dati dello studio sulla pentapodia giambica (con e senza cesura) sono integrati con quelli relativi all'entropia, all'entropia relativa, al K_{value} , calcolati da chi scrive. (3,4,5). Segue la trascrizione con testo a fronte delle traduzioni in russo dei canti popolari italiani, oggetto del secondo capitolo. Infine vengono incluse le schede con i dati relativi a ogni componimento analizzato.

Capitolo 1

Michail Kuzmin

1.1 *Coordinate biobibliografiche essenziali*

Michail Kuzmin nasce a Jaroslavl¹ in una famiglia di vecchi credenti, è l'ultimo dei cinque figli di Aleksandr Aleksandrovič Kuzmin, ufficiale di marina, e di Nadežda Dmitrievna Fedorova. Poco dopo la sua nascita la famiglia si trasferisce a Saratov e nel 1884 a San Pietroburgo dove Kuzmin può proseguire la scuola. Fin da piccolo rivela la sua attitudine per le lettere e la musica, due interessi che potrà coltivare insieme al compagno di ginnasio dal 1887 Georgij Vasil'evič Čičerin con cui instaurerà una solida e duratura amicizia:

В пятый класс к нам поступил Чичерин, вскоре со мной подружившийся и семья которого имела на меня огромное влияние. Я радовался, отдыхая в большой, «как следует», барской семье и внешних видах обеспеченного житья. Мы сошлись в обожании музыки, вместе бегали на «Беляевские концерты», изучали Моцарта, ходили на галерею в театр. Я начал писать музыку, и мы разыгрывали перед семейными наши композиции. Написав несколько ценных по мелодии, но невообразимых по остальному романсов, я приступил к операм и все писал прологи к «Д<он> Жуану» и «Клеопатре» и, наконец, сам текст и музыку к «Королю Милло» по Гоцци. Это первое, что я рискнул в литературе. Тогда я стал безумно увлекаться романтизмом немцев и французов: Hoffmann, J. P. Richter, Фукке, Тик, Weber, Berlioz и т. д. меня увлекали страшно (Kuzmin 1906).⁷

⁷ [In quinta classe si unì a noi Čičerin, che presto diventò mio amico e la cui famiglia ebbe su di me un'enorme influenza. Trovavo gioia e sollievo nel trascorrere del tempo in una grande famiglia nobile, «come si deve», e nell'immergermi nell'aspetto di una vita benestante. Ci accomunava l'adorazione per la musica: andavamo insieme ai 'concerti Beljaev', studiavamo Mozart e frequentavamo la galleria a teatro. Iniziai a comporre musica, e presentavamo le nostre composizioni davanti alla sua famiglia. Dopo aver scritto alcune romanze apprezzabili per la melodia ma inimmaginabili sotto ogni altro aspetto, mi dedicai alle opere, componendo prologhi per Don Giovanni e Cleopatra e, infine, sia il testo che la musica per Il re Millo tratto da Gozzi. Fu il mio primo tentativo in letteratura. In quel periodo mi innamorai follemente del romanticismo tedesco e francese: Hoffmann, J. P. Richter, Fouqué, Tieck, Weber, Berlioz e altri mi affascinavano enormemente.]

Čičerin avrà un ruolo fondamentale nella formazione di Kuzmin; nonostante i due fossero coetanei, Kuzmin si pone fin da subito nella posizione del discente. Sarà Čičerin a incoraggiarlo nello studio della musica, della cultura italiana. Nel 1891 Kuzmin entra al conservatorio di San Pietroburgo nella classe di composizione di Rimskij-Korsakov dove studia per tre anni senza però diplomarsi. Continua comunque, per tutta la vita, a comporre pièce e operette, a scrivere musiche per il teatro, intanto legge i maggiori autori del canone europeo, classici e moderni spaziando fino alla letteratura religiosa (Apuleio, Plotino, Petrarca, S. Agostino, Dante, i poeti francescani, Shakespeare, Goethe...).

L'ultimo decennio del XIX secolo forgia lo spirito e la poetica di Kuzmin. La sua opera è difficilmente comprensibile se si prescinde dagli eventi di questi anni. Nel 1896, dopo aver tentato di avvelenarsi, compie due lunghi viaggi, uno in Egitto e uno in Italia, entrambi imprimeranno un profondo segno nella sua coscienza. Poco dopo il suo rientro in Russia si ritira in una comunità di vecchi credenti, ma di questa esperienza non si hanno testimonianze.

Quando nel 1901 Kuzmin torna a Pietroburgo, per il tramite di Čičerin si avvicina a “Мир искусства” [Il mondo dell'arte], un circolo di artisti con cui Kuzmin condivideva la tensione verso la sintesi delle arti e il culto del bello. Grazie a V.G. Karatygin e a V. F. Nuvel' organizzatori delle “Вечера современной музыки” [Serate di musica contemporanea] dal 1905 si avvicina agli ambienti simbolisti, comincia a frequentare l'appartamento di Vjač. I. Ivanov all'ultimo piano in angolo di via Tavričeskaja, 35, noto per questo come “La Torre” [Башня], fulcro della vita culturale di Pietroburgo. La musica è il salvacondotto di Kuzmin non solo per *bašnja* di Ivanov ma anche per la poesia stessa. In effetti gran parte delle prime prove poetiche viene pensata per essere musicata: il ciclo vocale “Куранты любви” [Il carillon dell'amore], un pastorale scritto e composto all'inizio del secolo e pubblicato soltanto nel 1910; i cicli “Духовные стихи” [Versi spirituali] poi inclusi nel primo libro di versi; “Хожение Богородицы по мукам” [Il viaggio della Vergine Maria attraverso il tormento] e “О старце и льве” [Del vecchio e del leone] degli anni 1901-1902, e anche i tredici sonetti di ispirazione petrarchesca, cui si lega l'esordio letterario di Kuzmin,

usciti insieme al dramma “История рыцаря Алессіо” [Storia del paladino D’Alessio] su *Зеленый сборник стихов и прозы* [Raccolta verde di versi e di prosa] di J. N. Verchovskij nel 1905. Avendo attirato l’attenzione di Valerij J. Brjusov, direttore del maggiore giornale simbolista “Весы” [La bilancia], Kuzmin comincia a collaborare con lui, pubblicandovi già nel 1906 il ciclo “Александрійские песни” [I canti d’Alessandria] e poi il ciclo “Любовь этого лета” [L’amore di questa estate] che apre il primo libro di versi *Cemu* [Reti, 1907], molto lodata da Brjusov, che nell’eleganza e nella complessità formale individua la cifra stilistica di Kuzmin:

Изыщество — вот пафос поэзии М. Кузмина. Все равно, выступает ли он перед нами в хитоне изысканного александрийца, верного ученика Эпикура, или в шелковом камзоле французского птиметра, или прямо говорить о себе, — везде и всегда он хочет быть милым, красивыми немного жеманным. [...] М. Кузмин обогатил изучением старофранцузской поэзии, из которого вынес любовь к сложным строфам. [...] Стихи М. Кузмина — поэзия для поэтов. Только зная технику стиха, можно верно оценить всю ее прелесть. И ни к кому не приложимо так, как к М. Кузмину, старое изречение: его стакан не велик, но он пьет из своего стакана... (Brjusov 1990: 379).⁸

Nello stesso periodo aveva concluso alcune opere teatrali, diverse prose tra cui il breve romanzo *Приключения Эме Лебефа* [Le avventure di Aimé Leboeuf, 1906], *Подвиги Великого Александра* [Le imprese di Alessandro il Grande, 1906] in cui già si delineano i caratteri precipui della sua prosa: una narrazione dal ritmo incalzante e vivace, personaggi privi di approfondimento psicologico, un gusto carnevalesco per il travestimento, l’abilità nella documentata ricostruzione storica di usi e costumi lontani nello spazio e nel tempo, la tendenza alla stilizzazione di epoche e generi.

Ma a dare una scandalosa notorietà a Kuzmin sarà il romanzo *Крылья* [Ali, 1905] in cui per la prima volta nella letteratura russa viene affrontata la tematica omoerotica. Nella già citata prima raccolta poetica *Cemu*, il verso di Kuzmin ha finalmente conquistato la sua autonomia. Il tema amoroso, variamente declinato, mescola ai toni

⁸ [Grazie e raffinatezza: ecco il pathos della poesia di M. Kuzmin. Che si presenti a noi nel chitone di un raffinato alessandrino, fedele discepolo di Epicuro, nel giustacuore di seta di un petit-maitre francese, oppure parli direttamente di sé stesso, ovunque e sempre egli desidera essere affascinante, elegante e un po’ lezioso. [...] M. Kuzmin si è arricchito dello studio della poesia francese antica, da cui ha tratto l’amore per le strofe complesse. [...] I versi di M. Kuzmin sono poesia per poeti. Solo conoscendo a fondo la tecnica del verso si può apprezzarne appieno tutto il fascino. E a nessuno si adatta così bene come a M. Kuzmin il vecchio detto: il suo bicchiere non è grande, ma beve sempre dal suo bicchiere...]

mistici, spirituali e a quelli gioiosi della celebrazione delle piccole cose della vita e domina anche nei due successivi libri di versi: *Осенние Озера* [Laghi autunnali, 1912] e poi *Глиняные Голубки* [Colombi d'argilla, 1914] in cui i motivi delle raccolte precedenti sono ormai consumati.

Dagli anni Dieci Kuzmin è legato alle maggiori riviste dell'epoca: la già menzionata "Vesy", "Zolotoe runo" [Il vello d'oro] "Ogonëk" [Fiammella,] "Russkaja Mysl" [Il pensiero russo], "Argus" [Argo] e altre. In seguito all'incrinamento dei rapporti con Brjusov e Ivanov, si allontana dagli ambienti simbolisti e dal 1910 entra a far parte della giovane redazione di "Apollon" [Apollo], che diventerà organo ufficiale degli acmeisti. Su Apollon pubblica "О прекрасной ясности: заметки о прозе" [Della meravigliosa chiarezza: appunti sulla prosa, 1910] in cui difenderà la limpidezza, la chiarezza nella prosa.⁹ Gli anni 1913-1917 sono estremamente prolifici, Kuzmin scrive oltre settanta racconti e il romanzo *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо графа Калиостро* [La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo conte di Cagliostro] concluso nel 1916 e pubblicato solo nel 1919. Il suo precoce interesse per l'alchimia, le dottrine gnostiche o settarie, unite a elementi dell'espressionismo tedesco si manifesta scopertamente nelle raccolte poetiche più tarde: *Вожатый* [La guida, 1918]; *Нездешние вечера* [Sere celesti, 1921] che raccoglie i versi 1914-1920; *Параболы* [Parabole, 1922] e *Форель разбивает лед* [La trota rompe il ghiaccio, 1928]. In un panorama politico e culturale ormai cambiato queste raccolte trovano quasi miracolosamente la via della pubblicazione grazie al solido legame di Kuzmin con le case editrici Academia e Skorpion. Possono dirsi minori le raccolte "Двум" [Ai due, 1920], *Эхо* [Эхо, Есо 1921], "Новый гуль", [НГ, Il nuovo Gul', 1924] [Il nuovo Gul'] e "Занавешенные картинки" [Immagini sotto il velo 1920], in cui viene organizzato il materiale sfuggito alle precedenti.

A partire dagli anni Venti, Kuzmin e molti altri artisti e scrittori russi scompaiono dalla vita culturale ufficiale della neonata Unione Sovietica. Per molti di loro l'unica possibilità di sostentamento è la traduzione, cui Kuzmin si dedica alacremenente fino alla

⁹ Le dichiarazioni contenute in questo manifesto verranno molto spesso recepite come militanti dichiarazioni poetiche. Il valore programmatico dei manifesti di Kuzmin è stato spesso esagerato o frainteso.

morte.¹⁰ Al 1923 risale la sua “Декларация эмоционализма” [Dichiarazione di emozionalismo] un programma per gli intellettuali riuniti intorno alla rivista “Abraksas” che propugna l’autonomia dell’ispirazione artistica, ma che non risuona a lungo negli ambienti culturali dell’epoca. Negli anni Trenta Kuzmin vive grazie all’aiuto di amici e conoscenti, ostracizzato e malato. Si spegne, assistito dal suo compagno Ju. Jurkun, nel 1936 a Pietroburgo.

1.2 *La radice biografica di temi e motivi dell’opera di Kuzmin*

Il XX secolo si apre in Russia all’insegna del tumulto: il 22 gennaio 1905 le guardie imperiali sparavano contro la folla manifestante fuori dal Palazzo d’Inverno, nel settembre dello stesso anno il trattato di Portsmouth sanciva la sconfitta della Russia nella guerra contro il Giappone, intanto cresceva l’insofferenza nei confronti della politica repressiva di Nicola II. Si avvertiva il presagio di un cambiamento epocale di cui era difficile prevedere le conseguenze. Nella Russia zarista reazionaria e violenta, comincia una delle stagioni culturali di più grande valore estetico e filosofico, legata a doppio filo alla crisi politica e alla riflessione dell’*intelligencja* russa intorno al proprio ruolo sociale e alle sorti della Russia. Da questo contesto nascono le esperienze estetiche delle tre correnti cui si è soliti ridurre il modernismo russo: simbolismo, acmeismo e futurismo e la figura di Michail Kuzmin si staglia come sullo sfondo per la singolarità del suo profilo di uomo e di scrittore.

È stato detto che gli anni che chiudono il XIX secolo sono per Kuzmin tormentosi ma fondamentali. Dalla sua breve autobiografia “Histoire Edifiante De Mes Commencements” (1906) apprendiamo che dopo un’infanzia che Kuzmin ricorda come il periodo più felice della sua vita, si fa strada un senso di inadeguatezza, un disagio e una solitudine che nascono dalle precoci sconfitte nelle contese amorose, nell’insoddisfazione per il proprio aspetto fisico, dalla mancanza dell’appoggio della famiglia nella sua passione per la musica. Non per ultimo, ovviamente, il delinearsi

¹⁰ Cfr. cap. 2.

della sua omosessualità, difficilmente collocabile nella cornice di una morale cristiano ortodossa. Lo addolora in particolare il sospetto di non poter essere amato e quindi di essere condannato alla solitudine. Al contempo Kuzmin dimostra una rara sensibilità per l'arte, per la bellezza e in generale una istintiva curiosità nei confronti della vita. Così gli anni 1890-1901 sono segnati da un umore scostante, che oscilla tra l'estatica ammirazione per lo spettacolo del Creato: “Боже, как я счастлив! Почему? Потому что живу, потому что светит солнце, потому что пиликает воробей, потому что у прохожей барыни ветер сорвал шляпу...Посмотри как она бежит за нею (ах, как смешно!), потому что, потому что, потому что...тысяча причин. Всех бы рад обнять и прижать к груди.” (Malmstad 1977:31)¹¹ e un acuto senso di colpa, accompagnato dal desiderio di purificazione “но как снять тяжесть несмываемого греха, как очиститься?” (Malmstad 1977:33).¹²

L'ultimo decennio del XIX secolo rappresenta per Kuzmin un periodo cruciale per la formazione della sua coscienza letteraria e spirituale: per questo indulgeremo nel racconto di questi anni, che tanto hanno determinato la poetica del futuro Kuzmin-scrittore. Nel 1895 Michail Alekseevič, dopo aver tentato di avvelenarsi, parte per l'Egitto con sua madre. Non molto è noto a proposito di questo primo viaggio: si sa che Nadežda Dmitrevna torna presto in Russia, mentre Kuzmin viene raggiunto da un amico con cui si stabilisce ad Alessandria fino al 1896 quando, a causa di difficoltà economiche, è costretto a tornare in Russia. “Весной я поехал с князем Жоржем в Египет. Мы были в Константинополе, Афинах, Смирне, Александрии, Каире, Мемфисе. Это было сказочное путешествие по очаровательности впервые collage и небывалости виденного”¹³ (Kuzmin 1906) ricorderà il poeta. La capitale del mondo ellenico lascia un'impronta profonda nello spirito e nell'opera di Kuzmin, fungendo da fucina di immagini e miti variamente rielaborati nell'opera in versi e in

¹¹ Da una lettera di Kuzmin del 1890.

[Dio, come sono felice! Perché? Perché sono vivo, perché splende il sole, perché cinguetta il passero, perché il vento ha fatto volare via il cappello della signora che passa... Guarda come corre per riprenderlo (ah, che divertente!), perché, perché, perché... mille ragioni. Vorrei abbracciare tutti e stringerli al petto].

¹² 20 Da una lettera di Kuzmin del 1896.

[Ma come liberarsi dal peso di un peccato imperdonabile, come purificarsi?].

¹³ 21 [Primavera, sono andato in Egitto con il principe Georges. Siamo stati a Costantinopoli, Atene, Smirne, Alessandria, Il Cairo, Menfi. È stato un viaggio fiabesco, per la prima volta un collage di incanto e di incredibile novità per ciò che ho visto].

prosa. In Alessandria Kuzmin riconosce il fascino particolare dei luoghi (come l'Italia) in cui la cultura pagana e cristiana convivono come in un fossile, senza contraddizioni. Il viaggio in Oriente conferma e stimola l'interesse di Kuzmin per la mistica, lo gnosticismo, il neoplatonismo e il cristianesimo degli inizi “Увлекаясь тогда уже неоплатониками и мистиками первых веков, я старался устроить так свою жизнь, строго регламентируя занятия, пишу, чтение, старался быть каким-то воздержным пифагорейцем”¹⁴ (Kuzmin 1906). La morte dell'amico sulla strada del ritorno peggiora la situazione già molto compromessa dei suoi nervi, il medico consiglia un altro viaggio: Kuzmin si prepara allora a partire per l'Italia.

Come per molti suoi contemporanei artisti e poeti, un viaggio in Italia era da considerarsi una tappa obbligata per la formazione del giovane artista. Ci si recava nella penisola con l'aspettativa di vivere un'esperienza estetica che rinnova e dà nuovo impulso alla creatività. Per Kuzmin però c'è di più. La fascinazione esercitata dall'Italia travalica la contingenza dell'atmosfera culturale, del costume, delle aspirazioni artistiche e affonda le radici nella sua crisi spirituale. Kuzmin è tormentato dalla domanda “come vivere?”. Come vivere nella Fede se la propria natura sembra inconciliabile con la Parola di Dio? Come purificarsi da un senso di colpa indefinito eppure innegabile? Come rendersi degno dell'amore di Dio e di quello degli uomini? Cosa fare della propria natura nell'impossibilità di alloggiarla nella fede cristiana? È all'insegna di questi interrogativi che va interpretato il suo precoce interesse per la mistica, mentre il viaggio in Italia prende le sembianze di un pellegrinaggio alla scoperta del cattolicesimo. Così nel 1896 scrive a Čičerin “знаешь, почти наверно, я весною съезжу в Италию, между мною и мамой это решено, я возлагаю на это большие надежды” (Timofeev 1993:40).¹⁵

Il desiderio di Kuzmin di abbracciare la solitaria via dell'ascesi “[Я] был готов сделаться духовным и монахом”¹⁶ (Kuzmin 1906), pare un tentativo di assecondare

¹⁴ [Affascinato già allora dagli neoplatonici e dai mistici dei primi secoli, cercavo di organizzare la mia vita in modo tale da regolare rigidamente le mie occupazioni, scrittura, lettura, cercando di essere in qualche modo un pitagorico ascetico].

¹⁵ [Sai, quasi sicuramente, in primavera andrò in Italia, tra me e mia madre è deciso, ripongo grandi speranze in questo].

¹⁶ [Ed ero pronto a farmi uomo di spirito e monaco]

quello che ritiene il suo stato naturale di incorreggibile solitudine. Ma Kuzmin sente anche il bisogno di donarsi a qualcuno completamente, qualcuno che possa occuparsi della sua educazione spirituale “Нужно найти людей, которым я мог бы слепо отдаться, которые бы видели, в чем и как я могу поработать Господу, направили бы меня и довели до святости; и я ищу, [...]” (Timofeev 1993:48,49).¹⁷ La figura della guida, il вожатый dell’omonimo ciclo di Сети e poi della raccolta del 1918 è centrale in tutta la produzione di Kuzmin. Dietro l’immagine ieratica del maestro si possono intravedere diverse figure della sua vita: Čičerin, Mori, i suoi amanti.

Kuzmin trascorre in Italia circa tre mesi principalmente tra Roma e Firenze.¹⁸ Questi luoghi imprime il loro segno nella memoria dell’autore. A Roma, nelle catacombe trova i segni di una religiosità intima e mite, nelle campagne toscane non manca di riconoscere i bei paesaggi dei pittori primitivi che tanto hanno stimolato la sua immaginazione e quella dei contemporanei. A Firenze conosce il gesuita Mori, suo anfitrione e confidente “Юша свел меня с каноником Mori, иезуитом, сначала взявшим меня в свои руки, а потом и переселившим совсем к себе, занявшись моим обращением”¹⁹ (Kuzmin 1906) in cui crede di vedere il maestro che cercava. Mori lo ospiterà nella sua casa, mettendogli a disposizione la propria biblioteca. Kuzmin allora riprende la lettura dei Fioretti, della vita dei Santi, spera che possano essergli di ispirazione e di esempio. Chi è infatti un Santo se non un uomo che ha risposto in modo incontrovertibile alla domanda “come vivere?” rinunciando a sé e donandosi a Dio? Per questo il desiderio di purificazione di Kuzmin può essere letto come desiderio di identificazione con figure dell’agiografia cattolica:

«милосердие Бога не имеет границ. И это забвение, как и покорность, явилось вдруг внезапно и ясно после того, как я прочел жизнь Св»ятого»Luigi Gonzaga. Все так говорил, что я похож до странного на Св»ятого» Луиджи, даже видящие в первый

¹⁷ Lettera di Kuzmin a Čičerin del 12(24) ottobre 1896.

[Devo trovare persone a cui potrei affidarmi ciecamente, che vedessero in cosa e come posso servire al Signore, che mi guidassero e mi portassero alla santità; e io cerco.]

¹⁸ 26 Circa le tappe del viaggio in Italia di Kuzmin le fonti non sono concordi. (cfr. Timofeev 1995, Malmstad 1977, Bogomolov 1995, N. Bogomolov e J. Malmstad 2007, Markov 1977-1978). È ormai certo che non riuscì a visitare tutte le città che avrebbe voluto, gli unici soggiorni sicuri sono quelli a Roma, a Firenze con poche tappe nei loro dintorni.

¹⁹ 27 [Yuša mi ha fatto conoscere il canonico Mori, un gesuita, che inizialmente mi ha preso sotto la sua protezione, e poi mi ha fatto trasferire completamente da lui, occupandosi della mia conversione]

раз, что я с особенным вниманием читал жизнь этого очаровательного иезуита и по мере сил стараюсь ему подражать, чтобы подходить не только лицом, и продолжить его жизнь, т»ак» к»ак» он умер как раз на 25 году. Теперь я в полном *dévotion de St. Louis Gonzaga* [...] (Timofeev 1993:48).²⁰

Il motivo della conversione è evidentemente nevralgico nelle riflessioni del periodo e non è un caso che venga variamente declinato nelle opere di alcuni degli autori che Kuzmin preferiva in quegli anni. Pensiamo a *Taide* di Anatole France, che racconta la storia di una prostituta del IV secolo che si converte al cristianesimo, da cui peraltro è stata tratta l'opera *Thais* con libretto di Louis Gallet e musica di Jules Massenet; o all'opera di Wagner, *Tannhäuser*, che prende il nome del poeta tedesco del XIII secolo che secondo la leggenda aveva vissuto un anno nella grotta di Venere (*Venusberg*) per poi tornare a chiedere il perdono da papa Urbano IV, il quale concede l'assoluzione solo a patto del miracolo della fioritura del bastone papale, che avviene pochi giorni dopo.

La frequentazione di Mori e della sua cerchia tuttavia trascina Kuzmin in una vita diversa da quella che immaginava; Mori rivela la sua indole mondana, è l'esatto opposto delle figure ieratiche, celesti e carismatiche che popolano due brevi prose dell'estate 1897 "В пустыне" [Nel deserto] e "Медный зал" [La sala di rame] che dimostrano, appunto, che il viaggio in Italia non è valso a dissipare le sue inquietudini, "Долго я шел по бесплодной пустыне все дальше и дальше, гонимый проклятием грехов неомытых; руки были бессильные от тяжести прошлых обьятий, глаза потемнели, уставши от взглядов влюбленных."²¹ ("В пустыне", Kuzmin 1984). In entrambi i racconti, l'impasse viene superato grazie alla vicinanza di una figura di

²⁰ Lettera di Kuzmin del 1° giugno 1897.

[La misericordia di Dio non ha limiti. E questo oblio, così come la sottomissione, si è manifestato improvvisamente e chiaramente dopo che ho letto la vita di San Luigi Gonzaga. Tutti dicevano che assomigliavo in modo sorprendente a San Luigi, persino coloro che mi vedevano per la prima volta. Questo mi ha spinto a leggere con particolare attenzione la vita di questo affascinante gesuita e, per quanto possibile, a cercare di imitarlo, non solo nell'aspetto, ma anche per continuare la sua vita, poiché lui è morto proprio all'età di 25 anni. Ora sono completamente devoto a San Luigi Gonzaga]

²¹ [Ho camminato a lungo per un deserto sterile, sempre più lontano, spinto dalla maledizione dei peccati non lavati; le mani erano impotenti per il peso degli abbracci passati, gli occhi si erano oscurati, stanchi degli sguardi innamorati.]

grande carisma. L'idea della guarigione, della purificazione si lega alla figura del maestro, della guida che ha i tratti di un silenzioso monaco in chitone, o ancora di un guerriero divino in cotta di maglia: un'iconografia che sarà ricorrente anche nella poesia. Quando Kuzmin fa ritorno in Russia, scrive: “Вернулся недовольный, более чужой и маме и всем, не зная, что делать.”²² ma non è stato tutto invano. Al contrario la vicinanza di Mori, la partecipazione ai riti cattolici, il tentativo di condurre una vita ritirata si sono rivelati inadeguati a rispondere alle sue esigenze spirituali. Il cattolicesimo, l'ascesi: una falsa pista. Si prepara perciò a una nuova avventura tra i vecchi credenti, ma degli anni 1898-1901, purtroppo, non si hanno testimonianze.

Quando all'inizio del secolo Kuzmin ricompare a San Pietroburgo sembra riappacificato con i suoi demoni. La sua lunga ricerca, le esperienze di questi anni si trovano rielaborati secondo i modi della finzione letteraria nel romanzo *Крылья*²³ e nella sua prima raccolta di versi, *Cemu*. Entrambi possono essere considerati la testimonianza del superamento della crisi e dell'elaborazione di una filosofia personale sincretica che unisce elementi cristiani e neoplatonici. Il romanzo, al contempo a tesi e di formazione, racconta la scoperta della sessualità di Vanja, che si interroga e interroga i suoi interlocutori sulla purezza e sulla liceità dei propri desideri. La risposta dei maestri di Vanja è che tutto è lecito se fatto con amore. L'amore quindi è l'essenza della creazione “любовь всегдашняя моя вера”²⁴ scriverà: è questo il credo di un Kuzmin maturo che a 10 anni dal suo viaggio in Italia è riuscito ad accettare la propria natura, ad abbandonarsi a un idillio estetico fondato sull'amore, l'arte e la bellezza:

“И люди увидели, что всякая красота, всякая любовь от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья”²⁵ (Kuzmin 1984b, 199-333).

²²[Sono tornato insoddisfatto, più estraneo a mia madre e a tutto, senza sapere cosa fare]

²³Il romanzo suscita reazioni diverse. Incontra l'approvazione di A.Blok, V.Brjusov e l'avversione di molti altri, tra cui Z. N.Gippius, di M.Gorkij, V.Solov'ëv, V.V. Rozanov. Alcuni dei detrattori ritenevano il romanzo volgare e pornografico. In realtà in *Крылья* non si ravvisa alcun intento provocatorio e non può dirsi neanche volgare. Lo scandalo suscitato deriva dalla messa a nudo dell'intimità del protagonista, dalla semplicità e dal candore, dall'apertura con cui l'autore affronta un tema generalmente relegato in uno spazio, che, come per un per tacito patto sociale, deve rimanere nascosto o essere confinato al sussurro, alla smorfia o allo scherzo di cattivo gusto.

²⁴ 31 È un verso della poesia “Светлая горница - моя пещера...” dal ciclo “Радостный путник” [Il viaggiatore gioioso] della raccolta *Cemu*.

²⁵ [E le persone videro che ogni bellezza, ogni amore è dai dèi, e divennero liberi e coraggiosi, e loro crebbero ali.]

Il cambiamento di poetica della seconda fase della sua produzione letteraria risente evidentemente del mutato clima politico. All'iniziale entusiasmo per la rivoluzione si sostituisce subito la disillusione:

это главный упрек, бросаемый им большевизму,- это уничтожение частной жизни во всех ее проявлениях: частного капитала, частного предпринимательства, частного заработка и, как результат всего этого,- вообще человеческой индивидуальности, подчиняемой теперь государству непосредственно, во всех своих самых насущных нуждах, когда без снисходительно выделяемых пайков становилась совершенной реальностью смерть от голода или холода (Bogomolov 1995).²⁶

Del resto, fatta eccezione per un fugace coinvolgimento nel turbine di emozioni prerivoluzionario, Kuzmin è rimasto sempre a lato della realtà storica, preferendole un autobiografismo rimpastato nella finzione letteraria, un enciclopedismo che sfocia in una sfilata di immagini e atmosfere lontane nel tempo e nello spazio (Alessandria d'Egitto, Roma del primo cristianesimo, il Settecento libertino e rococò). Il tema amoroso percorre tutta l'opera dell'autore, prendendo tinte più cupe negli anni postrivoluzionari. Per la vivacità dei racconti può annoverarsi tra i prosatori di tipo leskoviano, in cui i personaggi, quasi bidimensionali, animano trame rocambolesche, comiche, sul liminare della moralità, in linea con quell' 'antipatia per il grandioso' (Poggioli 1997: 102), per i grandi temi che caratterizza l'opera di Kuzmin:

- Да, я знаю ваше дело, оно будет исполнено, но ваши слова меня живейше интересуют; вы говорите, что это мечты целой массы людей, которые готовы действовать не для своего только освобождения.
- Мы освободим мир!
- Освободите от чего? меня, например.
- От тиранов, – воскликнул мальчик, краснея.
- Но ведь предвззудки, приличия, наши чувства, наконец, – более жестокие тираны, чем венценосцы. 34 (Kuzmin 1984b: 3-99).²⁷

²⁶ [Questa è la principale accusa che muove contro il bolscevismo: la distruzione della vita privata in tutte le sue manifestazioni: del capitale privato, dell'imprenditoria privata, del guadagno privato e, come risultato di tutto ciò, dell'individualità umana in generale, ora sottoposta direttamente allo Stato, in tutte le sue necessità più urgenti, quando senza le razioni concesse con condiscendenza diventava realtà la morte per fame o per freddo]

²⁷ [– Sì, conosco la vostra causa, sarà compiuta, ma le vostre parole mi interessano molto; dite che sono sogni di una massa di persone pronte ad agire non solo per la propria liberazione. – Libereremo il mondo!]

Così, tramite uno dei suoi personaggi, Kuzmin ribadisce il primato dell'individuo sulla massa e il valore di un'ispirazione artistica squisitamente personale.

1.3 *Kuzmin tra simbolismo e acmeismo*

Gli storici della letteratura hanno avuto un arduo compito nel tentare di inquadrare Kuzmin in una delle correnti del modernismo russo. Nelle maggiori storie della letteratura russa, anche italiane, si trova di volta in volta collocato tra i simbolisti, tra gli acmeisti, mai nei futuristi, talora gli viene riservato paragrafo specifico (ma sempre breve) a indicarne lo status 'speciale' (nel senso etimologico di *extra-speciem*: fuori dalla specie), talora è del tutto assente.

In *История русской литературы с древнейших времен до 1925 года* [Storia della letteratura russa dai tempi antichi al 1925, 1926] di D. S. Mirskij a Kuzmin viene dedicato il breve paragrafo dal nome “Стилизаторы: Кузмин” [Gli stilizzatori: Kuzmin]. Qui viene citato come imitatore di stili e atmosfere del passato, in particolare dell'epoca alessandrina e del barocco e, secondo una formula che diventerà tanto tipica quanto imprecisa per descrivere la poesia di Kuzmin, cantore delle piccolezze della vita. Il manuale dei terribili anni 1941—1956 *История русской литературы в 10-ых тт.* [Storia della letteratura russa in 10 tomi] ha un taglio fortemente influenzato dalla ideologia marxista-leninista. Nella sezione eloquentemente intitolata “Поэзия буржуазного упадка” [Poesia della decadenza borghese] (Volkov et al. 1954) Kuzmin viene citato prima come stilizzatore tra i simbolisti, e poi tra gli acmeisti non ufficialmente affiliati al movimento, in virtù dell'interesse per il tema erotico e per la poetica delle “cose”. In *История русской литературы: В 4 т.* [Storia della letteratura in 4 tomi] pubblicata in Unione Sovietica nel 1980-1983, il nome di Kuzmin spunta tra gli stilizzatori in un elenco di acmeisti “Наряду с усилением стилизации в духе избранной эпохи (потом это было воспринято прозой акмеистов — М. Кузмина, Б. Садовского, С. Ауслендера) [...]”²⁸(Grigorev' 1983: 689-711) e vien

— Libererete da cosa? Da me, per esempio. — Dai tiranni, — esclamò il ragazzo, arrossendo. — Ma i pregiudizi, le convenzioni, i nostri sentimenti, infine, sono tiranni più crudeli dei sovrani.]

²⁸ [Accanto al rafforzamento della stilizzazione nello spirito dell'epoca scelta (poi fu adottato dalla prosa degli acmeisti — M. Kuzmin, B. Sadovskij, S. Ausländer)]

presentato in netta contrapposizione ai simbolisti. Sarà questo l'indirizzo della ricezione italiana di Landolfi e Poggioli e Colucci.

La visione di un Kuzmin 'voltagabbana' prima simbolista e poi acmeista è condivisa da Spendel ([1940] 1996: 57) che parla addirittura di una 'militanza' tra i simbolisti prima di citarlo tra i maggiori acmeisti accanto ad Achmatova e Mandel'stam. Più prudente era stato E. Lo Gatto ([1947] 1995: 638,639) nel collocarlo nel paragrafo "Dal simbolismo all'acmeismo" come autore di transizione. Il lavoro ecdotico, filologico, ermeneutico iniziato negli anni Settanta dai maggiori studiosi di Kuzmin, Vladimir Markov, John Malmstad, Nikolaj Bogomolov e Andrej Timofeev, è alla base della kuzministica più recente e ha contribuito a chiarire, almeno in parte, la posizione di Kuzmin tra i suoi contemporanei. Evidentemente di pari passo con la diffusione tra russisti italiani dei loro studi, i ritratti kuzminiani nelle successive storie della letteratura russa, appaiono più sfaccettati, sempre meno legati ai luoghi comuni diffusi intorno alla sua poesia e alla sua prosa. La sezione dedicata a Kuzmin in *Storia della letteratura russa* del 1989 (Etkind, Nivat, Serman e Strada, 1989) è sorprendentemente ampia, ben nove pagine in cui il suo autore S. T. Jennergren, si premura, innanzitutto, di chiarire l'equivoco intorno al manifesto del 1910:

Ma occorre osservare che nel *Manifesto della magnifica chiarezza*, come in *L'arte sublime*, Kuzmin non fa praticamente nessuna allusione alla poesia. Proprio da qui deriva il primo malinteso sul chiarismo: in effetti la critica, quando il poeta era vivo e ancora dopo la sua morte, ha cercato di stabilire a qualunque costo uno stretto rapporto tra la teoria chiarista e l'opera poetica di Kuzmin. Rallegrandosi da principio di trovare nelle prime raccolte poetiche degli esempi perfetti di chiarismo, indignandosi successivamente di non poter registrare altro se non degli squilibri in costante aumento a mano a mano che la poesia di Kuzmin si faceva più ermetica, la critica perdeva completamente di vista che il suo disegno era basato su un equivoco. (Jennergren 1989: 618).

E prosegue cercando di decostruire una serie di cliché su Kuzmin e la sua idea dell'arte, sottolineandone il rifiuto della gerarchia dei generi letterari e l'autenticità dell'ispirazione. La sezione riservata a Kuzmin nel secondo volume di *Storia della civiltà letteraria russa* curata da M. Colucci e D. Rizzi ha un taglio più classico di quella di Jennergren. Le informazioni biobibliografiche rendendo giustizia alla vastità

dell'opera kuzminiana, al suo poliedrico estro artistico e la sua enciclopedica cultura. L'etichetta di stilizzatore appare parzialmente superata e si fanno i primi passi per il riscatto della sua narrativa:

Allorché in Kuzmin l'ipertrofico bagaglio culturale cessa di essere solo la lente attraverso cui scrutare la realtà e fa tutt'uno con la sua immaginazione, diventa in altri termini esso stesso oggetto di mitopoiesi, lo iato fra pagina ed esperienza umana si colma e ciò che era un elemento di debolezza si fa punto di forza della sua scrittura. Essa è allora in grado di produrre testi perfetti e inconfondibili. (Colucci, Rizzi 1997:123).

In tempi più recenti G. Carpi colloca Kuzmin accanto a Chodasevič nel capitolo dal titolo "Poeti al di fuori delle correnti" (Carpi 2016: 695-698) centrando con questo il punto nevralgico della discussione intorno alla sua possibile affiliazione. La parabola letteraria dell'autore, seppur brevemente, è presentata nella sua evoluzione, dalla poesia più luminosa degli inizi a quella più cupa delle ultime raccolte poetiche, in ritratto fatto di pochi ma veritieri tratti.

La difficoltà di riconoscere a questo autore una identità ben delineata presenta due problematiche: la prima riguarda la tentazione, a volte vera e propria missione dello storico della letteratura di etichettare qualunque manifestazione estetica, nell'illusione di averla così afferrata e compresa. La seconda riguarda la natura stessa dell'ispirazione artistica di Kuzmin: sfuggente, cangiante, densa, plurale. Rigettando ogni adesione programmatica a ognuna delle correnti contemporanee, lo stile di Kuzmin si è evoluto autonomamente, così la sua opera, soprattutto poetica, presenta in varia misura e in diversi tempi i caratteri di tutte e tre le correnti, poiché anche nella sua singolarità, anche nell'evasione dal presente storico, Kuzmin rimane figlio del suo tempo. In effetti il discorso intorno alle etichette letterarie si riferisce solo a Kuzmin-poeta, essendo il modernismo letterario russo fenomeno culturale precipuamente poetico.

A proposito delle ipotetiche o temporanee adesioni ai movimenti dell'epoca, preme innanzitutto chiarire che Kuzmin è estraneo a qualunque militanza letteraria, politica e di genere. Molto spesso viene presentato come un avversario del simbolismo ma questo non è esatto. Kuzmin promuove la propria poetica, che in una certa fase questa appaia simile, compatibile con quella dei simbolisti o degli acmeisti non è una

manifestazione di approvazione, così come non può dirsi polemica, la sua divergenza dai gruppi. La parabola letteraria di Kuzmin segue un corso proprio sul piano spazio-temporale della Russia del secolo, e talvolta interseca, tocca si avvicina alle parabole tracciate dagli attori delle altre correnti, persino quella futurista.

La confusione circa questo punto è evidentemente connessa con il fatto che Kuzmin frequentò i maggiori circoli culturali Pietroburghesi di entrambe le fazioni, strinse rapporti di amicizia e collaborazione con i maggiori esponenti del simbolismo (Ivanov, Brjusov, Radlova etc...), pubblicò sulle loro testate di punta. Dal 1910 i rapporti con Ivanov si incrinano, il simbolismo si esaurisce, altri attori fanno la loro comparsa dell'arena culturale e Kuzmin finisce nell'orbita delle nuove energie del movimento acmeista; si lega, quindi, ad Apollon che diventerà suo organo ufficiale e a S.Gorodevskij, N. Gumilëv, A. Achmatova e altri. È interessante notare che gli aspetti per i quali Kuzmin viene tradizionalmente associato agli acmeisti sono relativi alla sua prima produzione, quando cioè era più vicino all'ambiente simbolista e viceversa. La poesia prerivoluzionaria di Kuzmin è effettivamente una poesia luminosa. È stato detto essere la summa di un'esperienza quasi religiosa, racconto dell'ascensione a uno stato di coscienza ulteriore. La celebrazione di gioie 'di piccola specie' date da eventi o oggetti comuni, quotidiani. La contestualizzazione di questa *žizneradostnost'* nella parabola poetica di Kuzmin, ne contraddice la matrice puramente edonistica. La celebrazione del *meloč' žizni*, lungi dall'essere un frivolo surrogato del *carpe diem* oraziano, fa parte di un più profondo amore per la vita intriso di spiritualità francescana, di entusiasmo e celebrazione estetica della creazione. “В отличие от символистов Кузмин исходил из мысли, что художнику необходимо прежде всего примириться с реальной жизнью — «искать и найти в себе мир с собою и с миром»²⁹ (Grigorev'1983:689).

Questa poetica delle cose, tipica del primo Kuzmin è quanto più lo avvicina agli acmeisti. Ma per Kuzmin la realtà è il punto di partenza. Così la poesia è costellata di begli oggetti forieri di piaceri estetizzanti, decadenti come le miniature sul servizio di

²⁹ [A differenza dei simbolisti, Kuzmin partiva dall'idea che l'artista dovesse prima di tutto riconciliarsi con la vita reale — "cercare e trovare in sé stesso un'armonia con se stesso e con il mondo.]

porcellana, lo *Chablis* nel ghiaccio... ma anche di oggetti quotidiani, guanti, cappelli, pane (cfr. Panova 2016) talvolta veri e propri oggetti-feticcio:

Я жалкой радостью себя утешу
Купив такую же шапку как у Вас
Уж на вешалку, вдохнув, повешу
И вспоминать Вас буду каждый раз. [...]
И лишь печально отворот целую
Такой же шапки, как была у Вас.³⁰

La vena mistica e religiosa (generalmente assente negli acmeisti) si affianca e si mescola alla poetica del quotidiano.

Il tardo Kuzmin vira verso una poetica più ermetica, pessimista la cui cifra sta nella condensazione di elementi diversi connessi da legami non sempre evidenti o manifesti. Ellissi semantiche, allusioni si accompagnano alle tinte più cupe della meditazione sulla morte e sulla vita dopo la morte, esplorata in tutte le sue possibilità. Il tema del doppio, sviluppato nel primo periodo nelle immagini di allievo e maestro, rimanda al mito di Narciso, si rigenera in quelle dei gemelli siamesi, del doppio deforme, del doppio che torna dall'oltretomba.

In questa fase la poesia di Kuzmin si fa più difficile, il sottotesto si complica e si stratifica, si riempie di simboli provenienti dalla mitologia, dottrine gnostiche, esoteriche e appare quindi più vicina, almeno nelle atmosfere, alla poesia simbolista:

Серым тянутся тени роем,
В дверь стучат нежеланно гости,
Шепчут: «Плотью какой покроем
Мы прозрачные наши кости?
В вихре бледном — темно и глухо,
Вздогнут трупы при трубном зове...
Кто вдохнет в нас дыханье духа?
Кто нагонит горячей крови?»³¹

³⁰ M.Kuzmin. *Izbrannye proizvedenja* (1990:32) da *Seti*.

³¹ M.Kuzmin *Stichotvorenija* (2000). Dal ciclo "Poesie sull'arte" in *Parabole*.

Nonostante un comune bagaglio culturale, l'affinità dei temi proposti, una differenza fondamentale distingue di netto l'opera di Kuzmin da quella dei simbolisti: la metafisica sincretica di Kuzmin è priva di qualunque afflato escatologico, di qualunque pretesa di elevare sul piano universale l'esperienza individuale.

Quanto al futurismo, è Markov che per primo rivolge l'attenzione a certi tratti del tardo Kuzmin (Markov 1977) quali la complicazione e semantizzazione dell'*instrumentovka* del testo, parallela alla rarefazione del significato letterale o dei nessi logici nel discorso poetico. Oppure, ancora, il frequente ricorso a neologismi che lo pone nel solco delle innovazioni linguistiche propugunate dalle avanguardie. Del resto, come si vedrà,³² anche le sue strategie traduttive rompono con la tradizione, spiazzano i lettori contemporanei e ricordano negli intenti e nell'audacia quelle di Aksënov. Si consideri inoltre la reciproca stima che lo legava al poeta Velimir Chlebnikov, fautore insieme a Aleksej Krjučënych della lingua trans-mentale, alle cui teorie Kuzmin non era indifferente (Panova 2013, 2018).

1.4 *Kuzmin nelle traduzioni e nella stampa italiane*

La ricezione di Kuzmin in Italia è stata tarda e discontinua, talvolta confusa. Le prime traduzioni di Kuzmin compaiono nell'*Antologia dei poeti russi del XX secolo* del 1924 di Raissa Naldi Olkienizkaia. (Fratelli Treves Editori). Nella breve nota biografica, che vale la pena riportare integralmente, Naldi succintamente sottolinea il carattere poliedrico di Kuzmin, presentato come autore di versi e di prosa, compositore e traduttore, e descrive la sua cifra stilistica come oscillante tra un'estrema raffinatezza e un gusto *naïve*:

[Grigie si allungano le ombre in sciami, /Alla porta battono ospiti indesiderati, /Sussurrano: «Con quale carne copriremo/Le nostre ossa trasparenti? /Nel vortice pallido – buio e silenzio,/I corpi tremano al suono della tromba.../Chi soffierà in noi il respiro dello spirito?/Chi ci infonderà sangue caldo?]

³² 39 Cfr.Cap.2.

Poeta e prosatore assai apprezzato in questo scorcio del secolo rappresentante della tendenza classica, M. Kusmin³³ è senza dubbio uno spirito originale, un esteta raffinatissimo che ogni tanto si fa ingenuo, ogni tanto arcaico, ed è sempre un lineo di grande valore.

Egli scrisse tra l'altro due biografie assai curiose di Alessandro il Grande e del conte Cagliostro ed è un musicista pieno di talento che musicò molte delle sue poesie. Buon conoscitore della letteratura italiana Kusmin, ha tradotto squisitamente la Fiammetta del Boccaccio. (Naldi Olkienizkaia 1924: 93)

La curatrice e traduttrice include nell'antologia sei componimenti,³⁴ attingendo da diverse raccolte dell'autore, evidentemente con l'intento di fornire il più ampio spettro tematico possibile: vi troviamo infatti Kuzmin stilizzatore, cantore d'amore, delle delusioni d'amore e della piacevolezza di piccole cose quotidiane.

Negli anni 1920-1940, nel contesto di un interesse per la Russia sollecitato dall'arrivo in Italia di molti intellettuali russi che non accettavano il nuovo regime ed hanno avuto, almeno in un primo momento, la possibilità di lasciare la Russia alla volta dell'Europa e dell'America, le questioni russe acquistano spazio sulle pagine della stampa italiana (Scandura 1995).

Nel 1927 esce su Fiera Letteraria "L'Usignolo verde" [Зеленый соловей], traduzione di M. Carrera e di C. Ludvig di una breve prosa contenuta in "Военные рассказы" [Racconti di guerra].

Nel 1931 Renato Poggioli dedica a Kuzmin qualche pagina su Rivista di letterature slave (Poggioli 1931: 307- 309) in cui sottolinea la ricchezza delle fonti letterarie di un autore dedito a rifacimenti e stilizzazioni; include poi la traduzione di tre poesie³⁵ nell'antologia *La violetta notturna. Antologia dei poeti russi del Novecento* (Poggioli 1933: 63-70). Nel celebre *Il fiore del verso russo* (Poggioli [1949]1997) Kuzmin³⁶ viene annoverato tra gli acmeisti e così presentato "un poeta grazioso e minore, di

³³ Così traslitterato nel testo.

³⁴I testi sono "Colombe d'argilla" [Глиняные голубки], "Preghiera" [Молитва], "Il melo" [Яблоня], "L'abbandono" [О быть покинутым, какое счастье] "dai 'Canti di Alessandria'" [Когда мне говорят: «Александрия»], "In primavera" [Весной].

³⁵I testi sono: "dai Canti di Alessandria", "Che fare se il rosso delle nuvole serali", "Ballate, ballate".

³⁶I testi sono: "Come canto di madre", "Allorquando mi dicono Alessandria", "A primavera il foglio cangia foglie", "O sole, o sole", "Eravamo quattro sorelle, quattro sorelle eravamo", "Che acquazzone", "Non rassomiglio ad un melo", "Dolce è morir sul campo di battaglia", "Che fare", "Ballate, ballate", "Essere abbandonato, che gran bene!".

stampo tradizionale ma nuovo d'accento, che cantava con gusto le piccole cose vere della vita consueta ma non comune, e che sembrava liberare i lettori dagli incubi decadenti e dalle estasi simbolistiche" (Poggioli 1997: 100). Anche Poggioli non sfugge al malinteso circa il manifesto "О прекрасной ясности" (1910):

fra i manifesti e i programmi che pubblicò [la rivista *Apollon*] ve n'è infatti uno di Michele Kuzmin che proclamava, dopo la concezione dionisiaca che aveva dominato l'estetica dei decadenti e la poetica dei Simbolisti, una concezione apollinea della poesia. In quel manifesto Kuzmin lanciò, o meglio annunciò un movimento, le cui manifestazioni concrete si limitarono quasi esclusivamente a quel programma, e dal nome di Chiarismo dato dal firmatario al proprio programma poetico [...] Kuzmin rivelò l'intenzione di opporre al gusto poetico del Simbolismo, che tendeva all'occulto e all'oscuro, al musicale ed all'impreciso, il gusto per il chiaro e per il luminoso, per il plastico e per il ben disegnato. (Poggioli 1998: 94,95)

Il frequente accostamento di Kuzmin agli acmeisti ha portato a leggere nelle dichiarazioni di Kuzmin una reazione polemica al simbolismo. E il simbolismo era soprattutto poetico. Quanto scrive Poggioli su Kuzmin sarebbe assolutamente calzante in riferimento, invece, a Gumilëv e al suo manifesto "Наследие символизма и акмеизм" [L'eredità del simbolismo e l'acmeismo] uscito su *Apollon* nel 1913 in cui la nuova corrente acmeista e la sua nuova visione del mondo era esplicitamente presentata in opposizione a quella simbolista.

Nel 1935 Landolfi cita Kuzmin nel suo articolo "Generalità sull'acmeismo" (Landolfi 1935: 366) inserendolo, senz'indugio, nella schiera degli opposenti al simbolismo.

Per i successivi quarantacinque anni non escono altre traduzioni italiane di opere di Kuzmin. All'inizio degli anni Ottanta, in un clima di temperie culturale che vede un rinnovato interesse per l'individuo, per la sua affermazione e la sua unicità, all'insegna di un interesse suscitato dalla controversa figura dell'autore, Sergio Trombetta traduce e cura l'edizione italiana di *Крылья*, uscita con il titolo *Vanja. Pietroburgo: l'educazione omosessuale di un giovane agli inizi del secolo* (1981). Il titolo 'furbetto', che puntava certo a solleticare il curioso lettore dell'Italia della rivoluzione sessuale, presenta subito Kuzmin come autore di rottura, ponendo in primo piano la questione della sessualità. Nel volume viene inoltre incluso il ciclo "Immagini sotto il velo" [Zanavesannye kartinki], traduzione di una raccolta di poesie dal tono licenzioso, che

non può dirsi rappresentativa della sterminata produzione poetica di Kuzmin. Così, alla debole immagine di cantore di antichità, della fugacità del tempo e dei malinconici amori non corrisposti che emerge dalle non numerose traduzioni fin qui prodotte, prende il sopravvento quella di un autore prima di tutto omosessuale. Tra i paratesti dell'edizione si trova uno scritto di Antonio Veneziani che, nella sua irriverenza quasi pornografica, conferma il sostanziale interesse editoriale per l'uomo-Kuzmin piuttosto che per lo scrittore e dimostra il fraintendimento o la strumentalizzazione della figura dell'autore che mai si è fatto paladino nelle questioni di genere.

Nel 1991 esce in piccola tiratura per L'obliquo, nella traduzione di Anastasia Pasquinelli, *Le avventure di Aimé Leboeuf* e il *Viaggio di Sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi*. Nella prefazione Pasquinelli sottolinea le fonti dell'opera di Kuzmin la sua derivazione dalla cultura greco-alessandrina, dal romanzo picaresco, dalla letteratura barocca francese. Le stesse prose sono state ripubblicate nella traduzione di D. di Sora da Voland (Kuzmin 2022). Nel 1998 sempre Trombetta cura "Racconti d'amore e di mistero", una silloge che comprende nove testi composti tra il 1907 e il 1919, usciti su *Vesy*, *Zolotoe runo*, *Lukomor'*, ambientati in luoghi e tempi diversi e accomunati dal fil rouge dell'amore, con le sue ambiguità e i suoi misteri. Nella postfazione con consapevolezza si fa riferimento ai racconti di Kuzmin come a un 'galeone semisommerso', puntando il riflettore su quanto di questo autore era allora (e in gran parte ancora oggi) sconosciuto. Nel 1994 la più complessa raccolta di Kuzmin *La trota spezza il ghiaccio* [Фореель разбивает лед] esce nella traduzione in versi liberi di P. Pera.

A contribuire al recupero del 'galeone' ricordiamo il lavoro di Paola Ferretti, cui più di altri si lega il Kuzmin italiano. Nel 1991 esce *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo conte di Cagliostro* [Чудесная жизнь Джусеппе Бальзамо графа Калиостро], nel 1992 *Il principe Desiderio e altre fiabe*, pochi anni dopo Ferretti traduce tre racconti di ambientazione italiana riuniti in *Tre racconti italiani* (1997). Più recenti *Le imprese di Alessandro il Grande* [Подвиги великого Александра, 2014], cui seguono i celebri *Canti di Alessandria* [Александрийские песни, 2015]. Le maggiori opere in prosa sono finalmente tradotte. Ferretti sottolinea, a ragione, che la prosa di Kuzmin è distante dal grande romanzo che ha portato la letteratura russa oltre

i suoi confini patri, e che manca proprio di quei tratti che l'hanno consacrata al lettore internazionale: l'afflato epico, l'approfondimento psicologico (Ferretti 1997: 7), e anche a questo, al pregio minore attribuito a certi temi e modi del racconto, che si deve il tardo riconoscimento del valore di Kuzmin come narratore in Russia e all'estero. Le particolari biografie finzionali kuzminiane mantengono con la realtà storica solo alcuni punti di contatto relativi ad eventi salienti e noti della vita degli eroi, per il resto, come Kuzmin stesso dichiara apertamente si tratta di finzione "talvolta anche nel descrivere il corso degli eventi, mi permetterò piena libertà [...] mentre il variopinto, esteriore susseguirsi di scene ed eventi è necessario solo come un involucro attraente, che può sempre essere sostituito dall'immaginazione, sorella minore della chiaroveggenza".³⁷

Nel 2006 esce la prima e fino ad oggi unica monografia italiana dedicata a Kuzmin, in particolare alla sua prima raccolta di versi: *Fili. Appunti a margine della raccolta poetica Seti di Michail Kuzmin* di Claudio M. Schirò, in cui alla presentazione dei contenuti della raccolta si accompagna una dettagliata descrizione della sua complessa struttura compositiva.

Con le ultime uscite si torna all'opera poetica: ricordiamo *Poesie sull'Arte* a cura di A. Centomo e G. Baselica, uscito in occasione dei centocinquanta anni dalla nascita di Kuzmin, che contiene le traduzioni, con testo a fronte, del ciclo "Стихи об искусства", con cui si apre *Параболы*.

Nel 2020 E. Visinoni ci consegna una delle prime prove poetiche di Kuzmin: il pastorale *Куранты любви* (1910) uscito in edizione italiana con il titolo *Le stagioni dell'amore*, completato da un'appendice contenente gli spartiti per il suo accompagnamento musicale. Questa pubblicazione ha il merito di ricordare il primo talento di Kuzmin, quello per la musica e quindi la derivazione musicale dei suoi primi versi. Qui si conclude questa rassegna con l'auspicio che, alla luce del rinnovato interesse per l'opera di Kuzmin, si possa riportare alla luce il 'galeone' di racconti e di versi ancora inaccessibili al lettore italiano.

³⁷Cit. da M. Kuzmin, *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro*, a cura di P. Ferretti, Palermo, Sellerio Editore, 1991, p.10

1.5 *La kuzministica contemporanea*

A cavallo del nuovo millennio l'interesse scientifico per Kuzmin si rinnova. Solo dalla metà degli anni Novanta escono ben quattro volumi miscelanei dedicati a Kuzmin a cui si aggiungono negli anni duemila i numerosi saggi di Panova, alla quale si deve la sistematica ripresa dello studio dell'opera dell'autore. Prendendo le mosse da Eichembaum (Eichembaum 1924), Panova propone una nuova immagine di Kuzmin narratore, superando la tradizionale etichetta di stilizzatore. Guardando ai testi da una prospettiva intertestuale riffatteriana (Riffatterre 1983) scopre che il fatto biografico, distorto quanto basta per non essere immediatamente riconoscibile, è innestato su trame, o stralci di trame, originali o prese in prestito. Persone vere, contemporanei dell'autore possono essere riconosciuti in filigrana dietro le (mentite) spoglie dei personaggi. Tutto questo concorre alla creazione di un effetto di straordinaria vivacità, resa più tagliente dal doppio intento satirico o parodico rivolto agli ispiratori dei personaggi e agli autori delle trame prese in prestito. Il complesso sistema compositivo kuzminiano incarna alla lettera quanto si legge in *Форель*:

Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так все перепуталось,
что я И сам не рад, что все это затеял.³⁸

I rebus di cui parlava Eichembaum hanno la solida organizzazione di veri e propri racconti *a clef*, che coinvolgono il lettore in una caleidoscopica sfida.

Sotto l'agilità, la limpidezza, 'la meravigliosa chiarezza' delle narrazioni di Kuzmin, si cela una struttura compositiva degna di un Escher del *rasskaz*.

³⁸ M.Kuzmin *Stichotvorenija* (2000): "Заключение"[Conclusione].

Capitolo 2

Il metodo linguistico-statistico russo di studio del verso

2.1 *Lo studio statistico del ritmo come ramo della stilometira.*

Le analisi stilometriche, basate sul computo di alcuni tratti linguistici come aspetti lessicali, particolari sintattici, si fondano sull'idea che esista un inconscio linguistico individuale che caratterizza la lingua di un autore, come fosse un'impronta digitale:

At the core of stylometric methods lies an assumption that authors have an unconscious aspect to their style, an aspect which cannot consciously be manipulated but which possess features which are quantifiable and which may be distinctive. [...] The final assumption is that authorship can be studied through quantifying methods (Holmes cit. Eve 2022: 32,33).

Nel XIX secolo la statistica era già largamente impiegata nell'ambito della filologia classica per risolvere questioni di attribuzione e cronologia. Quando all'inizio del secolo scorso Boris Tomaševskij, uno dei pionieri della poetica quantitativa, notava, in relazione al verso che “не только схема ударений и неударных слогов характерна для ритма, а особенного для индивидуального ритма отдельных поэтов и стихов”³⁹, ribadiva, in fondo, una questione fondamentale per gli studi di versificazione: anche il ritmo è un fatto di stile. Andrey Belyj, che per primo aveva analizzato statisticamente il ritmo della tetrapodia giambica russa di venti autori del secolo XVIII e XIX, ne aveva fornito poi la prova scientifica, aprendo la stagione dello studio quantitativo del verso [квантитативное стиховедение] che può essere a buon diritto considerato un ramo della stilometria. Questa nicchia di studi specialistici potrebbe sembrare “мелкий услуг” [mera serva] (Taranovskij [1993] 2000) della storia della letteratura, ma i suoi successi dimostrano il contrario: l'analisi statistica del ritmo in poesia integra la percezione della poetica dei singoli autori e contribuisce a definire la natura del linguaggio poetico rispetto a quello della prosa; e ancora, secondo la tradizione delle analisi stilometriche, permette di dirimere questioni di attribuzione. (Gasparov 1975: 18- 39; Plecháč et al. 2018).

³⁹[Lo schema delle sillabe accentate e non accentate caratterizza il ritmo, ma soprattutto quello individuale di singoli poeti e poesie].

La storia del metodo linguistico-statistico russo di analisi del verso⁴⁰ è la storia della costruzione, ancora inconclusa, di un paradigma scientifico per la sua descrizione. Nell’arco di circa un secolo, dal 1910 fino ai nostri giorni, si assiste alla nascita, al perfezionamento e al consolidamento di alcuni criteri di analisi diventati imprescindibili nello studio del verso. L’attributo ‘russo’ non si riferisce soltanto al luogo di nascita del metodo, ma anche alla provenienza dei maggiori contributi in materia. È poi definito ‘linguistico-statistico’, poiché elementi fonetici e prosodici sono valutati con gli strumenti della statistica. La definizione di metodo nella sua accezione scientifica, come di un “insieme di norme, direttive e convenzioni seguite nell’impostazione e nella conduzione della ricerca, in base a criteri generali di razionalità e obiettività [...]”⁴¹(corsivo di chi scrive), spinge a parlare di ‘prassi’ o ‘pratiche’, almeno relativamente agli studi della prima fase – dal carattere propriamente esplorativo – o di ‘metodi’ al plurale (Gasparov 1974: 18-38), volendo in questo modo indicare il loro insieme.

Quanto viene inteso come metodo in questo lavoro è l’insieme delle pratiche che hanno prodotto criteri di analisi ormai imprescindibili nello studio delle misure binarie quali il profilo accentuale, la distribuzione delle forme, il confronto del ritmo poetico con una norma ritmica di prosa, ma anche di nuovi criteri per esempio l’entropia come indice di varietà ritmica, e l’entropia relativa (o divergenza di Kullback-Leibler, DKL) come misura di distanza dal modello di prosa. L’approccio matematico alla materia letteraria non svaluta l’importanza dell’intuizione dello studioso: è sua la decisione di quali elementi mettere in relazione, secondo i propri obbiettivi. Come notava uno dei padri del metodo, Boris J. Jarcho, le analisi su ampia e piccola scala, che trovano espressione nei contemporanei concetti di *distant* e *close reading* (Moretti 2013, Jin 2017), non dovrebbero concorrere, piuttosto dovrebbero essere combinati.

Lo scopo di questo capitolo è di ricostruire, tramite riferimenti alle personalità che hanno prodotto i concetti e le categorie descrittive fondamentali, la storia del metodo statistico russo di studio del verso. Particolare attenzione sarà riservata ai parametri utilizzati nell’analisi della pentapodia giambica di Michail Kuzmin fulcro di questo lavoro.

⁴⁰ La fortunata e convincente definizione è introdotta J. Bailey in “The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm” (1979).

⁴¹ Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/metodo/> 24/01/2025.

2.2 *Metro vs ritmo: un chiarimento sull'oggetto di studio*

Il lavoro di Andrej Belyj ha aperto una discussione intorno alla questione del rapporto tra metro e ritmo – su cui si basa la scienza russa del verso – paragonabile, per il suo carattere elementare e sostanziale, a quella filosofica sulla nascita dell'uovo e della gallina. Gli studi sul verso almeno fino agli anni Sessanta riflettono due concezioni gerarchiche e opposte del rapporto tra metro e ritmo: una per la quale il metro determina il ritmo, l'altra per la quale è il ritmo a determinare il metro.

Nella prima metà del XVIII secolo il sistema di versificazione veniva trasformato da Trediakovskij e Lomonosov; il *Письмо о правилах российского стихотворства* [Lettera sulle regole della composizione poetica russa, 1739] sanciva ufficialmente il passaggio dal sistema sillabico a quello sillabo-tonico (di importazione germanica, di ispirazione classica e integrato con elementi di sistemi di versificazione europea). Venivano così poste le basi di una metrica fondata sul concetto di piede – alla base della definizione dei metri classici – ai quali viene quindi riconosciuta una funzione ordinante rispetto al ritmo.

Con la riforma viene arricchita la varietà dei piedi utilizzabili in poesia: al trocheo, già noto alla versificazione slavo antica, si aggiunge inizialmente il giambo e poi i piedi ternari (dattilo, anapesto e anfibraco) che fino alla fine del XVIII secolo erano soprattutto utilizzati per la traduzione della poesia straniera, per rendere “metri esotici” (Fëdorov 1927). Secondo il trattato di Trediakovskij e Lomonosov i versi avrebbero dovuto essere composti di piedi omogenei dal ritmo ascendente o discendente (si potevano perciò combinare giambi e anapesti, trochei e dattili) e le chiuse maschili e femminili, alternarsi. Fu presto chiaro che la lingua russa consentiva solo una limitata possibilità, nelle misure binarie, di realizzazione di tutti gli accenti metrici (ictus). Trediakovskij e Sumorokov intesero presto l'inevitabilità della sequenza di due atone (il piede pirrichio) data la lunghezza media delle parole russe. Lomonosov, che in un primo momento era deciso a imitare la poesia tedesca, e attribuiva alle serie ‘pure’ maggiore prestigio, cerca di

attenersi alla regola e compone, in effetti, versi di puri giambi come “Ода на взятие Хотина” (1739) e “Вечернее размышление о божием величестве”:

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако поднимался тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают [...] Неправильными и вольными стихами те называют, в которых вместо ямба или хорея можно пиррихия положить. Оные стихи употребляю я только в песнях... (Lomonosov cit. da Žirmunskij 1975 : 27).⁴²

Tuttavia i vocaboli tedeschi, a differenza di quelli russi, ammettono più di un accento lessicale e quindi permettono più facilmente la formazione di serie pure di giambi e trochei, mentre in russo questo avrebbe significato escludere una parte del vocabolario; così anche Lomonosov, dopo le prime resistenze, accettò l’inevitabile presenza di pirrichi (Šapir 1967, Garzonio 2006) La varietà ritmica raggiungibile ammettendo la presenza di sequenze di due atone, comincia a essere apprezzata come qualità estetica e poi ad essere misurata (A. Belyj). Fu anche chiaro che i metri binari [двусложные размеры], formati da giambi e trochei, e quelli ternari [трехсложные размеры], da anapesti, dattili e anfibrachi – tradizionalmente associati all’interno della definizione di sillabo-tonismo – seguono leggi ritmiche molto diverse, a partire dal salto di accenti metrici, largamente ammesso nelle binarie, rimane un’eventualità estremamente rara nelle ternarie.

Anche ammettendo la presenza dei pirrichi, le serie binarie presentano altre ‘anomalie’ devianti dal concetto di piede: si incontrano accenti extra-metrici, inversioni e gli *stichovedy*, allora, cominciano a chiedersi se il concetto di piede (che fonda quello di metro) sia effettivamente adeguato per descrivere il verso russo, se ne sia la vera matrice strutturante:

Основным таким фиктивным понятием являлась «стопа», самый слабый пункт старых метрик. [...] Внутренняя структура стиха рассматривалась с точкой зрения распада стиха на эти условные стопы и совершенно расплывалась в виду того, что реальный стих не соблюдал этих стоп. [...] Более близкое знакомство с реальным стихом или вернее более внимательное отношение к явлениям, известным и старой

⁴² [I versi giambici puri, sebbene sia piuttosto difficile comporli, nonostante mi sia innalzato piano verso l'alto, moltiplicano la nobiltà, la magnificenza e l'altezza della materia [...] I versi irregolari e liberi sono quelli in cui, al posto del giambico o del trocaico, si può mettere il pirrichio. Questi versi li uso solo nelle canzoni]

терминологии, дало начало теории стиха, допускавшей замену одной стопы с другой (Tomaševskij 1923: 8).⁴³

E più tardi Taranovskij:

Нужно раз навсегда покончить с теорией ритма как нарушения метрической схемы. [...] если бы Ломоносов не пытался писать полнударными 4ст.ямбами, придерживаясь рецептов немецкой школьной метрики, и если бы Белый не начал изучение стиха именно с этого размера, то, может быть, понятие «отступление от метра» никогда бы не возникло в нашей науке. [...] Если бы изучение русского стиха началось не с ямба, а с фольклорного хорея, то исследователи стиха не так бы легко дошли до традиционной школьной схемы хорея, изображающей этот стих как чередование ударных и безударных слогов. [...] исследователи бы скорее абстрагировали из него схему, употребляемую в современной науке и различающую сильные и слабые икты (Taranovskij 2000: 247).⁴⁴

Nella prima e più didascalica fase di riflessione sul metro, le deroghe a quest'ultimo, le ipostasi di Brjusov, (Brjusov 1919) costituiscono ciò che secondo Belyj genera il ritmo “Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений” (Belyj [1910] 2018: 396).⁴⁵ Ma non fu il solo a definire il ritmo in funzione del metro “Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, как результат взаимодействия естественных свойств языкового

⁴³ [Il concetto principale di tale natura fittizia era il 'piede', il punto più debole delle vecchie metriche. [...] La struttura interna del verso veniva considerata dal punto di vista della divisione del verso in questi piedi convenzionali, e si dissolveva completamente a causa del fatto che il verso reale non rispettava questi piedi. [...] Una conoscenza più ravvicinata del verso reale, o meglio, un'attenzione più sensibile ai fenomeni conosciuti anche dalla vecchia terminologia, diede origine alla teoria del verso che ammetteva la sostituzione di un piede con un altro].

⁴⁴[Bisogna una volta per tutte farla finita con la teoria del ritmo come violazione dello schema metrico. [...] Se Lomonosov non avesse cercato di scrivere in tetrapodie giambiche completamente accentate, seguendo le ricette della metrica scolastica tedesca, e se Belyj non avesse iniziato lo studio del verso proprio da questa misura, forse il concetto di 'deviazione dal metro' non sarebbe mai emerso nella nostra scienza. [...] Se lo studio del verso russo fosse cominciato non dal giambo, ma dal trocheo del folclore, gli studiosi del verso non sarebbero arrivati così facilmente allo schema tradizionale scolastico del trocaico, che rappresenta questo verso come l'alternanza di sillabe accentate e non accentate. [...] Gli studiosi avrebbero piuttosto astratto da esso lo schema usato nella scienza moderna, che distingue tra ictus forti e deboli].

⁴⁵ [Per ritmo della poesia intendiamo la simmetria nella deviazione dal metro, cioè una certa complessa uniformità delle deviazioni].

материала и идеального метрического задания”(Žirmunskij 1975: 7);⁴⁶ “...метр есть принцип совместности стихов [...] Ритм – реальная форма звучания, действительный порядок расположения количественных отношений произношения для каждого стиха в отдельности” (Tomaševskij 1923: 44, 66).⁴⁷ Negli anni Sessanta A. Kolmogorov definisce il metro come “закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызывать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание “перебоя” при ее нарушениях” (Kolmogorov 1963: 64).⁴⁸ Finalmente negli anni Novanta Michail Lotman propone una nuova prospettiva:

Существует два основных подхода к экспликации стихотворного метра, назовем их априорным и апостериорным. С точки зрения априорного подхода стихотворный метр предшествует [...] поэтическому тексту и реализуется в нем; компетентный читатель узнает этот метр, исследователь —описывает его. [...] С точки зрения апостериорного подхода метр не предшествует тексту, а является его имманентным свойством, компетентный читатель это свойство тем или иным образом улавливает [...], исследователь его эксплицирует (M. Lotman 2008b: 25).⁴⁹

Lotman sviluppa l'intuizione di Tomaševskij sull' impulso ritmico a priori (il гуль majakovskijano) che guida il poeta, mentre il lettore che a partire dalla sua realizzazione coglie il metro. Viene quindi definitivamente smontata l'impostazione gerarchica della loro relazione. Considerando la relazione tra ritmo e metro nei termini della semiotica è stato notato “стих в самой своей сущности есть явление не физическое, а знаковое” (Kenigsberg 1994 [1923]: 163)⁵⁰ e il segno è qualcosa che spicca rispetto allo sfondo, così il metro è segno sullo sfondo del ritmo e viceversa. Gli studi contemporanei sul verso

⁴⁶[Il ritmo è la reale alternanza degli accenti nel verso, come risultato dell'interazione tra le proprietà naturali del materiale linguistico e l'ideale compito metrico].

⁴⁷[...il metro è il principio di coesione dei versi [...] Il ritmo è la forma reale del suono, l'ordine effettivo della disposizione delle relazioni quantitative di pronuncia per ogni verso singolarmente].

⁴⁸[La regolarità del ritmo, che possiede una sufficiente determinazione da suscitare: а) l'attesa della sua conferma nei versi successivi, б) una specifica sensazione di 'interruzione' in caso di sue violazioni].

⁴⁹ [Esistono due approcci principali per l'esplicitazione del metro poetico, che possiamo chiamare a priori e a posteriori. Dal punto di vista dell'approccio aprioristico, il metro poetico precede [...] il testo poetico e si realizza in esso; il lettore competente riconosce questo metro, il ricercatore lo descrive. [...] Dal punto di vista dell'approccio a posteriori, il metro non precede il testo, ma è una sua proprietà immanente; il lettore competente la percepisce in un modo o nell'altro [...], il ricercatore la esplicita].

⁵⁰ [Il ritmo nella sua stessa essenza non è un fenomeno fisico ma segnico].

sono ormai lontani dal concetto di piede, che rimane comunque utile a livello teorico e descrittivo, e accolgono, invece, la lezione di Šapir, che combinando gli approcci a posteriori e a priori propone di considerare metro e ritmo come ‘tendenze’ che determinano talvolta la ‘metrizzazione’ di pattern ritmici inediti, talvolta la ‘ritmizzazione’ di pattern metrici esistenti (Šapir 2000; Pil’ščikov 2024):

Rhythm is not a particular case of meter because rhythm, which may violate meter, can be independent of it. Meter, in turn, cannot be deduced from rhythm because rhythmically identical lines can be interpreted differently in different metrical contexts or, to put it another way, the rhythmic forms of different meters can be isomorphic. In this case, we are dealing with metrical ambiguity (Pil’ščikov 2024).

In conclusione quello che viene studiato dalla poetica quantitativa è l’impulso ritmico (ритмический импульс) inteso come un processo di produzione casuale di sequenze accentuali (Červenka 1984). Per questa ragione nella trattazione che segue si farà riferimento al piede solo come categoria descrittiva storica, e si parlerà piuttosto di sedi forti e deboli e di ictus.

2.3 *Per una scienza del verso*

2.3.1 *Gli esordi: A.Bely, B.Jarcho, B.Tomaševskij e i fondamenti della poetica quantitativa*

Nel contesto della poesia russa fu Lev Ivanovič Polivanov (1838-1899) a utilizzare la statistica per lo studio delle chiuse dattiliche dell’esapodia giambica russa dei secoli XVIII e XVII (Gasparov 1974, 20). Il poeta e saggista Andrej Belyj (1880- 1934) fu però il primo a declinarlo nello studio diacronico e sincronico della ritmica della tetrapodia giambica russa, ed è quindi tradizionalmente considerato il fondatore del metodo statistico di studio del verso. I saggi “Опыт характеристики русского четырехстопного ямба” [L’esperienza della caratteristica della tetrapodia giambica] e “Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре” [Morfologia comparata del ritmo dei lirici russi nel dimetro giambico] contenuti in *Символизм*

[Simbolismo,1910] e in “Ритм как диалектика е Медный Всадник” [Il ritmo come dialettica e Il cavaliere di bronzom,1929] contengono *in nuce* molte delle idee sviluppate in seguito dalla scienza del verso russo. La fondamentale intuizione di Belyj è che il metro può realizzarsi in forme ritmiche diverse. La tetrapodia giambica russa, per esempio, ammette otto forme (due delle quali rarissime), ognuna definita dalla quantità e dalla posizione degli accenti metrici (ictus) non realizzati. Prediamo ad esempio l’incipit dell’Onegin:

Мой дѣ́дя са́мых че́стных пра́вил	♩ — ♩ — ♩ — ♩ —	I
Когда́ не в шу́тку занемо́г,	♩ — ♩ — ♩ ♩ ♩ —	IV
Он ува́жать себѣ́ заста́вил	♩ ♩ ♩ — ♩ — ♩ —	II
И лу́чше вы́думать не мо́г	♩ — ♩ — ♩ ♩ ♩ —	IV

Il primo verso realizza tutti gli accenti metrici, è costituito da una sequenza di piedi giambici e appartiene alla forma convenzionalmente indicata con il numero romano I, nel secondo la sequenza giambica è interrotta da un pirrichio, manca quindi il terzo accento metrico, il verso appartiene alla forma IV etc....⁵¹ La scolastica concezione secondo la quale il verso giambico è quello in cui sono accentate le sillabe pari e il verso trocaico quello in cui sono accentate le sillabe dispari non è esatta né completa, ma soprattutto, contrariamente a quanto si sforzò di provare Lomonosov, non può essere normativa. Si tratta invece di una ‘tendenza’ come chiarirà Taranovskij. Tutte le possibili declinazioni del metro sono chiamate forme e vengono convenzionalmente indicate con numeri romani.

Ma come, nella pratica, Belyj impiega la statistica nello studio del ritmo? Il verso, essendo suddivisibile in una serie di elementi quantificabili quali sillabe, piedi, ictus, accenti...si rivela, per questo, particolarmente adatto ad essere sottoposto a uno studio quantitativo. Prendendo come corpus di partenza la tetrapodia giambica nell’opera poetica di venti

⁵¹ Va segnalato che non tutti studiosi seguono la stessa numerazione delle forme. Nel presente lavoro si utilizza quella di Taranovskij. Cfr.Appendice:Tavola 1.

autori dei secoli XVIII e XIX, Belyj conta la quantità di accenti metrici non realizzati in relazione alla loro posizione nel verso. Può in questo modo notare che l'ultimo ictus viene sempre battuto, il penultimo è generalmente il più debole, mentre le percentuali di realizzazione dei primi due è variabile: nel XVIII secolo il primo piede è più accentato del secondo, mentre nel XIX secolo è il contrario. È questa un'importante scoperta circa l'evoluzione di questa misura nel corso del tempo. Peraltro differenze ritmiche possono essere rivelate, nello stesso modo, anche da poeta a poeta o in momenti diversi, o in generi diversi nell'opera di uno stesso autore:

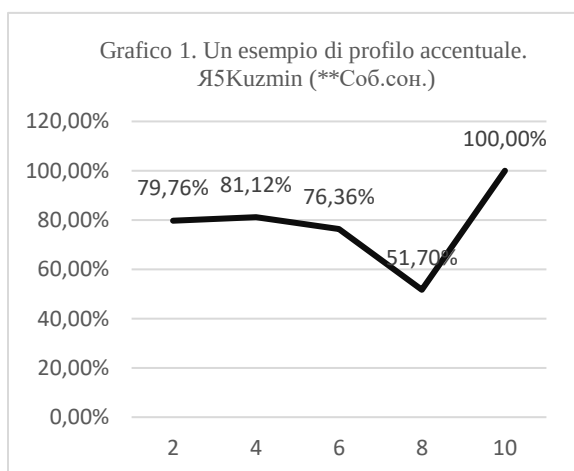
Только в мелодии, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на своё место: образ, звукоряд, метр, ритм [...] ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; метр - сумма; ритм - наименьшее кратное; поэтому метр - механизм, а ритм - организм стиха, но организация зависит сама от индивидуума организации [...](Belyj 1922).⁵²

Anche l'analisi statistica di Belyj viene integrata da un metodo grafico di visualizzazione del ritmo: in un piano individuato da due assi vengono indicate le posizioni degli ictus (asse orizzontale) e i versi di un componimento (asse verticale). In corrispondenza di ogni verso gli accenti non realizzati sono indicati con dei punti: congiungendoli, si ottiene la riproduzione grafica del ritmo. In questi grafici possono essere rintracciate delle sequenze costanti di deroghe al metro che costituiscono le 'figure del ritmo'. Secondo Belyj ogni autore manifesta un'inconscia preferenza per una o più di queste 'figure' e tende quindi a riproporle nei suoi versi. È questa una delle parti più deboli della teoria di Belyj: è stato osservato che le figure del ritmo congiungono anche versi appartenenti a strofe diverse, dove la percezione di quella serie/figura ritmica è più debole e che non è stata presa in considerazione alcuna differenza di genere letterario (Žirmunskij 1975). Tomaševskij sosteneva che il ricorre di alcune figure fosse completamente casuale. (Tomaševskij 1919:

⁵² [Solo nella melodia, posta al centro di una composizione lirica, che trasforma la poesia in una vera e propria canzone cantata, sono messi al loro posto: l'immagine, la sequenza sonora, il metro, il ritmo [...] il ritmo è l'intero che definisce individualmente ciascuno degli elementi nel suo posto all'interno dell'intero; il metro è la somma; il ritmo è il minimo comune multiplo; quindi il metro è il meccanismo, mentre il ritmo è l'organismo del verso, ma l'organizzazione dipende dallo stesso individuo dell'organizzazione].

47). Negli anni Sessanta Kolmogorov risolve l'enigma dimostrando matematicamente che alcuni pattern ritmici vengono automaticamente proposti dalla lingua, e costituiscono dei veri e propri cliché ritmico-linguistici, in altri invece sono manifestazione dello stile dell'autore.⁵³

Al contrario, particolarmente proficua si rivela la pratica del computo degli accenti mancati, che rimanda pionieristicamente a uno dei parametri descrittivi fondamentali con cui lavorarono i più importanti teorici del verso a partire da Taranovskij, quello del profilo accentuale. Infatti, calcolando gli accenti mancati, Belyj calcola simultaneamente quelli realizzati. Il profilo accentuale è il risultato del calcolo percentuale degli accenti realizzati in ogni sede metrica (di ictus) del verso. Il suo nome deriva dalla sua proiezione grafica (Grafico 1).



Belyj si sforza poi di descrivere il ritmo nel suo mutare nel suo mutare nel tempo e indaga la modalità con cui le forme si succedono, calcolando l'indice di 'contrastività' [показатель контрастности]: un parametro che misura quanto un verso si distingua ritmicamente dal precedente e dal successivo. Grazie al calcolo dell'indice di contrastività nelle

quartine di *Медный всадник*, riesce a provare che a cambi tematici corrispondono cambi di ritmo: le sezioni dedicate a Pietro e all'inondazione di Pietroburgo ne presentano di più monotoni, mentre sono più vari quelli riservati all'azione di Evgenij (Gasparov 1997).⁵⁴ Sebbene la pratica del calcolo dell'indice di contrastività non abbia avuto seguito, anche in questo caso Belyj anticipa, almeno concettualmente, i futuri studi sulla varietà ritmica

⁵³ Su questo argomento cfr. anche A. Kolmogorov.

⁵⁴ Che a cambi tematici corrispondano cambi di ritmo è ormai indubbio, (Taranovskij 2000: 348- 357; Kolmogorov 1984: 119-124) mentre la questione del legame tra metri e specifiche tematiche merita di essere approfondito.

(разнообразие, гибкость) avviati dal gruppo di studiosi riuniti intorno a Kolmogorov e Prochorov, e più recentemente proseguiti da Dobricyn.⁵⁵

Quasi contemporaneamente al *čudak* di Pietroburgo, altri due studiosi, attivi nell'ala meno conosciuta in Occidente del formalismo russo, quella del Московский лингвистический кружок [МЛК, Circolo linguistico di Mosca], stavano impiegando la statistica, indipendentemente gli uni dagli altri per lo studio di 'fatti letterari': si tratta dei già citati Boris Viktorovič Tomaševskij (1890-1957) e di Boris Isaakovič Jarcho (1889-1942).

Il Circolo Linguistico di Mosca è stato una delle più significative associazioni di filologi russi per l'influenza esercitata sull'evoluzione del pensiero filologico e semiotico. Il МЛК era nato nel 1915 per iniziativa di giovani studiosi di filologia dell'Università di Mosca e nel corso della sua attività, che si è conclusa nel 1924, ha riunito intorno a sé decine di importanti filologi russi tra cui O. Brik, B. Tomaševskij, B. Jarcho, S. Bobrov, e anche Roman Jakobson, che ne è stato il primo presidente. Insieme al gruppo Общество изучения поэтического языка [ОПоЯз, Società per lo studio della lingua poetica] nato formalmente a San Pietroburgo nel 1916, si dedicava allo studio delle forme dell'arte, principalmente quella letteraria. I due gruppi condividevano l'assunto fondamentale che l'arte sia regolata da leggi proprie e costituisca un campo autonomo di ricerca, e si opponga per questo al freudismo e alla critica marxista. Avevano una comune idea del linguaggio poetico (parola con cui si finirà per intendere il linguaggio dell'arte), concepito in contrasto con quello quotidiano, e auspicavano la costituzione di una disciplina autonoma, di una scienza della letteratura che fosse dotata di mezzi precisi e strumenti propri. Nonostante il comune background e saltuarie collaborazioni tra i membri dei due gruppi (Brik, Tomaševskij, Jakobson fecero parte di entrambi) c'erano differenze sostanziali nello studio della poetica: ОПоЯз lo faceva partendo dalla teoria della letteratura, МЛК vi si avvicinava dalla linguistica. Il МЛК occupandosi di funzione poetica del linguaggio punta all'elaborazione di un nuovo metodo di analisi linguistica, ricerca un approccio uniforme per lo studio delle forme letterarie. La divisione interna al

⁵⁵ Cfr.par.2.3.5.

circolo che vedeva i fenomenologi (che consideravano la poetica un ramo della semiotica) opporsi ai formalisti empirici (che invece la ritenevano un ramo della linguistica) determinò nel 1930 lo scioglimento del circolo, la cui eredità verrà raccolta dal Circolo linguistico di Praga, che apre la stagione strutturalista della teoria del verso (Pil'sčikov 2011). Il tratto più spiccato del МЛК era la propensione alla scientificità e si manifestava con l'ampio ricorso a metodi matematici, quantitativi che definiscono definitivamente il volto di quest'ala del formalismo, in opposizione a quello qualitativo di ОПоЯз (Pil'sčikov 2022, Pil'sčikov 2021, Lvoff 2020, Cadamagnini 2018, Pil'sčikov 2011).

Gli studiosi del МЛК lamentavano la mancanza di rigore negli studi sulla teoria della letteratura, basati troppo spesso su considerazioni personali, intuizioni dal valore non sempre verificabile e spesso infondate.

Jakobson scriveva:

я испытывал глубокую неудовлетворенность господствовавшим в то время ненаучным подходом к теории литературы и поверхностными и импрессионистическими работами критиков к этой области, поэтому меня чрезвычайно вдохновленная и вдохновляющая конкретность прозрений Белого, и в особенности его скрупулёзное исследование поэтического мастерства (Jakobson 1985, 239).⁵⁶

e ancora lo studioso Bobrov, che pure era membro del МЛК:

Статистический метод (вместе с его систематическим развитием в математической статистике и теории вероятностей) является могучим орудием исследовательского типа, а сверх того еще и превосходным инструментом для истинной (опытной) проверки тех общих выводов, которые обычно талантливые литературоведы делают на словах, пользуясь рядом своих непосредственных наблюдений над изучаемыми текстами. Статистический метод может внести в эти по необходимости формируемые образным языком чисто качественные выводы и наблюдения оттенок подлинной конкретности (Bobrov 1965: 109).⁵⁷

⁵⁶[Ero profondamente insoddisfatto dell'approccio non scientifico alla teoria letteraria allora prevalente e degli scritti superficiali e impressionistici dei critici in questo campo, per cui fui estremamente ispirato e incoraggiato dalla concretezza delle intuizioni di Belyj, e soprattutto dal suo studio meticoloso dell'arte poetica].

⁵⁷[Il metodo statistico (insieme al suo sviluppo sistematico nella statistica matematica e nella teoria delle probabilità) è un potente strumento di ricerca e, inoltre, un ottimo strumento per la verifica reale (sperimentale) di quelle conclusioni generali che i letterati di talento sono soliti formulare a parole, utilizzando una serie di loro osservazioni dirette sui testi oggetto di studio. Il metodo statistico può aggiungere un tocco di autentica concretezza a queste conclusioni e osservazioni puramente qualitative, che sono necessariamente formate da un linguaggio figurativo].

In questo contesto si inseriscono gli originali lavori di Boris Jarcho e Boris Tomaševskij, che entrano a far parte del МЛК nel 1919 su invito di Jakobson, quando hanno già messo a punto, indipendentemente l'uno dall'altro, sistemi diversi di impiego della statistica negli studi letterari. (Pil'sčikov 2022, 130-131).

Quando dopo il 1923 Jarcho legge *Символизм* (Pil'sčikov 2022, Gasparov 1969), il suo profilo di studioso era già delineato e gli strumenti matematici già affilati. Per la sua tesi di dottorato aveva studiato il ritmo, continuamente oscillante tra prosa e poesia, degli scritti della monaca tedesca Roswitha di Gandersheim, vissuta nel X secolo, ricorrendo all'approccio statistico per lo studio dello strato fonetico del testo. I suoi studi spaziano dal folclore alla filologia germanica, dalla letteratura medievale alla versificazione, quelli degli anni 1913-1916 sono dedicati alla poesia. Tra i formalisti del МЛК (lui stesso non disdegnava tale etichetta), Boris Jarcho è il più radicale nell'impiego del metodo matematico, e ha il merito di aver dimostrato la possibilità di estenderlo proficuamente oltre i confini degli studi di versificazione a questioni di genere, tematica e composizione. Il suo nome e il suo contributo agli studi letterari rimangono ingiustamente poco conosciuti; a ostacolarne la ricezione, oltre all'ombra di ОПоЯз, la mancata pubblicazione dei suoi scritti: fatta eccezione per un paio di frammenti usciti su riviste specialistiche di Mosca e Tartu tra gli anni Sessanta e Ottanta, solo nel 2006 vede la luce l'edizione curata da M. Akimova, I. Pil'sčikov e M. Šapir, della sua monumentale *Методология точного литературоведение* [Metodologia per una scienza esatta della letteratura] scritta circa settanta anni prima.

L'assunto fondamentale di Jarcho è che la letteratura, come la biologia, sia qualcosa di naturale e non culturale e, poiché l'uomo stesso è un prodotto della natura, obbedisce alle sue leggi. Di qui il legittimo ricorso a strumenti matematici per studiarla:

Сила статистического доказательства заключается, конечно, в м а к с и м а л ь н о й о б ь е к т и в н о с т и категории числа: дважды два для всех четыре. Максимальная же объективность есть максимальная научность. Однако статистический метод всегда будет только подсобным при сравнительном. Самостоятельного существования он не имеет, как в биологии, так в литературоведении, н и к а к о п р и м е н е н и е с т а т и с т и к и н е в о з м о ж н о б е з м о р ф о л о г и ч е с к о г о а н а л и з а: перед тем как подсчитывать, надо знать, что подсчитываешь. Не один математический акт не

должен совершаться, пока в него не будет вложен конкретный литературоведческий смысл (Jarcho 2006: 61).⁵⁸

Lo studio ‘morfologico’ propugnato da ОПоЯз è quindi una condizione propedeutica e non il fine ultimo dell’analisi letteraria che, invece, va condotta con metodi scientifici. L’analisi morfologica serve, in altre parole, a isolare gli elementi da sottoporre al computo. Questi ultimi si individuano in base alla loro efficacia estetica [эстетическая действительность] vale a dire alla loro *uncommonnes* qualitativa o strutturale (Gasparov 2016:130-150). Dopodiché per elevarli dal terreno delle impressioni, si dovrà esprimerli in termini quantitativi e infine interpretarli.

Grazie anche alla pubblicazione della sua *Методология*, negli ultimi anni Boris Jarcho è stato riscoperto.⁵⁹ Ma la sua figura torna in auge soprattutto come antesignano e precursore dell’approccio quantitativo degli studi letterari, che ha ricevuto nuovo impulso grazie all’impiego del digitale, e che è quindi (ri)nato, con il *Distant reading* di Franco Moretti. Il metodo della scuola di Stanford presenta sostanziali somiglianze con il lavoro ‘artigiano’ che Jarcho ha fatto circa un secolo fa, che si basava sugli stessi presupposti teorici, ma scoraggiava gli studiosi suoi contemporanei:

Б.И.Ярхо настаивает на необходимости исчерпывающего статистического учета всех особенности, встречающихся у всех писателей данной эпохи – задача невыполнимая, требующая слишком большого числа исследователей и слишком большой затраты энергии (Grifcov 1928 cit.da Jarcho 2006: xxii).⁶⁰

⁵⁸ [La forza della prova statistica risiede, ovviamente, nella massima oggettività della categoria del numero: due volte due per tutti e quattro. E la massima oggettività è la massima scientificità. Tuttavia, il metodo statistico sarà sempre solo ausiliario del metodo comparativo. Non ha un'esistenza indipendente, come in biologia, così negli studi letterari, e l'uso del metodo statistico non è possibile senza l'aiuto dell'analisi morfologica: prima di contare, è necessario sapere cosa si sta contando. Nessun atto matematico dovrebbe essere compiuto se non è collegato a un senso letterario concreto].

⁵⁹ A Boris Jarcho sono dedicati studi recenti quali la monografia Boris Jarcho, *Un formalista sui generis* (2018) di C. Cadamagnini e viene ricordato negli articoli di Lvoff (2020) e più volte da Pil'sčikov (2011,2021,2022).

⁶⁰ B. I. Jarcho insiste sulla necessità di un esaustivo rilevamento statistico di tutte le peculiarità riscontrabili in tutti gli scrittori di quell'epoca – un compito irrealizzabile, che richiederebbe un numero troppo elevato di ricercatori e uno sforzo eccessivo di energie

Quasi contemporaneamente a Belyj, Boris Tomaševskij mette a punto un proprio sistema di uso della statistica per la descrizione della ritmica del verso. La sua fondamentale intuizione riguarda la necessità di un confronto del ritmo reale dei versi con una norma ritmica. Il varco verso questo tipo di studio era stato aperto, seppur indirettamente, da N.G.Černyševskij, in un articolo del 1855, che così commentava l'abbondanza nell'opera di Puškin di componimenti scritti in misure binarie “трехсложные стопы и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, чем ямба и хорея.”Černyševskij 1855).⁶¹ L'idea sottintesa in questa fredda recensione al gusto di Puškin è di fondamentale importanza: evidentemente Černyševskij supponeva che il ritmo delle misure ternarie fosse più simile a quello della lingua parlata e apriva così la prospettiva per un confronto tra il linguaggio poetico con il linguaggio quotidiano. (Cholševnikov 1975, Tomaševskij 1919, Brik 1927) Tomaševskij si chiede, infatti, che valore possano avere i giudizi di Belyj (già avversati dagli altri studiosi per la loro tendenziosità) sulla ricchezza o povertà del ritmo, senza una norma ritmica con cui metterli in relazione; sostiene, dunque, la necessità del confronto del ritmo reale con quello probabile, vale a dire tra indici empirici, relativi ai testi concreti, e indici teorici [сравнение действительной ритмики с вероятной]. È necessario, in breve, misurare quanto e in cosa il ritmo poetico è distante dalla lingua parlata. La stessa questione viene formulata da Brik pochi anni più tardi “nel linguaggio familiare abbiamo una determinata organizzazione cinetica dell'intensità e dell'intermittenza, un'altra nel linguaggio in versi. Determinare la differenza fra questi due sistemi significa appunto scoprire i caratteri fondamentali dell'impulso ritmico" (Brik [1927] 1965).

Jakobson, che riconosce l'estremo valore dell'intuizione di Tomaševskij, la definisce un esempio “an example of the longest and, until recently, perhaps the most spectacular tie between linguistics, in particular the study of poetic language, on the one hand, and the mathematical analysis of stochastic processes on the other” (Jakobson 1971: 579). E difatti, il confronto con un modello di prosa che funga da norma ritmica è entrato nel paradigma delle pratiche di descrizione scientifica del verso.

⁶¹ [I piedi trisillabici sono molto più eufonici, consentono una maggiore varietà e, infine, sono molto più naturali nella lingua russa rispetto al giambo e al trocheo].

Il sistema inizialmente adottato da Tomaševskij si basava sulla teoria delle probabilità e prevedeva la compilazione di un vocabolario ritmico in cui le parole fossero classificate in base al numero delle sillabe e alla posizione degli accenti. Ci si riferisce a questo come al modello delle probabilità o modello linguistico [модель вероятности о языковая модель] che sarà poi affiancato dal modello statistico o discorsivo [статистическая о речевая модель]. Va precisato che per parola si intende la parola fonetica, ovvero un gruppo di sillabe riunite intorno a un accento lessicale che può comprendere quindi le particelle prive di accenti propri, come clitici, congiunzioni, preposizioni ecc. Per esempio, il sintagma “я пошел бы” si considera quadrisillabo con accento di terza. Stilato l’elenco di tutte le possibili combinazioni di parole compatibili con le diverse forme di tetrapodia giambica (circa ottanta), si calcola la probabilità, in base al vocabolario dell’autore, di incontrare ognuna delle combinazioni. Questo coefficiente teorico vien poi confrontato con quello dei dati reali del testo relativi alla effettiva ricorrenza delle combinazioni. Quanto più le percentuali saranno differenti, tanto più distante sarà il testo dalla norma ritmica. Questo sistema si era rivelato, però, macchinoso e impreciso; il problema principale consisteva nel fatto che l’arsenale linguistico per il vocabolario ritmico era tratto da un testo poetico dello stesso autore, come se le parole di quel testo fossero le uniche a sua disposizione (Kolmogorov e Prochorov 1968) o se quel bagaglio di vocaboli fosse ‘neutro’ e non riflettesse già la pressione esercitata sulle scelte lessicali dal metro (Gasparov 1974: 24-). Šengeli nel già citato *Трактат о русском стихе* [Trattato sul verso russo, 1923] aveva già fatto un passo per superare questo limite, e per indagare l’interrelazione tra la lingua e la spinta normativa del metro si era servito di un vocabolario ritmico tratto dalla prosa di dieci autori dei secoli XVII, XIX e XX. Šengeli aveva scoperto la tendenza dell’accento lessicale a concentrarsi nel centro di parola e ad essere circondato da accenti di minore intensità, e perciò ipotizza che l’alternanza tra posizioni forti e deboli sia propria del ritmo della lingua. Il verso è quindi il risultato di spinte proprie della lingua e delle leggi poetiche del verso. Uno dei compiti dello *stichoved* è di scoprire gli innesti di queste leggi, individuarne le manifestazioni nel testo. Dopo un tentativo di correzione, Tomaševskij abbandona la costruzione del modello linguistico, che viene ripresa, corretta e perfezionata negli anni Sessanta.

2.3.2 V. Žirmunskij, alcune questioni accentuali e slovorazdel

Tra i maggiori studiosi del verso che si servirono della statistica ricordiamo anche il filologo, linguista e storico della letteratura Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891- 1971). Le sue opere sul verso “Введение в метрику” [Introduzione alla metrica, 1921] “Рифма ее история и теория” [La rima. Storia e teoria, 1923] e “Композиция лирических стихотворений” [La composizione di poesie liriche, 1925] sono state riunite nel 1975 nel volume *Теория стиха* [Teoria del verso] i cui contenuti ancora oggi non perdono la loro attualità. Žirmunskij pone una fondamentale questione fonologica “очередной задачей русской метрики [...] фонетическое обследование акцентных отношений” (Žirmunskij 1975: 647)⁶²: perché i dati statistici siano confrontabili, infatti, il criterio di riconoscimento degli accenti deve essere univoco e condiviso dagli studiosi del verso, eppure “именно в вопросах фонетических господствовал полнейший дилетантизм”.⁶³

Risulta particolarmente problematica la questione dell’accentazione dei monosillabi e delle parole ausiliarie, che non possono dirsi né propriamente atone né propriamente toniche. Citiamo un efficace esempio di Gasparov:

в стихе «Мой дядя самых честных правил» слово «мой» безударно, а в стихе «Стоял задумчив мой Евгений» — ударно. Между тем очевидно, что ударение на слове «мой» и на слове «Евгений» — различной силы; но насколько различной? (Gasparov 1974:25).⁶⁴

La teoria oggi più ampiamente in uso per la registrazione degli accenti è proprio quella di Žirmunskij, secondo cui le parole posso essere accentate [безусловно ударные], non accentate [безусловно неударные] e metricamente ambigue [метрические двойственные].⁶⁵ Al primo gruppo appartengono sostantivi, attributi, verbi, avverbi; al

⁶² [Un altro compito della metrica russa è la revisione fonetica dei rapporti accentuali].

⁶³ [proprio nelle questioni prosodiche, imperò un completo diletterismo].

⁶⁴ [Nel verso “Мой дядя самых честных правил” la parola “мой” è atona, mentre nel verso «Стоял задумчив мой Евгений» è tonica. Tuttavia, è evidente che l’accento sulla parola “мой” e sulla parola “Евгений” ha un’intensità diversa; ma quanto diversa è questa intensità?]

⁶⁵ 98 Lo studioso nota che in effetti le parole che Žirmunskij definisce metricamente ambigue, non influiscono sul metro bensì sul ritmo, sono dunque ambigui ritmici [ритмические двойственные] secondo la definizione di Pil’ščkov(2019: 54), cui si farà riferimento d’ora in poi.

secondo, particelle, preposizioni e congiunzioni; al terzo, pronomi personali, aggettivi possessivi, verbi ausiliari, numerali, interiezioni tra monosillabi e bisillabi che hanno un ruolo intermedio tra principale e servile. Žirmunskij propone di considerare accentati gli ambigui ritmici, se si trovano in posizione forte e atoni se si trovano in posizione debole, quando questo non contraddica il senso. A testimoniare la natura ambigua di queste parole vediamo che gli autori se ne servono in modo creativo. In Kuzmin, per esempio, si trovano di frequente in fine verso per ottenere chiuse femminili:

Ни столкнуться с смертью не могу я.
С самим собой враждуя⁶⁶

Osserviamo, invece, il verso di Puškin:

Я предлагаю выпить в его память⁶⁷

il bisillabo “ero”, non solo aggiunge un accento extra-metrico sulla nona sillaba ma silenzia l’ictus sull’ottava, introduce, quindi, l’unica inversione (переакцентуация o trans-accentuation) riscontrabile nell’intera opera dell’autore. Ci sono casi, tuttavia, in cui risultano accettabili, per esempio nelle serie trocaiche della poesia popolare, soprattutto in incipit di verso, più raramente nelle serie giambiche, principalmente in anacrusi. La natura ritmicamente ambigua di queste parole amplia lo spettro delle possibilità ritmiche del poeta.

Tra gli altri criteri proposti per dirimere la questione della differenziazione degli accenti c’è quello proposto dal gruppo di A. Kolmogorov e quello di M. Tarlinaskaja.⁶⁸ Il criterio dei primi può dirsi sintattico. Le parole con accenti deboli sono sempre subordinate ad altre con accenti forti. Se la parola reggente è contigua a una debole, quest’ultima sarà considerata atona, se invece è distante, tonica. Il criterio proposto da Tarlinskaja è invece morfologico. Si basa sul calcolo dei casi in cui una determinata parola poco accentata si trova in posizione forte o debole. Dividendo il primo numero per il secondo si calcola

⁶⁶ Verso della trad. di Kuzmin da Michelangelo “Увы Увы...” (1913).

⁶⁷ Verso della trad. di Puškin da Willson, J. “Город чумы” (1832).

⁶⁸ Il metodo di Tarlinskaja viene sperimentato prima su materiale inglese e poi esportato in quello russo.

l'indice metrico della parola. Più l'indice si avvicina allo zero e più il suo accento è da considerarsi debole (Gasparov 1974:25).

Di questioni accentuali si sono occupati anche Fëdor E. Korš e G.Šengeli, i quali hanno proposto di individuare accenti secondari nei vocaboli russi composti da più di quattro sillabe, come nella lingua tedesca.

если ударение есть смысловой фокус слова с одной стороны, и голосовой его стержень с другой, а полуударение есть только голосовой стержень; если артикуляционно ударение есть особо напряжение голосовой щели плюс особая экспирация, а полуударение только напряжение, то ударение совершенно равносуще полуударению в области артикуляционного единства, и оба могут быть объединены в понятие интенсы (Šengeli 1923, 84).⁶⁹

In una prospettiva rovesciata Šengeli supponeva che tutte le posizioni forti del verso fossero occupate da *intens* (intendendo sia gli accenti principali che quelli secondari). Aveva quindi calcolato che nel 90% dei casi di accenti metrici non realizzati si trova un accento secondario e che nei restanti casi rimanenti la sillaba si raggruppa intorno all'accento lessicale della parola vicina. La teoria degli *intens*

però non ha avuto fortuna: è stata ritenuta poco adatta a descrivere la reale prosodia della lingua russa. Secondo Taranovskij l'unico caso in cui sia lecito parlare di accenti secondari è in relazione agli ambigui ritmici. (Taranovskij [1993] 2000: 58). Ancora oggi manca una teoria completa sugli accenti russi, che riguardi anche la loro intensità e la loro presenza nell'esecuzione.⁷⁰

S'è parlato finora soltanto di accenti, ma altri fattori concorrono alla formazione del ritmo. Tra questi, la disposizione dei confini tra le parole: *slovorazdel*.

⁶⁹[Se l'accento è il centro semantico di una parola da un lato, e il suo perno vocalico dall'altro, il semi-accento è solo un perno vocalico; se l'accento articolatorio è una tensione speciale della fessura vocale più un'espiazione speciale, il semi-accento è solo una tensione, allora l'accento è assolutamente uguale al semi-accento nel campo dell'unità articolatoria, ed entrambi possono essere uniti nella nozione di *intens*].

⁷⁰ Kolmogorov e Prochorov hanno proposto un sistema grafico di segni per la descrizione del verso, capace di segnalare non solo gli accenti non realizzati ma anche quelli extra-metrici, quelli secondari e la sua modulazione. La complessità del sistema ne ha ostacolato il successo ma gli studiosi ne avevano intuito l'utilità in vista di una futura informatizzazione di raccolta dati (Kolmogorov, Prochorov 2015): la descrizione grafica del testo, infatti, anticipa i moderni linguaggi mark-up, che ne codificano la struttura e i tratti formali, per renderlo 'operabile' in ambito digitale.

rhythms are not characterized merely by sequences of stressed and unstressed syllables, especially in the rhythms of individual poets and certain verse lines. Rhythm manifests not in isolated syllables but in strings of words [...]. The study of how ‘word boundaries’ correlate with the distribution of stresses in verse presents the second puzzle (Tomaševskij 1929: 143).

I primi a occuparsi proficuamente di *slovorazdel* sono stati ancora Tomaševskij, Bobrov e in seguito Taranovskij (che raccolse i dati senza però proseguire con loro interpretazione). La nozione è stata introdotta da A. White per spiegare la differenza tra le ‘forme di pausa’ tra le parole; in pratica “дело сводится к изучению количества неударных слогов между двумя ударными и того места, на которое приходится перерыв между словами, из которых одно несет первое ударение и следующее второе, заключающее рассматриваемую систему” (Bobrov 1925).⁷¹

Questo aspetto del verso è definito in russo *slovorazdel*.⁷²

Tra gli altri criteri descrittivi del verso, questo è certamente meno popolare, perché prevede una lunga e meticolosa fase di raccolta dati. L’analisi su *slovorazdel* può essere condotta a vari livelli: si possono registrare le percentuali di tagli in relazione a ogni posizione del verso e poi procedere le ipotesi circa le connessioni tra i particolari osservati nel discorso poetico e la lingua. La posizione più studiata è, ca va sans dire, quella della cesura. L’analisi della cesura nella pentapodia giambica russa, per esempio, ha dimostrato che la percentuale di versi che presenta *slovorazdel* prima della quinta sillaba difficilmente scende al di sotto del 50%. Il fenomeno della cesura è quindi intimamente connesso a leggi linguistiche, che la produce spontaneamente circa in un caso su due.

2.3.3 La stabilizzazione: R.Jakobson, K.Taranovskij e leggi fondamentali delle misure binarie

⁷¹ [La questione si riduce allo studio del numero di sillabe non accentate tra due accentate e del luogo in cui si verifica l’interruzione tra le parole, su una delle quali cade il primo accento e sulla successiva il secondo, che conclude il sistema preso in esame].

⁷² Con una tassonomia che non ha avuto successo Šengeli nella sua descrizione delle possibili varianti tra i confini tra le parole delle forme dei principali metri russi usa il termine ‘модуляция’ [modulazione] (Šengeli 1923: 136-176). Jakobson propone word-boundary in inglese e *coupe* in francese, mentre Menichetti usa il termine ‘pausazione’, in riferimento al concetto analogo nel contesto del verso italiano. Ci riferiremo a questo fenomeno con la parola russa di *slovorazdel*, che pare in definitiva in uso anche tra gli addetti ai lavori non russofoni.

L'anello di congiunzione tra l'analisi di elementi puramente prosodici e quelli linguistici è rappresentato dagli studi di Jakobson sulla poesia ceca. Nel suo “О чешском стихе: преимущественно в сопоставлении с русским” [Sul verso ceco: principalmente in confronto con il verso russo, 1923] riconosce il contributo di O.M. Brik e B.V. Tomaševskij e dai loro lavori prende le mosse per lo studio del verso ceco. Analizzando la versificazione del poeta romantico tardivo Karel Jaromír Erben, evidenzia che lo schema giambico di Erben, meno rigido rispetto a quello dei neoclassicisti cechi, si ispira alla poesia popolare e al ceco antico. In questo risulta affine a quello di Karel Hynek Mácha, ai versi del quale estende l'analisi nel suo articolo “К описанию стиха Махи” [Per una descrizione del verso di Mácha]. Qui nota che nei versi di Mácha, in particolare del poema “Máj” (Maggio, 1836), l'89% sono giambici, mentre è il troqueo il metro più tradizionale della poesia ceca. Sulla base delle intuizioni Tomaševskij, Jakobson studia i modelli di alternanza tra ictus forti e deboli, per evidenziare le differenze tra i metri. (Pil'sčikov 2020: 20- 23, Jakobson 1923, 1930,1938). A questa analisi si riallaccia Kirill Taranovskij, protagonista del secondo periodo sviluppo di studi sul verso, insieme a Michail Gasparov che vi ha contribuito con un colossale lavoro di sistematizzazione. Gli interessi di Taranovskij spaziano dalla poetica alla teoria della letteratura.⁷³ Il suo lavoro da *stichoved*, riferibile soprattutto al primo periodo della sua attività (fino agli anni Cinquanta), molto deve alla vicinanza al circolo linguistico di Praga e a Jakobson. Dopo una travagliata storia editoriale⁷⁴ nel 1953 esce *Русские двусложные размеры* [Le misure binarie russe] di Kirill Taranovskij: il primo e più completo studio delle misure binarie russe. Il volume, risultato di una monumentale analisi statistica condotta su oltre trecentocinquantamila versi giambici e trocaici dei poeti del XVIII e XIX secolo, valutati nella loro evoluzione, rappresenta oggi una pietra miliare negli studi di versificazione. Rispetto agli studi classici, Taranovskij propone una prospettiva invertita, intendendo studiare “не абстрактный метр, которым занималась традиционная метрика, а

⁷³Ricordiamo che è di Taranovskij il concetto di *подтекст* [sottotesto], sviluppato a partire dallo studio dell'opera poetica di Mandel'stam e che ha largo impiego nella teoria dell'intertestualità letteraria.

⁷⁴ La tipografia di Belgrado presso cui il volume era in stampa all'inizio degli anni Quaranta venne bombardata, ritardandone l'uscita di più di dieci anni. Il nuovo lavoro presentava modifiche e integrazioni dovute all'influenza delle idee di R. O. Jakobson e N.S.Trubeckoj.

конкретный поэтический ритм” (Taranovskij 1953).⁷⁵ Questo approccio si è rivelato particolarmente proficuo: gli ha infatti consentito di scoprire le leggi fondamentali che operano nel verso e soprattutto ha indirizzato i futuri studi sul ritmo.⁷⁶

La legge di stabilizzazione e la legge di dissimilazione spiegano l’alternanza di sillabe forti e deboli nelle serie binarie. La legge di dissimilazione agisce regressivamente dall’ultimo piede, determinando a ritroso un’alternanza di sillabe forti e deboli. La legge della stabilizzazione invece agisce progressivamente e spinge perché la stessa alternanza si realizzi dal primo piede verso l’ultimo. È evidente che le due leggi non entrano in contrasto solo nei versi con un numero dispari di piedi. La mancata alternanza o le differenze minime di accentazione di sillabe contigue si spiegano con la prevalenza dell’una o dell’altra legge (Taranovskij 2000: 244, 245). L’ampiezza del materiale esaminato ha permesso a Taranovskij di elaborare una teoria generale del verso tramite tre nozioni fondamentali adatte alla descrizione del suo funzionamento: costante, dominante e tendenza ritmica. Si definisce ‘costante’ il tratto ritmico che si ripete invariato in tutti i versi: l’accentazione dell’ultimo piede, dunque la realizzazione dell’ultimo ictus; ‘dominante’ (è l’assenza di sillabe toniche in posizioni deboli (le dispari nei giambi, le pari nei trochei); è definita invece ‘tendenza ritmica’, l’accentazione delle posizioni forti. La novità rispetto agli studi classici appare subito evidente: il tratto ritmico secondo cui la metrica scolastica definiva il metro giambico e trocaico, vale a dire l’accentazione delle sillabe pari e dispari, è inquadrata come tendenza, in definitiva, una possibilità. Questi concetti sono oggi alla base di studi di versificazione non solo russa. Rifacendoci alla distinzione scientifica tra definizioni descrittive e costruttive dei fenomeni, per la quale “дескриптивным (или теоретическим) определением называют дефиницию, задающую объект перечислением требуемых его свойств или функций, а конструктивным (или практическим) определением — явное

⁷⁵[Non il metro astratto, di cui si è occupata la metrica tradizionale, ma l’effettivo ritmo poetico].

⁷⁶ Šapir ha proposto una revisione significativa delle teorie tradizionali sul rapporto tra metro e ritmo. Ha introdotto l’idea di una relazione dinamica e reciproca tra i due elementi, con il metro e il ritmo che si influenzano a vicenda attraverso i processi di “metrizzazione” (il ritmo adotta caratteristiche del metro) e di “ritmizzazione” (in cui il metro assume caratteristiche ritmiche)(Šapir 1990,2000).

описание строения соответствующего объект” (Pil’ščikov 2021:13)⁷⁷ troveremo che, parlando di ‘dominante’, (e non di costante!) in riferimento all’assenza di accenti in sedi deboli, Taranovskij dà una definizione costruttiva, di una legge descrittiva (variamente formulata dagli studiosi) che prescrive il divieto di inversioni [переакцентуации] di accenti all’interno del verso variamente formulata dagli studiosi. Jakobson parla di “impossibility of shifting the accent in Russian [poetry] within a word” (Jakobson [1955] 1979: 168), Kolmogorov e Prochorov di “law of inadmissibility of trans-accentuation in verse” (Kolmogorov, Prochorov 1968:405) mentre Gasparov di “trans-accentuation ban” (Gasparov 1974: 14; Pil’ščikov 2019: 61-64). Ma la poesia russa dimostra che spesso gli accenti cadono anche in posizioni deboli. Se la parola che porta l’accento in sede debole è più corta o uguale dell’intervallo tra ictus, si parlerà di accenti extra- metrici. In una chiosa alla legge dell’impossibilità dell’inversione degli accenti, Tomaševskij precisa “Иначе говоря – для ямба и хоря неметрическое ударения мыслимы в классическом стихосложении только на односложных словах, для дактиля, анапеста и амфибрахия, на односложных и двухсложных”(Tomaševskij 1923: 62).⁷⁸ La presenza di accenti extra-metrici è quindi prevista e contemplata dal sistema sillabo-tonico. Si parlerà, invece, di inversione [переакцентуация], nel caso in cui l’accento in posizione debole sia portato da una parola più lunga dell’intervallo tra ictus.

Le inversioni sono irrimediabilmente avvertite come un inciampo ritmico, un artificio o una forzatura, considerate generalmente infelici, rare, cionondimeno possibili, e diventano spesso un dispositivo linguistico per definire lo stile⁷⁹ o per la resa in traduzione di particolarità ritmiche di sistemi metrici stranieri.

Così il profilo ritmico si afferma come uno dei sistemi prediletti per la sua descrizione anche se è rappresentativo dell’andamento ritmico solo parzialmente, dal momento che

⁷⁷[Con definizione descrittiva (o teorica) si intende una definizione che specifica un oggetto elencando le sue proprietà o funzioni richieste, mentre con definizione costruttiva (o pratica) si intende una descrizione esplicita della struttura del relativo oggetto]

⁷⁸[In altri termini, nei giambi e nei corei gli accenti extra-metrici nella versificazione classica sono pensabili solo su vocaboli monosillabi, e su monosillabi e bisillabi nei dattili, negli anapesti e negli anfibrachi.]

⁷⁹ È il caso della poesia A.I.Radiščev (1749-1802). Le numerose inversioni sono, in questo caso, principalmente a carico di ambigui ritmici: “Исполни сердце твоим жаром/и в неизменном всегда виде”(“Вольность”,1783) mentre saranno più audaci le inversioni nella poesia del XX secolo; si pensi, per esempio, alle frequentissime inversioni delle tripodie giambiche di M.I. Cvetaeva.

la percentuale di accentazione di ognuna delle sedi è il risultato della somma di tutte le forme che vi battono l'accento e non fornisce informazioni sulla loro distribuzione.

2.3.4 *Alcune novità: A. Kolmogorov, V. Prochorov, l'entropia e la divergenza di Kullbak-Liebler*

Negli anni Sessanta si apre una nuova fase di elaborazione del metodo che combina la poetica statistica alla semiotica. In base a questo nuovo approccio la poesia (e in generale l'arte) in quanto mezzo di comunicazione, viene considerata un sistema di segni secondario, costruito su quello primario che è la lingua. Ogni comunicazione ha un suo volume d'informazione, che Claude Elwood Shannon (1916-2001) chiama 'entropia'; quello della comunicazione artistica, in virtù della sua struttura più complessa, è maggiore rispetto a quella del linguaggio ordinario e il contenuto è concepito indissolubilmente dalla sua struttura (Ju. Lotman 2019: 13-40). Kolmogorov e Prochorov prendono le mosse proprio dalla teoria dell'informazione di Shannon, formalizzata nel 1948 nell'articolo "A Mathematical Theory of Communication" :

Существует небольшая, но очень интересная научная дисциплина – математические стиховедение. Всемирно известные результаты здесь получены русскими исследователями – Андреем Белым, В.Я.Брюсовым, Б.В.Томашевский, Г.А.Шенгели и др. За последние 20 лет это дисциплина получила широкое развитие как в нашей стране, так и зарубежом, особенно в США (Р.О.Якобсон, К.Ф.Тарановский, Дж. Бейли и др.) Мне довелось внести в разработку математических основ стиховедения некоторые новые идеи и предложить некоторые новые методы, ставшие возможными после появления теории информации... (Cit. da Prochorov 2015).⁸⁰

Kolmogorov cala il concetto di entropia nell'ambito del discorso poetico e la utilizza come misura di "artisticità". Quanti gradi di codificazione definiscono quella comunicazione? Quanto dista dal linguaggio comune? Kolmogorov per primo nella teoria del verso ricorre al concetto di entropia. Distingue un'entropia semantica e una

⁸⁰ [Esiste una disciplina scientifica di nicchia ma molto interessante: lo studio matematico dei versi. I risultati noti in tutto il mondo sono stati ottenuti da ricercatori russi - Andrei Bely, V.Ja.Brusov, B.V.Tomaševskij, G.A.Šengeli e altri. Negli ultimi vent'anni questa disciplina si è ampiamente sviluppata sia nel nostro Paese che all'estero, soprattutto negli Stati Uniti (R.O.Jakobson, K.F.Taranovsky, J.Bailey, ecc.). Ho avuto l'opportunità di contribuire con alcune nuove idee allo sviluppo delle basi matematiche degli studi sui versi e di proporre alcuni nuovi metodi, che sono diventati possibili dopo la nascita della teoria dell'informazione...].

propriamente discorsiva, la prima si riferisce alla varietà del contenuto e l'entropia residua (остаточная энтропия) alla possibilità di esprimere lo stesso contenuto con mezzi diversi; su questa concentra i suoi studi. Le idee di Kolmogorov su questo tema rimangono allo stato embrionale e sono espresse in un solo contributo non pubblicato e sono note solo grazie ai resoconti di altri studiosi (Lotman 2018). Ad ogni modo l'applicazione della teoria dell'informazione al testo poetico apre la strada alla precisa misurazione dell'informazione artistica e all'analisi cibernetica della poesia. Tra le nozioni che servirono a Kolmogorov per descrivere il ritmo c'è quella di 'immagine del metro' [образ метра] (Kolmogorov 2015). Si tratta di un concetto affine a quello di inerzia ritmica (Žirmunskij), di profilo accentuale (Taranovskij) o profilo ritmico (Gasparov) (Pil'sčikov 2021). *Obraz metra* è una concreta variante ritmica del metro ricorrente rispetto alle altre. Per esempio le forme I e IV, sono l'immagine del metro delle tetrapodie giambiche di Batjuškov, essendo quasi completamente composte da queste due forme (Dobricyn 2016: 43), oppure la forma XII in Pasternak, in cui l'uso insistito, anche due volte di seguito, di una forma rara conferisce al metro 'una particolare immagine'.⁸¹ È stato detto che dalla distribuzione delle forme si può risalire al profilo ritmico. La percentuale di accentazione di ogni sede è data dalla somma delle forme che battono l'accento in quella posizione:

$$X_1 = I + III + IV + VII$$

$$X_2 = I + II + IV + VI$$

$$X_3 = I + II + III$$

⁸¹ 114 La differenza fondamentale tra i due casi è che: in Batjuškov nel periodo 1805-1813, predominano tre forme: IV (43%), I (38%) e III (14%); nel periodo 1815-1817, solo due: IV (57,5%) e I (29%). Cioè, le forme dominanti occupano più del 90% del testo. E per Pasternak, la forma VII/V appare di tanto in tanto, mentre per l'intero XIX secolo è apparsa solo una o due volte (un caso indiscusso, ma poco conosciuto – da Batyenko: "И не перестаёт сиять" (Caso dubbio, ma discusso da tutti: da Belyj, Jakobson, Taranovskij, ecc) – da Carolina Pavlova: "Из полу-городских полей". Il concetto di 'immagine del metro' riferito al verso accentuale, per esempio di Majakovskij, si riferisce a forme ritmiche ricorrenti, definite dal numero di accenti e dagli intervalli tra gli accenti (Kolmogorov, Kondratov 1962). Gasparov parla di "tipi di dol'nik" – ma in realtà si tratta di immagini di dol'nik". Questi non sono profili accentuativi (che per i dol'nik hanno poco senso), ma insieme tipici di forme ritmiche: nel "tipo Esenin", le forme predominanti sono I (-2-2-), III (-2-1-), II (-1-2-) e V (-4-). Nel "tipo Gumilëv", dominano le forme II (-1-2-), III (-2-1-) e V (-4-), mentre la forma I (-2-2-) è generalmente evitata. Nel "tipo Cvetaeva", le forme III (-2-1-) e V (-4-) sono le più frequenti, mentre le forme I (-2-2-) e II (-1-2-) sono tipicamente evitate. (Gasparov 1968: 97-105; 1974: 240-244).

$$X_4 = I + II + III + IV + VI + VII = 100$$

Secondo Kolmogorov e Aleksandr Prokhorov, però “для образа метра каждого поэта более характерен именно выбор профиля ударности, поскольку распределение по формам, как правило, является следствием выбранного профиля ударности и поэтому по отношению к последнему вторично” (Prochorov e Kolmogorov, 2015: 201).⁸² Vale a dire che il poeta in un certo senso ‘sente’ il profilo e sceglie le forme compatibili con esso. I due studiosi elaborano quindi un metodo per ricavare dal profilo ritmico la distribuzione delle forme. Dal momento che invertendo i termini dell’equazione otterremmo sei incognite, le forme, (dodici nella pentapodia) e quattro variabili, gli ictus (cinque nella pentapodia) il calcolo è più complesso. Sappiamo però che di tutte le possibili forme di un metro, solo alcune vengono realizzate nel discorso poetico:

любая стиховая структура, так называемая силлабическая, силлабо-тоническая или тоническая, всегда обладает ограниченным числом возможных типов строк, из которых некоторые на практике встречаются очень редко. Фактический инвентарь форм какой-нибудь структуры всегда меньше теоретический возможного (Taranovskij 2000: 239).⁸³

Per questo Prochorov e Kolmogorov ricorrono al calcolo della divergenza complessiva del ritmo del testo rispetto a quello del modello di prosa, vale a dire al calcolo dell’entropia relativa (относительна энтропия, От.э.) detta anche divergenza di Kullback-Leibler (DKL). Se la divergenza ritmica del testo dal modello è minima, dunque se От.э. è minima, allora l'insieme delle forme può essere facilmente ricavato dal profilo accentuale con un alto grado di precisione (Kolmogorov, Prokhorov 2015: 181-214).

Колмогоров и Прохоров установили эмпирический факт: если ввести некоторое дополнительное требование, во многих случаях распределение можно восстановить по профилю с приемлемой точностью. Этим требованием является минимизация так называемой

⁸² [La scelta del profilo accentuale è più caratteristica del metro di ciascun poeta, poiché la distribuzione delle forme è, di norma, una conseguenza del profilo accentuale scelto ed è quindi secondaria rispetto a quest’ultimo].

⁸³ [Qualsiasi struttura di versi, la cosiddetta sillabica, sillabica-tonica o tonica, possiede sempre un numero limitato di possibili tipi di verso, alcuni dei quali sono molto rari nella pratica. L’inventario effettivo delle forme di una struttura è sempre meno teorico di quello possibile.]

«относительной энтропии» или, в других терминах, минимизация расстояния Кульбака-Лейблера от некоторого модельного распределения форм до их фактического распределения (Dobricyn, Pil'sčikov, 2024:).⁸⁴

Ma nella realtà ritmica dei testi poetici l'entropia relativa non è sempre minima. Pertanto, l'avvertenza fatta da Kolmogorov e Prochorov alla fine del loro articolo è fondamentale:

[...]la distribuzione delle forme ritmiche è, di norma, una conseguenza automatica del profilo accentuale. Le deviazioni da questa conclusione riguardano principalmente le forme rare e possono servire come caratteristiche significative dell'individualità dell'immagine del metro che non derivano da regolarità linguistiche" (Prochorov, Kolmogorov 2015: 211).

Quanto alla costruzione del vocabolario ritmico per la definizione di una norma, Kolmogorov dimostra che quest'ultimo dovesse essere compilato a partire dalla prosa. Ma da quale prosa? Non c'è a questa domanda una sola risposta. Potenzialmente la distanza del discorso poetico è misurabile in relazione a tutti i tipi di prosa (letteraria, scientifica, quotidiana, di autori, generi e periodi diversi) e qualsiasi modello di questo tipo può essere utilizzato come riferimento ritmico. Kolmogorov costruì il suo modello delle probabilità per la tetrapodia giambica dalla prosa letteraria di Puškin (*Pikovaja dama*) e Lermontov (*Bela*). Questo sistema di costruzione del modello si rivelò più affidabile di quello di Tomaševskij, ma venne comunque accantonato in favore dei modelli costruiti secondo il metodo di Taranovskij e Cholševnikov, non più probabilistico ma 'discorsivo' (речевой) e basato sull'estrazione dalla prosa di frammenti giambici casuali di una determinata lunghezza. I risultati quasi analoghi del modello così ottenuto e di quello probabilistico ha determinato l'abbandono di quest'ultimo, più complesso e macchinoso. Mentre la lieve discordanza che si registra tra i modelli potrebbe essere una conseguenza delle proprietà del ritmo della prosa, che risulta ancora oggi poco studiato.⁸⁵

⁸⁴ Kolmogorov e Prochorov hanno stabilito un fatto empirico: se si introducono alcuni parametri aggiuntivi, in molti casi la distribuzione può essere ricostruita dal profilo con una precisione accettabile. Questo parametro è la minimizzazione della cosiddetta "entropia relativa" o, in altri termini, la minimizzazione coefficiente Kulbak-Leibler da un modello di distribuzione delle forme alla loro distribuzione reale.

⁸⁵ Del ritmo della prosa si è occupato Tomasevskij, "Il ritmo della prosa", scritto nel 1920-21, ma pubblicata solo nel suo libro *О стихе* [Sul verso, 1929]: [https://cpcl.info/text/tomashevskiy_izbrannye-raboty-o-stihe_2008/\\$p242/](https://cpcl.info/text/tomashevskiy_izbrannye-raboty-o-stihe_2008/$p242/)

Oggi è più che mai auspicabile la costruzione di corpora di modelli di prosa che siano simultaneamente consultabili e confrontabili tra loro e con i testi poetici. Di questo si occupano oggi i gruppi di studio di Evgenj Kazarcev e Zemskova impegnati nella costruzione di corpora digitali per lo studio comparato del ritmo poetico e della prosa russa. (Pil'sčikov 2023:224).

2.3.5 *L'eredità degli anni Sessanta e i nuovi studi di poetica quantitativa: l'entropia e l'entropia relativa come indici di varietà ritmica e di divergenza dal modello*

I nomi di Andrej Dobricyn, Sergej Ljapin e Igor' Pil'sčikov aprono l'ultima e contemporanea stagione di studi sul verso. Ne loro ricerche ricorrono sia alla formula dell'entropia per il calcolo della varietà ritmica, sia a quello della divergenza dalla norma ritmica. In "Entropy as a measure of rhythmical variety" Dobricyn spiega:

Rhythmic diversity is measurable, and entropy is well suited to serve as its numerical value. Entropy is usually used as a measure of disorder, or rather, uncertainty or unpredictability of random events. As a random event we will consider the occurrence of any rhythmical form of iambic tetrameter in the poetic text (Dobricyn 2016).

Per questo ricorre alla formula dell'entropia, secondo cui quest'ultima sarà uguale alla sommatoria del logaritmo naturale delle forme espresse sotto forma di frazione, secondo la formula:

$$H = - \sum p_i \ln p_i$$

Esplicitata:

M.P.Štokmar (allievo di Jarcho), 1928: [https://cpcl.info/text/ars-poetica_v2_1928/\\$p183/](https://cpcl.info/text/ars-poetica_v2_1928/$p183/). Successivamente M.M.Hiršman si è occupato del ritmo della prosa, in particolare nella monografia Ритм художественной прозы [Il ritmo della prosa artistica](Mosca: Sovetskij Pisatel, 1982). Vedi la recensione di P.A. Rudnev (Voprosy Literatury, 1983): <https://voplit.ru/article/issledovanie-ritma-russkoj-hudozhestvennoj-prozy/>. Negli ultimi dieci anni, Prokhorov si è dedicato a questo tema, ma ha tenuto solo relazioni senza pubblicare nulla. Cfr. il riassunto della sua relazione negli atti della conferenza ("Гаспаровские чтения", 2015): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11818/.

$$\Theta = -(p_1 \ln p_1 + p_2 \ln p_2 + p_3 \ln p_3 + p_4 \ln p_4 + p_7 \ln p_7 + p_6 \ln p_6)$$

In cui p_i è l'insieme delle forme, mentre $p_{1,2}$ etc...si riferiscono alle specifiche forme (Dobricyn 2016). Per semplificare: è stato detto che la tetrapodia giambica ammette otto forme (a esclusione di due molto rare), quindi un testo avrà valore Θ massimo, se le forme sono tutte presenti in uguale misura.

È stato calcolato che il valore massimo di entropia di testo in tetrametri giambici sarà pari a 1,79. Ovviamente, in riferimento a versi con maggior numero di piedi e quindi di forme, il livello di entropia sarà maggiore.

“Changes in rhythmic diversity have been observed to vary across different time periods and poets. By using entropy as a rough measure, we can track such changes and outline the evolution of a poet’s rhythm over time” (Dobricyn 2016). Infatti Ljapin ha mostrato, dati alla mano, che nel XX secolo il ritmo della tetrapodia giambica si avvicina sempre più a quello della lingua. Il passaggio dal modello accentuativo a U (con alte percentuali di accentazione del 1 e 4 piede) al modello N (alte percentuali di accentazioni del 2 e del 4) si spiega con l’aumento della varietà ritmica che avvicina il discorso poetico alla norma linguistica. (Ljapin 2016). I tre studiosi, poi, raccolgono l’eredità di Kolmogorov e Prochorov lavorando con $O_{T.3}$. (DKL), che si dimostra uno strumento efficace per affinare la definizione dell’immagine del metro dei diversi poeti. L’entropia relativa, in quanto misura di divergenza tra due distribuzioni di probabilità, viene utilizzata per quantificare quanto una distribuzione si discosti da un'altra. Negli studi di versificazione contemporanei è l’indice che indica la distanza ritmica effettiva di un testo poetico dalla norma ritmica ed è ricavabile dalla formula:

$$DKL(P,Q) = \sum p_i \ln (p_i/q_i)$$

In cui p_i è la distribuzione reale osservata e q_i quella teorica.

Ricorrendo all’entropia e all’entropia relativa i tre studiosi hanno potuto dimostrare l’esistenza di tre differenti impulsi ritmici nel corpus delle tetrapodie giambiche di

Brodskij: uno monotono, uno classico (come nei poeti dell'Ottocento) e stocastico (cioè simile alla prosa, linguistico) (Dobricyn et al. 2024).

In conclusione nel corso di più un secolo di studi molto è stato fatto dalla scienza del verso:

- È stato stabilito che per studiare il ritmo poetico è necessario confrontarlo con una norma ritmica (Tomaševskij) che può essere ricavata a partire da un vocabolario ritmico basato sulla prosa o dell'estrazione di frammenti poetici dal discorso di prosa (Taranovskij, Kolmogorov, Prochorov, Cholševnikov).

- Il profilo accentuale del verso (percentuale di accenti battuti su ogni sede di ictus) e la distribuzione delle forme (percentuale la ricorrenza di ognuno dei pattern ritmici di un dato metro) si affermano come criteri imprescindibili di studio del verso.

- È possibile dal 2016 calcolare la varietà ritmica dei versi ricorrendo alla formula dell'entropia e misurare la distanza di un corpus di versi dalla la norma ritmica di riferimento (modello di prosa) tramite il calcolo dell'entropia relativa (От.э. o detta anche DKL).

Lo studio della pentapodia giambica ha anche permesso di estendere a questa misura la valutazione del parametro di Kolmogorov, la cui applicazione era circoscritta al tetrametro giambico.⁸⁶

L'avvento delle *Digital Humanities* promette nuovi e proficui sviluppi nell'ambito dello studio del verso. Insieme alla costruzione di corpora poetici e l'invenzione di software per il riconoscimento automatico del metro, o per la creazione di modelli di prosa, molto ancora si richiede al digitale, dal momento che parte del lavoro dello *stichoved* rimane manuale.

⁸⁶ Cfr.par.4.3.2.

Capitolo 3

La traduzione del ritmo e del suono. Sei canti popolari italiani nelle versioni in russo di Michail Kuzmin

3.1 *Kuzmin traduttore*

Nella poliedrica figura di Kuzmin, che unisce il compositore, il pubblicista, lo scrittore di prosa e di poesia, il critico teatrale, il profilo del traduttore non è ancora delineato con chiarezza. Kuzmin si dedica alla traduzione solo dagli anni Venti per necessità. Molte delle sue fatiche sono rimaste inedite, andate perdute o rimaste a lungo nascoste. Le sue traduzioni, inoltre, non hanno avuto un'accoglienza unanime, specialmente da parte dei suoi contemporanei nelle cui osservazioni contrastanti si riflette la sensibilità di un'epoca di transizione, di cambiamento dei valori estetico-letterari, mentre gli studi sulle

traduzioni kuzminiane, che si aprono negli anni Ottanta,⁸⁷ attendono di essere integrati; per queste ragioni il volto di Kuzmin-traduttore risulta ancora oggi parziale, non a fuoco. A partire dagli anni Venti, nel mutato clima politico, per Kuzmin si fa sempre più difficile pubblicare: nel 1923 l'almanacco *Abraksas* viene proibito, subito dopo cessa la collaborazione con *Žizn' iskusstva*, nel 1926 termina quella con la rivista *Teatr e Kraznaja gazeta* e la traduzione, cui si era dedicato nel corso della sua attività letteraria solo occasionalmente, diventa il suo impegno principale. La stessa sorte tocca a molti dei suoi contemporanei, Pasternak, Achmatova, Zabolockij, Mandel'stam, A. Tarkovskij, Lipkin, Lozinskij... che, banditi dalla scena letteraria, si ritrovano privi di mezzi di sostentamento diversi dalle traduzioni. Kuzmin è, in un certo senso, più fortunato: amici e conoscenti non gli fanno mai mancare il loro aiuto e del resto, il suo lavoro di compositore per il teatro e di critico teatrale continua per tutto il decennio, nonostante dal 1926, il suo nome scompaia dalla stampa. I legami con le edizioni Petropolis e Academia sono in questi anni di fondamentale importanza. Tramite la casa editrice berlinese trovano ancora la via della pubblicazione il ciclo “Стихи об Италии” (1919), e le raccolte *Нездешные вечера* (1921) *Параболы* (1922) e anche una ristampa di *Крылья* (1923). Con Academia, con cui pure pubblica la raccolta *Новый Гуль* (1924), è coinvolto soprattutto in progetti di traduzione: per loro partecipa insieme a F. Sologub e A. Smirnov alla traduzione dell'opera di H. De Regnier, poi a quella di S. Mallarmé, sempre dal francese traduce di R. Rolland e con I. Aksenov *Vie de Sthendal* e *Vie de Rossini*, da solo *Vie de Beethoven* e le citazioni poetiche di Michelangelo in *Vie de Michel-Ange*. Dal tedesco, Heine e Goethe e il racconto “Westostlicher Divan” che ispirò il suo “Шушетка тётки Сони” [Il divano di zia Sonia] (Panova 2017). Non mancano le traduzioni di classici, soprattutto Apuleio e parte dell'*Iliade* e libretti d'opera di G. Bizet, Verdi, L. Cherubini, G. Rossini, G. Meyerbeer, W.A. Mozart e L.V. Beethoven. Più tardi insieme a A. Radlova, S. Solov'ëv, M. Lozinskij lavora alle traduzioni dei drammi di Shakespeare. Dall'inglese traduce Don Juan di Byron, rifiutato dall'editore (Smirnova 2020), e alcune pièce di Shakespeare: nel 1936 esce la versione bilingue della tragedia di *King Lear*, mentre

⁸⁷Su Kuzmin-traduttore di Don Juan (Gasparov 1988; Bagno 2006; Bogomolov 2013), di Goethe (Ratgaus 1988) di Trediakovskij (Garzonio 2015), di Petrarca (Pil'sčikov 2015, Dmitriev 1996;) delle pièce shakespeariane, (Grobunov 1990; Bagno 2006; Kuranda 2015).

postume, tra il 1936 e il 1950, escono le traduzioni di altri otto drammi. All'inizio degli anni Trenta, Academia gli aveva anche commissionato la traduzione dei sonetti di Shakespeare, rimasta incompiuta e ritenuta perduta fino a tempi recentissimi.

Le traduzioni di autori italiani, quindi, occupano solo un piccolo spazio nel novero delle traduzioni kuzminiane. Oltre ai libretti d'opera e alle già menzionate versioni poetiche da Michelangelo, si aggiunge la traduzione di *Elegia di madonna Fiammetta* (1343) di Boccaccio, uscita nel 1913 (e quindi in tutt'altro contesto) con il titolo *Фьямметта* per i tipi di Kornfel'd. Ma nel cassetto di ogni scrittore traduttore non mancano fatiche inedite: negli anni Novanta lo studioso Pavel B. Dmitriev scopre nel fondo 2835 dell'archivio RGALI di Mosca, prima le traduzioni di due sonetti di Petrarca risalenti al 1927, poi quelle di quattro canzoni popolari veneziane del XVIII secolo e, più tardi, due canti carnascialeschi del XVI secolo di F. Grazzini. I sonetti erano stati tradotti per la filarmonica di Pietroburgo e facevano parte del ciclo vocale *Sechs Lieder für Sopran* [Sei canti con orchestra] del compositore austriaco Arnold Schönberg (1874–1951); dei sei, tre erano originali e tre erano versioni in tedesco di Karl Förster (1784—1841) dei sonetti 82, 116, e 279 del Canzoniere.

I sonetti 279 e 116 (in numero 82 è andato perduto) vengono pubblicati in traduzione russa per la prima volta su *Novoe Literaturnoe obozrenie* nel 1996 (Dmitriev 1996, 222-224).

Le traduzioni delle canzoni veneziane, invece, sono legate all'attività della casa editrice Petropolis che in quegli anni progetta una serie di poesia europea. L'unica uscita sarà *Французская народная поэзия* [Poesia popolare francese, 1923] curata da N.S. Gumil'ev; evidentemente le canzoni avrebbero dovuto fare parte di un progetto più ampio rimasto incompiuto (Dmitriev 2016, 346-347). L'articolo di Dmitriev del 1993 è ripubblicato nel volume *Михаил Кузмин. Разыскания и комментарии* con qualche modifica: nella ristampa viene indicato il testo fonte: *Il Settecento a Venezia* di Vittorio Malamani, che nel frattempo è stato rintracciato da R. Timenčik (Timenčik 2016: 614), vengono segnalati i titoli originali delle canzoni e aggiunte altre due traduzioni kuzminiane di canti popolari di Grazzini tratti da *Opere edite ed inedite del Carlo Gozzi* (1801).

La traduzione del Don Juan cui Kuzmin aveva dedicato cinque anni, era stata rifiutata da Academia:

Некто очень строго внушил М. Кузмину, что перевод должен быть строго построчный, стих в стих. Кузмин назло показал, что из этого неминуемо выходит. Принципы этого перевода в корне противоречат художественным убеждениям Кузмина. Столь неудачный перевод должен быть учтен как грозная сигнализация о коренной порочности переводческих принципов, принятых целой школой редакторов и переводчиков, до недавнего имевшей решающее значение в издательстве (Mirskij, cit. in Smirnova 2020:261)⁸⁸

La traduzione in questione presentava diverse 'stravaganze' per il lettore dell'epoca. Dalla necessità di comprimere il senso del verso inglese in quello russo, che ha in media parole più lunghe, Kuzmin non lesina in ellissi, neologismi, a forzare la sintassi. Lo stesso Kuzmin osserva:

Чаще всего приходится пропускать местоимения я, он, она, моя, твоя, своя, когда этот пропуск не слишком затемняет смысл. Часто эти пропуски возмещаются предполагаемыми, но очевидными для всякого читателя ремарками, и это вполне в духе языка Шекспира, насыщенного потенциальным действием и полного прямых указаний [при отсутствии ремарок] на действия персонажей. (Kuzmin cit. da Serdečnaja 2023: 276).⁸⁹

Il Don Juan di Kuzmin, in definitiva, era un testo difficile da comprendere, farraginoso da leggere, soprattutto rispetto alla confortante versione di N. Kazlov, perfettamente comprensibile ma piatta, senza pennellate di ironia, né alcuna organizzazione della veste formale dell'originale. Elementi, questi, che trovano felice espressione nelle vivaci versioni di Kuzmin, ma che non sono statti sufficienti a convincere l'editore.⁹⁰

⁸⁸ 48 [Qualcuno ha imposto molto severamente a M. Kuzmin che la traduzione doveva essere rigorosamente parola per parola, verso per verso. Kuzmin, per dispetto, ha mostrato cosa ne sarebbe inevitabilmente derivato. I principi di questa traduzione sono diametralmente opposti alle convinzioni artistiche di Kuzmin. Una traduzione così fallimentare dovrebbe essere considerata come un forte avvertimento riguardo alla pericolosa fallacia dei principi traduttivi adottati da tutta una scuola di editori e traduttori, che fino a poco tempo fa aveva un'influenza determinante nell'editoria.]

⁸⁹ [Spesso si deve omettere i pronomi io, lui, lei, mio, tuo, proprio, quando questa omissione non oscura troppo il significato. Spesso queste omissioni vengono compensate da annotazioni presupposte, ma evidenti per ogni lettore, e ciò è pienamente nello spirito della lingua di Shakespeare, carica di azione potenziale e piena di indicazioni dirette (in assenza di annotazioni) sulle azioni dei personaggi.]

⁹⁰ Kuzmin che non amava Byron ("Я не люблю Байрона" scriveva, senza riserve) aveva accettato evidentemente per necessità. Al rifiuto della casa editrice di pubblicare il testo nella sua versione Kuzmin aveva reagito aspramente "Я пять лет потратил на эту труднейшую работу и довел ее, несмотря на

Impietosa fu anche la reazione di K. I. Čukovskij alla traduzione di *Re Lear*. Scrive infatti il critico nel 1935 “там нет никакого Шекспира”, “в нем искажение текста производится одиннадцатью различными способами [...] превращение черного в белое [...] идиотизация текста”⁹¹ (Čukovskij cit. in Smirnova 2020: 264). Le obiezioni sono sempre le stesse: nonostante l’attenzione evidente prestata alla resa dei giochi di parole, dell’ironia, e agli elementi formali, il testo, depurato da alcune frange grammaticali ritenute inessenziali per la sua comprensione, risulta deformato, ostico. Di tutt’altro avviso I. A. Lichačev che così commentava le ancora inedite traduzioni dei sonetti di Shakespeare:

Переводил он сонеты Шекспира и дошел до 110.го но все та же смерть помешала довести работу до конца. Разбирая его архив с Юрием (Юркуном) и нашел черновую рукопись Сонетов и, взяв текст Шекспира принялся восстанавливать текст. Скорпись читалась плоха, из-за ужасного почерка Кузмина, но не успел я закончить дешифровку, как нашлась белая рукопись. [...] Переводил Кузмин на редкость точно, многие сонеты звучали просто великолепно (Lichačev cit. da Cheron 2014).⁹²

Come è possibile che le traduzioni di Kuzmin avessero suscitato reazioni così diverse tra i suoi contemporanei? Qual è il volto di Kuzmin traduttore?

Il ritrovamento negli anni Novanta di due delle tre traduzioni dei sonetti di Petrarca consente un passo decisivo per una più profonda comprensione delle scelte traduttive di Kuzmin. I. A. Pil’ščikov riconosce nella rinuncia all’alternanza delle rime maschili e

тяжелую мою болезнь, до конца – и вот теперь оказывается, что я делал совсем не то, что нужно [...]: возиться с тем же 16титысячным Дон-Жуаном мне не под силу я бы принялся за эту работу с глубоким унынием и отвращением”(Kuzmin cit. in Smirnova 2020).

⁹¹[Lì Shakespeare non c’è proprio];[Nel suo caso, la distorsione del testo avviene in undici modi diversi [...]] trasformare il nero in bianco [...] idiotizzazione del testo]

⁹²[Ha tradotto i sonetti di Shakespeare e arrivò al 110° ma la stessa morte gli impedì di portare a termine il lavoro. Esaminando il suo archivio con Yuri (Jurkun), trovai una bozza dei Sonetti e, preso il testo di Shakespeare, cominciai a ricostruirlo. La scrittura era difficile da leggere a causa della terribile calligrafia di Kuzmin, ma non avevo finito di decifrarla quando trovai la versione definitiva. [...] Kuzmin traduceva in modo straordinariamente preciso, molti dei sonetti suonavano semplicemente magnifici].

femminili⁹³ e nelle inversioni [переакцентуации] un tentativo di imitazione del verso sillabico italiano, il cui andamento ritmico è meno regolare di quello russo.⁹⁴

Le inversioni, peraltro, non si limitano in incipit di verso (dove più di frequente, pur nella rarità del fenomeno si riscontrano nelle serie giambiche) ma si estendono anche all'interno. Prendiamo in considerazione alcuni casi esemplificativi:

5 Все, где тебя́ нет, то́час принима́ло
(116)

7 Где ж то́т блаже́нный ми́г?! Но че́рт тех ми́лых
(116)

5 Мне же стихи́ любóвь на мы́сль приво́дит
(279)

10 Молви́ла крóтко. — Заче́м пролива́ют
(279)

Nei versi 5 e 10 del sonetto 279 ci troviamo di fronte a vere e proprie inversioni. Il trisillabo “молвила” aggiunge un accento in prima posizione e contemporaneamente priva la seconda del suo ictus. Il monosillabo “Мне” porta un accento in posizione debole, tuttavia il pronome personale in caso obliquo costituisce con l'enclitico “же” un'unica parola fonetica, dunque, un bisillabo con accento di prima. (Zaliznjak 2010). Il verso 5 del sonetto 116 è più complesso. L'intonazione richiesta dalla logica della frase e la spinta all'alternanza degli accenti, a partire dal debole, del verso giambico entrano in competizione. Se si asseconda la semantica del verso, gli accenti cadono sulle sedi 1,5,6,10 con un ritmo possibile per l'endecasillabo. Se si enfatizzasse “тебя́”, con il significato quindi di “где (именно) тебя́ нет”(и нет дpyгoгo) [dove (proprio) tu non ci sei] allora l'avversativo potrebbe risultare atono e non apportare alcun accento extra-metrico. Il verso quindi ha una natura fonetica ambigua. Anche in questo caso l'impianto

⁹³ La norma della poesia russa prevederebbe l'alternanza di chiuse maschili e femminili. Kuzmin vi rinuncia anche nelle sue traduzioni di Michelangelo.

⁹⁴ Un esperimento, questo, già tentato (senza seguito) da Ševir'ëv, che nella sua versione de *La Gerusalemme liberata*, alle inversioni a imitazione dell'endecasillabo, aggiunge il tentativo di importare la sinalefe e altri dispositivi del verso italiano.

Kuzmin anticipa la strategia di Mandel'stäm e in qualche modo, la supera in audacia: in Mandel'stäm le inversioni si riscontrano solo in *incipit* di verso (Pil'sčikov 2006:31,32. Pil'sčikov 2015).

ritmico di una classica pentapodia viene scosso, disturbato da altri elementi fonetici che ne sfumano e complica l'andamento, rendendolo non riconducibile, senza più di qualche obiezione, al modello regolare del pentametro giambico. Il verso 7 è quello che si Gasparov definirebbe 'verso pesante' [тяжелый стих]: gli accenti metrici sono realizzati da vocaboli pienamente accentati e con solido contenuto descrittivo. Due accenti extra-metrici sono aggiunti dall'interrogativo "где" e dal dimostrativo "тех" che pure può ritenersi semitonico (o addirittura tonico nel caso la semantica del testo ne contemplasse l'enfaticizzazione). Il recente ritrovamento delle traduzioni dei sonetti shakesperiani e l'analisi ritmica effettuata da chi scrive,⁹⁵ ha permesso di confermare e integrare quanto era stato già notato in relazione ai sonetti di Petrarca (Pil'sčikov 2015).

Negli 89 sonetti tradotti⁹⁶ si riscontrano numerosi accenti extra-metrici, soprattutto incipit trocaici del tipo "мысль первая, другая – старость, но не грань" (XLV) o "жизнь, где из четырех осталось две (LIX)" (atipici anche nella produzione propria) e quattro inversioni:

6 за пятьсот солнечных круговращений (LXII)

13 тебе себя вместо меня всё это (LXVIII)

9 и для других в том не было забавы (LXVIII)

Di queste si commenta solo l'ultima, introdotta dalla parola fonetica "не было" la cui accentazione è ambigua. Lo spostamento dell'accento su clitici o particelle in russo è un fenomeno stilistico e prosodico che si manifesta in diversi contesti per creare enfasi, rispettare esigenze metriche o introdurre variazioni espressive. Normalmente, nella costruzione negativa "не было", l'accento si trova sulla radice del verbo, "было". Tuttavia, è possibile e accettabile anche la versione con lo spostamento dell'accento sul clitico "не" che enfatizza la negazione stessa, sottolineando l'assenza o il rifiuto. È questo un fenomeno frequente nella prosodia della lingua russa. In questo modo Kuzmin pone il seme di una sorta di 'tremolio prosodico' che complica la ritmica del verso. L'inserimento

⁹⁵ Cfr. nota 102.

⁹⁶ Si fa riferimento qui all'edizione *Сонеты Шекспира в переводе М. Кузмина*. Mosca: Letnij sad. 2022.

di accenti extra-metrici (quindi su sillabe dispari) concorre alla formazione di pattern accentuali insoliti per il verso sillabo-tonico russo, ma compatibili con quelli dell'endecasillabo.⁹⁷ Si ravvisa, quindi, la tensione verso la riproduzione del ritmo dell'originale. Non solo, queste anomalie del verso russo al contempo segnalano l'alterità della tradizione letteraria di provenienza e forniscano informazioni sulla ritmica dei testi di partenza.

Vale per Kuzmin quello che notava Pil'sčikov sulle traduzioni di Mandel'stam, il quale:

«остраняет» текст для русской аудитории, привыкшей воспринимать Петрарку в ивановской традиции, и как бы напоминает читателю, что перед ним не оригинальное русское стихотворение, а переложение итальянского подлинника: возникает впечатление трудности чтения на чужом языке. При таком взгляде на мандельштамовские вольные переложения становится понятным, почему с точки зрения версификации они оказываются ближе к «Канцоньере», чем все переводы-предшественники (Pil'sčikov 2006:31,32).⁹⁸

E ancora Venclova:

Если Иванов пытается воссоздать то впечатление, которое получает от оригинала Петрарки современный читатель-итальянец, то Мандельштам пробует реконструировать (и даже усилить) впечатление, которое производил Петрарка — сложный и новаторский поэт переходной эпохи — на своих современников (Venclova 2006:196).⁹⁹

Mandel'stam ricorre, quasi contemporaneamente a Kuzmin, allo stesso espediente nelle sue traduzioni di Petrarca. Nel seguito di questo capitolo si potrà osservare l'impiego di questi dispositivi prosodici anche nelle traduzioni dei canti popolari italiani. Più interessanti, in relazione alle traduzioni di Kuzmin, risultano quelle dei poeti elisabettiani di I. Aksënov, cui pure i contemporanei non risparmiano le critiche:

⁹⁷ Studi statistici sulla ritmica del verso italiano sono stati condotti sull'endecasillabo (cfr. Soldani 2018)

⁹⁸ [«Estrania» il testo per il pubblico russo, abituato a percepire Petrarca nella tradizione di Ivanov, e come se ricordasse al lettore che non si tratta di un originale poema russo, ma di una trasposizione dall'originale italiano: si crea l'impressione della difficoltà di leggere in una lingua straniera. Con questa prospettiva sui liberi adattamenti di Mandel'stam, diventa comprensibile perché, dal punto di vista della versificazione, essi si rivelino più vicini al *Canzoniere* rispetto a tutte le traduzioni precedenti.]

⁹⁹ [Se Ivanov cerca di ricreare l'impressione che un lettore italiano contemporaneo riceve dall'originale di Petrarca, Mandel'stam tenta di ricostruire (e persino di intensificare) l'impressione che Petrarca — poeta complesso e innovativo di un'epoca di transizione — suscitava nei suoi contemporanei.]

Переводчик основательно поработал над трудностями подлинника. Чувствуется внимание к слову, борьба со словами, желание вплотную подойти к оттенкам передаваемой словесной формы, к ее художественной насыщенности и напряженности; безусловно, русские «Елисаветинцы» отличаются своеобразной поэтической действительностью, иногда почти адекватной английским. К сожалению, ложные поэтические теории явились причиной существенных недостатков книги г. Аксенова. Переводчик стремится к простым, коренным словам, к синтаксической упрощенности и лапидарности; он избегает описательных выражений и сложных согласований с помощью союзов. Следуя односложности английских слов, он пытается втиснуть в строку или предложение как можно больше значительных по смыслу речений. Эта синтаксическая скупость часто делает его перевод непонятным. (Žirmunskij 1917: 271-272).¹⁰⁰

Aksenov calca la sua strategia, esaspera alcuni dei tratti ritmici dell'originale, ma M.Tarlinskaja dimostra che, pur essendo la pentapodia giambica inglese meno rigida nella distribuzione dei suoi accenti, le devianze dalla rigida alternanza non sono tutte ugualmente frequenti, né equivalenti e anche la flessibilità del verso si esprime in eccezioni precise e ricorrenti, e non casuali “он передал непривычные особенности английского ритма не точно, а преувеличенно”¹⁰¹(Tarlinskaja 1996: 149). Ne deriva un verso più disordinato rispetto a quello dei poeti elisabettiani (Gasparov 1990). Non è un caso che anche le traduzioni di Kuzmin presentino tratti simili a quelli di Aksenov, di rottura rispetto alla tradizione. La poetica di Kuzmin scivola progressivamente e inesorabilmente in direzione delle esperienze delle avanguardie. La poesia più tarda è allusiva, la lingua, nuova, è talvolta *zaumnyj jazyk*. In questo senso le traduzioni di entrambi subiscono l'influenza delle nuove correnti poetiche dell'inizio del secolo.

¹⁰⁰ [Il traduttore ha lavorato con impegno sulle difficoltà dell'originale. Si percepisce un'attenzione alla parola, una lotta con le parole, il desiderio di avvicinarsi il più possibile alle sfumature della forma verbale trasmessa, alla sua ricchezza artistica e alla sua intensità; senza dubbio, gli "elisabettiani" russi si distinguono per una particolare realtà poetica, a volte quasi equivalente a quella inglese. Purtroppo, false teorie poetiche sono state la causa di notevoli carenze nel libro del signor Aksenov. Il traduttore tende a usare parole semplici e fondamentali, una sintassi semplificata e lapidaria; evita espressioni descrittive e complesse correlazioni tramite congiunzioni. Seguendo la monosillabicità delle parole inglesi, cerca di inserire nella frase o nel verso quante più espressioni significative possibile. Questa parsimonia sintattica rende spesso la sua traduzione incomprensibile.]

¹⁰¹ [Egli ha trasmesso le caratteristiche insolite del ritmo inglese non in modo preciso, ma in maniera esagerata.]

Negli anni Venti del Novecento, molta strada era stata percorsa nel campo della traduzione: erano ormai scomparse le traduzioni-adattamento settecentesche erano mutate le aspettative rispetto ai compiti precipui della traduzione poetica. In un'epoca di rivoluzione letteraria, la riscoperta della poesia si accompagna all'esplorazione della dimensione metafisica del suono (Belyj), a una nuova concezione del verso, ritenuto in primis "fenomeno ritmico-sintattico" (Eichembaum 1924). La dimensione fonica della poesia passa così dallo sfondo al primo piano.

Il recente ritrovamento delle traduzioni di ottantanove dei cento sonetti di Shakespeare permette di proseguire la ricostruzione del volto di Kuzmin traduttore.¹⁰²

Nel recente saggio dedicato alla strategia traduttiva di Kuzmin proprio in questi sonetti, (Serdečnaija 2023) l'autrice rileva, come i suoi predecessori, la tendenza alle forzature grammaticali, le ellissi di soggetti e referenti, neologismi (редкостность, круглость...) ma il suo giudizio non è, e non può essere, a quasi un secolo di distanza ugualmente caustico: quanto era assolutamente inaccettabile per Mirskij appare sì, a volte discutibile, ma, appunto, avanguardistico. L'attenzione al livello fonico del testo viene enfatizzata "как правило он стремится передать форму (ритм, рифма) и вместить в строку максимум образ оригинала"¹⁰³ (Serdečnaija 2023:45). Su questo aspetto delle traduzioni kuzminiane la critica ha a lungo sorvolato; nell'introduzione alle traduzioni dei

¹⁰² La storia del manoscritto dei sonetti che dalle mani di Ju. Jurkun (nel 1937 a San Pietroburgo) è arrivato fin nel baule della casa parigina di Christoph Krasin, un discendente un noto rivoluzionario russo, per poi giungere al collezionista Sergej Vengerov ha del romanzesco. Alla sua ricostruzione hanno contribuito i collaboratori Museo letterario di Mosca, cui il collezionista si è rivolto una volta venuto in possesso del prezioso materiale. Nel 2022 è uscita quindi la prima edizione dei sonetti di Shakespeare tradotti da Kuzmin, *Сонеты Шекспира в переводе М. Кузмина (I – LXXXIX)* (Moskva: Letnij sad, 2022). Su questa edizione, disponibile online, (<https://xn--80aba1abaoftjax8d.xn--p1ai/Portals/0/Kuzmin/KuzminFlipBook/index.html> 22 Gennaio 2025), si basa la raccolta dei dati sulla distribuzione delle forme nelle traduzioni dei sonetti Shakesperiani di Kuzmin. Sui manoscritti alla base dell'edizione, tuttavia, non era stata condotta alcuna verifica scientifica di autenticità, né a livello calligrafico, né stilometrico tanto che alcuni studiosi, in via ufficiosa, ne avevano messo in dubbio l'autenticità.

La mia analisi statistica dei sonetti aveva dato fondamento a questa attribuzione; la distribuzione delle forme del gruppo con quello del resto dell'opera di Kuzmin aveva rivelato una innegabile affinità. Con il ritrovamento da parte di Vasilij L'vov delle bozze e delle copie definitive dei sonetti, presso l'RGALI (Archivio Statale di Letteratura e Arte) nel fondo della casa editrice Academia, è stata definitivamente confermata la loro autenticità. Alla fine dello scorso anno, quando ormai concludevo il mio lavoro è stata pubblicata l'edizione scientifica dei sonetti, con la curatela di L'vov: *Неизвестные переводы из архива издательства «Academia»* (Moskva: IMLI RAN, 2024).

¹⁰³ [Di norma si sforza di restituire la forma (ritmo e rima) e inserire nel verso il massimo dell'immagine dell'originale]

drammi A. N. Gorbunov si limita a notare che Kuzmin traduce nello stesso metro dell'originale, Serdečnaija registra “редкие нарушения ямбического ритма”¹⁰⁴, ma vedremo quanto insufficiente sia questa formula, per rendere conto della complessità delle scelte traduttive di Kuzmin, che possono essere rivalutate senza correre il rischio dell'accusa di formalismo.

Alla luce di quanto detto finora non è escluso che una nuova analisi della traduzione del *Дон Кухом* kuzminiano e una più approfondita dei sonetti e delle pièce di Shakespeare, possa servire a riscattarli dai severi giudizi di alcuni dei suoi contemporanei, che reagivano all'effetto evidentemente disturbante, prodotto da traduzione dai caratteri avanguardistici e rispondenti a nuovi criteri di esattezza della traduzione, legati alla forma fonica del testo.

L'attitudine di Kuzmin al lavoro letterario appare rigorosa e sorvegliata, nulla è lasciato al caso; per questo nell'analisi dei canti popolari italiani in versione russa, s'è guardato con sospetto, alle increspature sulla superficie delle versioni kuzminiane, il 'rumore' il 'disturbo-ritmico' di certi versi non si è rivelato casuale, sembra piuttosto essere una caratteristica di traduzioni orientate al testo di partenza, che non pretendono di celare la propria natura di traduzioni.

In questo capitolo si vuole, dunque, integrare quanto noto circa l'attività di traduttore di Kuzmin con l'analisi delle traduzioni in russo di alcuni canti popolari italiani (anche questi rimasti inediti fino a tempi recentissimi) condotta sul terreno della metrica comparativa.

Si cercherà di dimostrare che i versi delle traduzioni di Kuzmin sono più simili all'originale italiano piuttosto che a versi di misure analoghe della tradizione russa, e che Kuzmin sfrutta al massimo le potenzialità ritmiche del sistema sillabo-tonico per rendere particolarità ritmiche e stilistiche dei versi italiani.¹⁰⁵

¹⁰⁴ [Rari scostamenti dal ritmo giambico]

¹⁰⁵ Per favorire la lettura e la comprensione del presente lavoro i testi delle canzoni italiane e le rispettive traduzioni sono riportate in Appendice 6.

3.2 *Le canzoni veneziane*

Nel volume *Il Settecento a Venezia* di Malamani sono raccolte molte canzoni popolari, alcune d'autore, dalla cifra stilistica più netta e riconoscibile e altre anonime, prodotto corale del popolo veneziano. I temi sono quelli tipici dei canzonieri popolari, dall'amore comico, impertinente, estraneo a ogni velleità moraleggiante, alla vita dei marinai e della laguna, i toni sono vivaci, scherzosi talvolta malinconici.

Non è noto se Kuzmin dovesse tradurre l'intero volume o solo una parte, né (ammesso che ce ne fosse uno) il criterio di selezione dei testi. È curioso però, che le quattro canzoni risultino estremamente affini all'ironia kuzminiana, legate come sono al motivo dell'incostanza femminile e degli amori fortuiti che così di frequente si incontrano nella sua opera. Il linguaggio ammiccante ma mai esplicito, reso più espressivo dalla veste dialettale è re-impastato efficacemente in un russo allusivo, essenziale nella sua sintassi, aderente prima di tutto allo spirito del testo e per questo non privo della vivacità che si confà ai canti del popolo. Dal punto di vista metrico le canzoni si inquadrano facilmente nel contesto dei versi sillabici della tradizione poetica italiana, ma rivelano una spiccata regolarità nelle distribuzioni accentuali da consentire, talvolta, di guardarvi dal punto di vista della metrica russa, e di confrontare, per esempio, gli ottonari trocaici di “Un turco inamora” e di “I morosi in casa” con la tetrapodia trocaica russa che Kuzmin sceglie come equivalente ritmico dell'originale.

3.2.1 “Note veneziana” [Венецианские ночи]¹⁰⁶

Tema: Un'allegria brigata si intrattiene piacevolmente su una piccola barca guidata da Zanetto, per i canali di Venezia.

¹⁰⁶ 64 Il titolo della canzone è tradotto da Kuzmin come “Венецианские ночи” [Notti veneziane] ma il titolo originale della canzone indicato in Malamani è “Note veneziana” la cui traduzione corretta è “Венецианская ночь”. Il titolo della stessa canzone italiana è riportato in Dmitriev (2016) come “Note veneziane” che ha però il significato di *Венецианские ноты. Il doppio equivoco è evidentemente da ricollegare alla parola in dialetto veneziano “note” corrispondente all'italiano “notte” e al russo “ночь” ma omografo di “note” it. per “note musicali”.

L'analisi, qui e in seguito, si apre con il confronto dei tratti più evidenti della compagine strofica e rimica. Nel volume *Il Settecento a Venezia*, la canzone è presentata in un'unica lunga strofa mentre in traduzione è divisa in ottave evidentemente desunte dallo schema rimico, abbcdeec che si ripete per sei volte. Ogni ottava può idealmente essere divisa in due parti che presentano la stessa sequenza di tre chiuse piane cui segue una tronca. Il materiale semantico di ogni semi-strofa rimane nella traduzione all'interno degli stessi confini, talvolta il contenuto semantico di un verso viene mescolato o travalica quelli del verso stesso:

Putázze chiassose
 Montemo en batelo
 El tempo xe belo
 Andémo a chiássar
 Mi monterò in pope
 A prova Zaneto
 A spasso, al dilegio
 Ve vogio menar.

Весёлые дёвы,
 Наймú я вам лóдку
 В такую погóдку
 Поéдем гулять.
 Я нá нос сажúся,
 Занéтто пусть правит
 И всéх нас напра́вит
 Гу́лят и игра́ть

Osserviamo che ogni semi-strofa è composta da un verso irrelato, seguito da due a rima baciata e poi da un verso che mette in relazione le due strofe. Kuzmin, qui e altrove, ripropone pedissequamente la sequenza delle rime e la natura delle chiuse. Quanto alla resa metrica, per il senario italiano Kuzmin sceglie un doppio anfibraco nella variante a chiuse maschili. Prima di addentrarci nella comparazione ritmica, vale la pena precisare preliminarmente che in italiano il concetto di sillaba forte o metrica, nel senso prescrittivo della metrica russa, è riferibile solo all'ultima tonica del verso, che ne determina la natura:

Il ritmo del verso italiano si configura come un'entità estremamente mobile, libera di atteggiarsi variamente entro la misura prescelta. La presenza di sedi che possono sembrare privilegiate, dal punto di vista della collocazione dell'accento, non deve trarre in inganno. Tali ricorrenze (possiamo citare gli accenti di 4[^] e di 6[^] nell'endecasillabo) assumono valore soltanto sul piano statistico; ma a livello teorico [...] qualunque sede del verso è suscettibile di ricevere un accento ritmico. L'unica regola imposta dal metro riguarda la penultima sillaba di ciascuna misura. (Bertinetto 1973: 26-27)

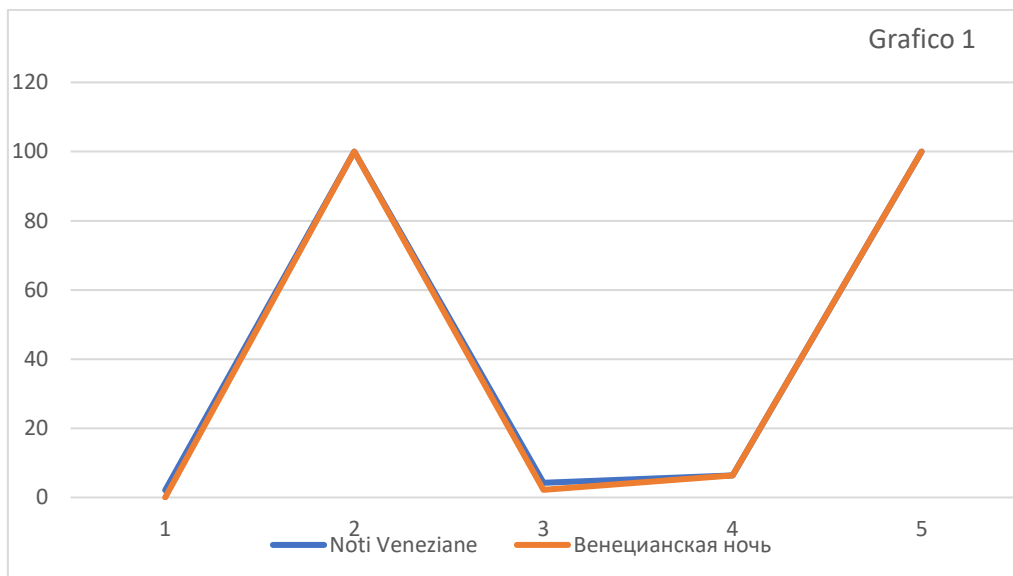
Ma a determinare la natura del metro è l'ultima sillaba tonica. I versi sillabici italiani derivano da quelli francesi, ma misure analoghe nelle due tradizioni prendono nomi diversi dal momento che la tassonomia francese fa esplicito riferimento all'ultima sillaba tonica, mentre in italiano all'ultima metrica, e poiché la maggior parte delle parole italiane è piana, l'endecasillabo sarà un verso in cui l'ultima sillaba tonica è la decima, un senario la quinta etc.

Nel verso sillabico italiano la disposizione interna degli accenti è relativamente libera anche se alcuni modelli sono più diffusi rispetto ad altri e in base alla loro ricorrenza statistica sono ormai determinate norme, tendenze e deviazioni (Soldani 2018). Nella canzone "Note veneziana" la seconda sede è privilegiata, essendo accentata in tutti i versi, e assurge a sede di ictus. La sequenza di due anfibrachi scelta da Kuzmin gli consente di riproporre gli accenti metrici alla distanza di tre posizioni atone. La dipodia kuzminiana oltre a essere iso-rimica, come è stato detto, sarà anche isosillabica e isoritmica.

Confrontiamo, ora, i profili accentuali dei versi originali e della traduzione:

	1	2	3	4	5
Note Veneziana	2.12%	100%	4,25%	6.38%	100%
Венецианские ночи	-	100%	2.2%	6.38%	100%

Notiamo subito la corrispondenza delle percentuali delle sillabe forti, ma la vicinanza ritmica dei due testi è ancora più apprezzabile dal grafico, in cui le due linee del profilo risultano quasi completamente sovrapposte:



Le misure ternarie russe, come il verso anfibraco in questione, a differenza di quelle binarie, non ammettono salti di accenti metrici, perciò le sillabe in corrispondenza degli ictus sono accentate, senza eccezioni. Il profilo ritmico può essere però arricchito da accenti extra-metrici (in posizioni deboli, fuori dallo schema metrico) (Gasparov 1974: 63-65) introdotti, perlopiù, da quelle categorie di monosillabi e bisillabi la cui accentazione è più debole (полуударные) come pronomi, aggettivi possessivi, copule, cui ci riferiremo come ad “ambigui ritmici (ритмические двойственные).¹⁰⁷ A causa della natura più debole degli accenti di questa categoria di vocaboli, è raro che si trovino in coincidenza degli ictus, generalmente corrispondenti al nucleo semantico del verso (Jakobson 1963), ma occupano piuttosto sedi secondarie, come in questo caso.

Si considerino i versi del TP e del TA con accenti in 4^a sede (si noti che le rispettive percentuali di accentazione coincidono).

5 mi monterò in pope

28 me ghe vorà sta

38 che i troverà in tute

18 Занетто пусть правит

33 и девы все милы

36 другие пусть гости

¹⁰⁷ Žirmunskij nel suo Теория стиха (1925) si riferisce a questa categoria di parole come ad “ambigui metrici” (метрически двойственные) ma come osserva Pil’ščikov “they never alter or violate the metrical interpretation of a line but indeed affect its rhythmical interpretation.” (Pil’ščikov 2019) per questo ci si riferirà a questo gruppo come ad “ambigui ritmici” (ритмический двойственные).

Vediamo che le sillabe di 4[^] e di 5[^] (tenuto conto della sinalefe in ogni scontro vocalico del TP) sono in contraccanto (стык ударения). Kuzmin utilizza i vocaboli “пусть” e “все”, ambigui ritmici, per riproporre un analogo incontro di accenti anche se, per il meccanismo tipico della traduzione di perdita-compensazione, non in corrispondenza degli stessi versi.

Ancora in riferimento al livello fonetico del testo, osserviamo le coppie di vocali che producono contraccanto nei versi italiani e russi

5 [o][o] – 36 [u][o]; 28 [i][a] – 33 [e][i]; 38 [o][u] – 18 [u][a]

In ognuno dei tre versi russi si trova sempre conservata una delle due vocali in contraccento. Passiamo ora al verso:

35 Хотя́ я́ и не ста́р.

Dal punto di vista della metrica russa è insolito che un ambiguo ritmico, in questo caso “я” occupi una posizione di ictus, e appare ancor più curioso se in relazione ai numerosi casi nella poesia e nelle traduzioni di Kuzmin in cui il pronome personale è utilizzato per ottenere chiuse femminili, dunque atone. Per esempio nei versi “Двух, сяду девиц я” (Венецианские ночи) o “быстро достал я” (Счастливый случай); c’è da chiedersi, dunque se Kuzmin non stia proponendo la traduzione fonetica di un altro verso della canzone. Scorrendo i versi di “Note veneziana” troviamo

28 Ma ghe vorìa star

il “ghe” corrispettivo dialettale della particella locativa “ci” (in italiano *ma ci vorrei stare) difficilmente può essere considerato pienamente accentato (полноударное), e solo in altri due casi troviamo dei monosillabi in posizioni forti: “vin” e “pan” ma che in virtù del peso del contenuto descrittivo portano un accento pieno. Confrontiamo i versi 28 del TP e 35 del TA:

28 Ma ghe vorìa star 35 Хотя́ я́ и не ста́р

L’affinità fonetica è subito evidente:

28 [a e o ia a] 35 [o ja i e a]

Le sequenze vocaliche corrispondono per i 4/5.

A chiudere i versi si trovano gli omofoni “star” e “стаp” [vecchio] rispettivamente in rima con “cortegiar” e “жаp”[calore] di

₃₁ mi vói cortegíar ₃₈ покорнóсть и жáp

in cui si può notare, di nuovo, la notevole affinità nella serie vocaliche

₃₁[i oi o e ia] ₃₈[o o o i a]

ma anche nei gruppi vocale-consonante “cor-” – “-kop-” e “-tegiar” molto affine a “-ть и жаp”. In entrambi i casi, al livello di esecuzione del verso, notiamo un rallentamento sul monosillabo in sede forte e un fluido séguito in una sola emissione fino alla fine del verso, in cui l’ultima sillaba tonica raccoglie il peso di tutte le sillabe precedenti.

Vediamo, infine, l’unico verso con contraccento di 2[^]e di 3[^]:

₁₆ del vìn pùro e sàñ ₁₈ И бàс с нàми будет

L’ambiguo ritmico “нами” aggiunge al verso un accento extra-metrico sulla 3[^] sillaba. In questo modo Kuzmin propone la versione ritmica anche del verso 16 che presenta un contraccento di 2[^]e di 3[^], anche qui con un monosillabo in posizione di ictus sebbene le serie vocaliche siano qui differenti.

A questo punto, per valutare le scelte formali della traduzione, confrontiamo il doppio anfibraco di Kuzmin con quelli della tradizione russa.

È stato detto che gli accenti metrici nelle misure ternarie sono sempre battuti, il ritmo quindi va valutato in relazione alla modulazione del verso, ai confini tra le parole (*slovorazdel*). Ora, le analisi quantitative per portare a risultati significativi, richiedono che si lavori su una grande quantità di dati, ma la poesia russa vanta pochi esempi di componimenti in dipodie anfibrache. Gasparov ne conta, in componimenti monometrici, solo 49 dal 1740 al 1935 (Gasparov 1984: 296), oggi, grazie al *Corpus della Lingua russa*

ne abbiamo rilevati più del doppio. La dipodia anfibraca ($A\Phi 2$) ammette tre forme a seconda del posizionamento del taglio:

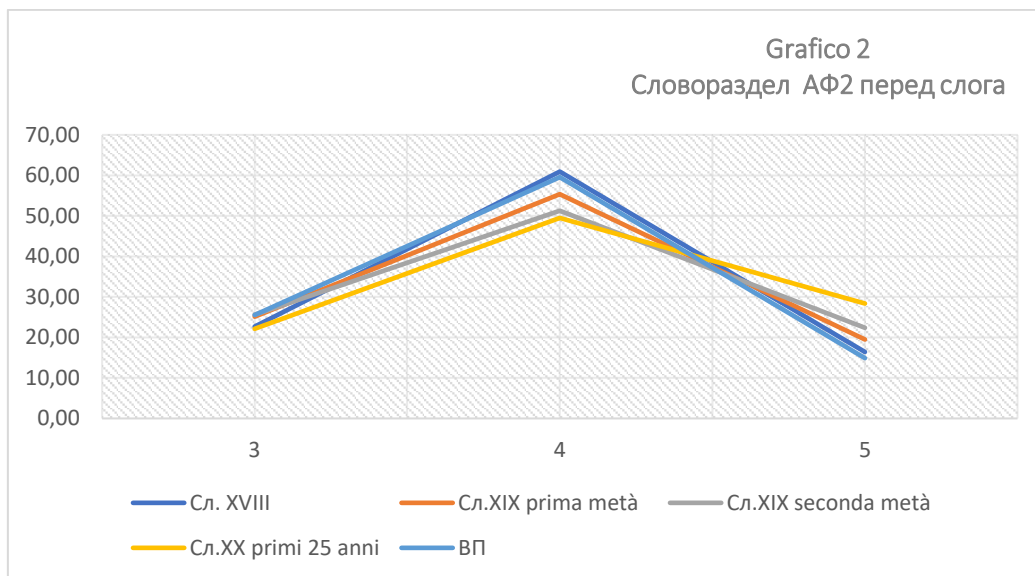
$$1) \quad U- \mid_3 UUU-U \quad \quad II) \quad U-U \mid_4 UU-U \quad \quad III) \quad U-UU \mid_5 -(U)$$

L'uscita del verso è nella maggior parte dei casi femminile, ma si attestano chiuse maschili, dattiliche e iperdattiliche, che nel contesto di un verso ternario spiccano piuttosto come scelte mirate alla definizione dello stile. La tabella qui di seguito riporta i dati raccolti, relativi a *slovorazdel*:

	3	4	5
XVIII	22,66	60,94	16,41
XIX prima metà	25,13	55,37	19,49
XIX seconda metà	25,64	51,28	22,38
XX primi 25 anni	22,13	49,50	28,36
BII	25,53	59,57	14,89

L'andamento della modulazione del verso appare abbastanza costante. Il taglio prima della quarta sillaba è il più frequente in tutto il periodo preso in considerazione, anche se nel corso del tempo la forma II diminuisce progressivamente in favore della III, che risulta particolarmente diffusa nei poeti del primo ventennio del XX secolo.

Le inversioni sono rarissime, più che nelle misure binarie, sono gli accenti extra- metrici ad arricchire il ritmo del verso anfibraco.



Il grafico 2 mostra che la traccia di *slovarezdel* della traduzione kuzminiana quasi ricalca quella di АФ2 del XVII secolo: il livello della forma III cresce nuovamente quasi fino al 60% e quello della III scende fino a 14,89%: una percentuale bassa se confrontata con quella dei contemporanei di Kuzmin che raggiunge il 28,36%. Questo significa che Kuzmin preferisce le forme I e II alla III e che quindi, solo nel 14,9% dei casi il verso si apre con un quadrisillabo.

La dipodia anfibrica in composizioni monometriche rimane comunque una nicchia della poesia russa. Le misure ternarie si affermano più tardi rispetto a giambi e trochei, e fin dal XVIII secolo sono sentite come esotiche, tanto che il loro impiego è inizialmente riservato alla traduzione di misure della poesia straniera (Fedorov 1941). Nel XVIII secolo meno dell'1% dei versi è scritto in piedi ternari. L'anfibrico, peraltro, che non si adattava alla classificazione di ascendenza e discendenza adottata per gli altri piedi, ha una diffusione più lenta e si trova raramente in componimenti monometrici. Oltre alla sensibile differenza del verso a livello di *slovorazdel* rilevata rispetto ai suoi contemporanei, la scelta di ricorrere a un verso raro nella tradizione russa, conferma l'orientamento al TP, a livello ritmico e fonico, di questa traduzione.

3.2.2 Una buona fortuna [Счастливый случай]

Tema: Un uomo e una donna in maschera si incontrano per caso a teatro e proseguono altrove la loro conoscenza.

La canzone è scritta in quinari organizzati in gruppi di otto versi secondo lo schema xxxaxxxa, xxxxbxxxxb in cui i versi in rima (il quarto e l'ottavo di ogni strofa) sono sempre tronchi, mentre il secondo e il sesto di ogni strofa hanno chiusa sdrucchiola. Anche in questo caso Kuzmin riproduce la morfologia delle chiuse dell'originale:

M'è nato un caso
sta Senza a l'opara
che 'l voggio a tutti
chiaro contar.
Mentre che stento
stava a la musica
da una persona
me sento urtar.

На праздник случай
Случился в опере,
Его готов я
Вам рассказать.
Сижу и тихо,
Слушаю музыку,
Вдруг кто-то начал
Меня толкать.

Per tradurre il quinario italiano, che prevede l'obbligo di accentazione sulla quarta sillaba e una disposizione interna varia ma limitata, Kuzmin sceglie la dipodia giambica che consente 4 possibilità ritmiche, ognuna delle quali conferma l'accento di quarta.¹⁰⁸ Confrontiamo i profili accentuali dei due testi:

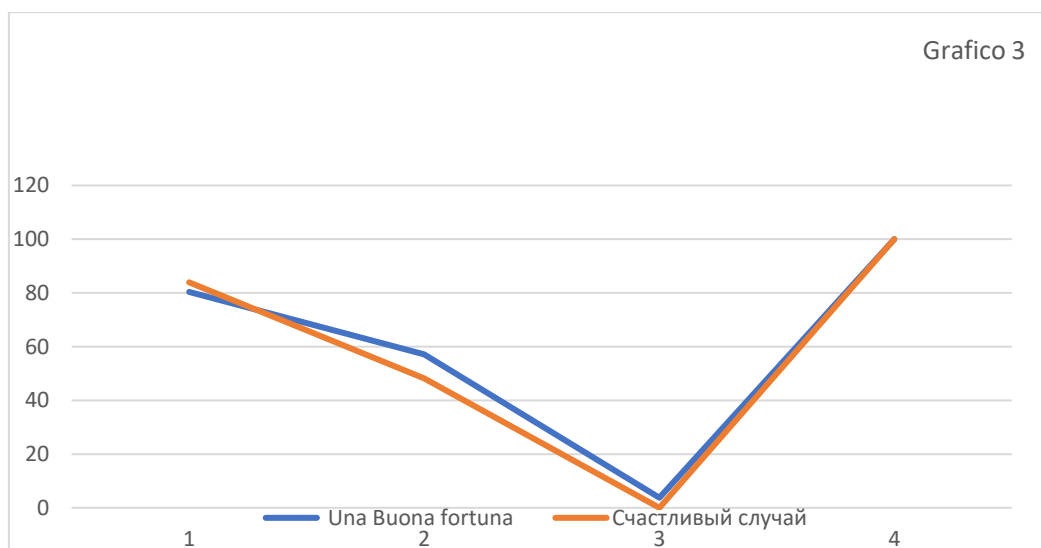
	1	2	3	4
Una buona fortuna	80,35	57,14	3,57	100
Счастливый случай	83,92	48,21	-	100

Guardando al testo dal punto di vista della metrica russa, considerando i versi come doppi giambi possiamo classificarli in base alle forme. Confrontiamo ora la loro distribuzione:

¹⁰⁸ I: U-U-; II: UUU-; III: -UU-; IV: - -U-; la numerazione proposta è desunta da “Двустопные ямбы Пушкина” [La dipodia giambica di Puškin](Senderovič 1999). Ho indicato con IIa il tipo UU—, con accento extra-metrico di 3[^]; con IIIa il tipo -UU- , con accento extra-metrico, IIIb il tipo -UU- , con inversione.

	1	2	3	4
Una buona fortuna	80,35	57,14	3,57	100
Счастливый случай	83,92	48,21	-	100

Le potenzialità ritmiche della dipodia giambica si esprimono necessariamente tutte nello spazio del primo piede. La più bassa percentuale di forma I si lega evidentemente alla frequenza delle inversioni sul primo piede. Vediamo che nel 25% dei casi la forma IV è data da inversioni del tipo “мòжет проехаться”, “с милой улыбкой”, “мòлвила да” che escludono automaticamente la possibilità di un accento in seconda sede. Nel resto dei casi si tratta di aggiunte di accenti extra- metrici a carico di monosillabi (grafico 3).



L'alta percentuale di accenti sulla prima sillaba è compatibile con la natura ritmica del quinario che ammette una varia, anche se limitata, distribuzione degli accenti interni (di quarta e di 1^a o 2^a, raramente di terza). Una così alta percentuale di accenti su sillabe di norma atone appare, al contrario, più singolare nel contesto del verso giambico ma anche rispetto alla traduzione, il cui numero è persino superiore. Colta la particolarità ritmica del verso sillabico italiano, che nonostante tendenze giambiche o trocaiche, ammette accenti su ogni sede, Kuzmin sfrutta le potenzialità del sistema sillabo-tonico russo per riprodurle, intensificando la presenza di fenomeni, come quello dell'inversione, poco diffusi nella tradizione poetica ricevente, cionondimeno tollerati e possibili. Evidentemente questo sfocia in una sorta di “ipercorrettismo traduttivo-ritmico” per cui i caratteri del TP più distanti dalla tradizione letteraria ricevente vengono ribaditi, riprodotti

con insistenza. Qualcosa di analogo si verifica nelle traduzioni dei sonetti di Petrarca in cui ben due inversioni si trovano nello stesso v.10 279 o, come è stato detto, nelle versioni dei poeti elisabettiani di Aksënov.

3.2.3 Un turco innamora' [Влюбленный турка]

Tema: un uomo che immagina di poter conquistare Katia, la donna di cui è innamorato, coprendola di ricchezze.

È scritta in ottonari il cui modello ritmico, tra gli altri possibili, è quello della “Canzone di Bacco” di Lorenzo de Medici del tipo “Quant’è bella giovinezza/che si fugge tutta via” con un massimo di quattro appoggi ritmici sulle sillabe dispari. I parisillabi italiani tendono ad avere una struttura sintatticamente bipartita, che si manifesta nel caso in questione con la promozione a ictus dell’accento di 3[^] (Menichetti 369-370; 460-461). La canzone ha una spiccata inerzia trocaica che ammette solo in rari casi accenti sulle sillabe pari. Si compone di otto strofe ognuna delle quali è composta da una quartina narrativa e dal ritornello che si ripete analogo in tutte le strofe. Le rime, sempre tronche, si susseguono secondo il modello abab. Kuzmin traduce l’ottonario italiano con la tetrapodia trocaica riproponendo, con rare eccezioni, la struttura sintatticamente bipartita del TP.

9 A sposeta aver comprà
Perla, zogia che luser
Dar cechina quantità
Tanto, cara, mi piaxer
13 Tarapatà ta ta ta
D’alegrezza cuor mi fa
Oì mi quanto inamora’.
Tarapatà ta ta ta.

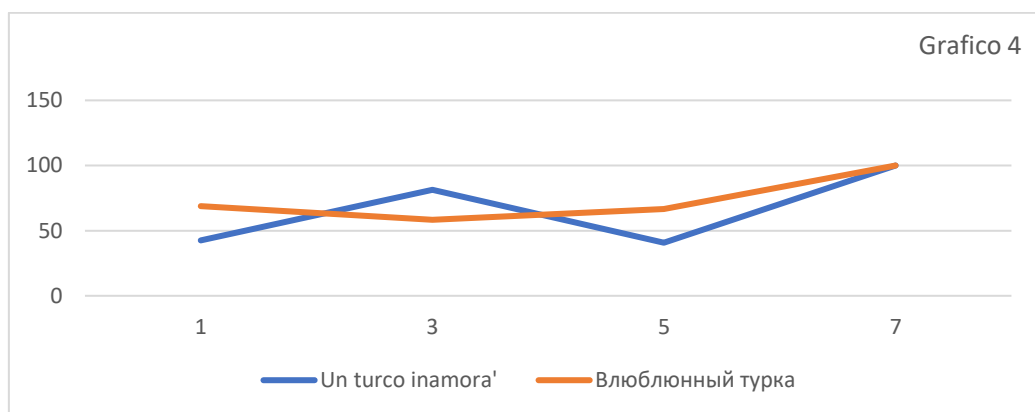
Ожерельев и браслет
Я невесте накуплю.
Денег дам, что счету нет,
Так я милую люблю!
Тапарата-та-та-та,
Радости душа полна!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблен как никогда.

Prima di proseguire sarà utile qualche nota a proposito del ritornello. Nel volume di Malamani è segnalato un accento sulla quarta sillaba del verso onomatopeico “Tarapatà ta ta ta”, a segnalare la rottura del ritmo trocaico in favore di quello giambico. Al contrario

la lezione riportata negli autografi di Kuzmin, secondo cui è avvenuta la stampa, nessun segno indica una lettura differente da quella trocaica.¹⁰⁹ Il lettore della versione russa, quindi, è portato nel ritornello a confermare il ritmo trocaico. Fatta questa precisazione, e considerato che si ripete analogo in ogni strofa, il verso è stato escluso dal computo degli accenti e delle forme. Si confrontino ora i profili ritmici dei due testi:

	1	2	3	4	5	6	7
Un turco inamora'	42,41 (58,33)*	4,16	81,25	-	40,75	4,16	100
Vljublennyj turka	68,75 (56,25)* ¹¹⁰	4,16	58,33	-	66,66	4,16	100

Il grafico 4, che riporta solo l'andamento delle posizioni forti (dispari), evidenzia la struttura a due membri del verso italiano (con alte percentuali in 3^a e 7^a posizione) mentre non è evidente nella versione russa, in cui la 3^a sede è meno battuta e gli accenti di 1^a e di 5^a quasi si eguagliano.



Il verso

russo, quindi, ha un profilo ritmico insolitamente piatto: non emerge la struttura bipartita che peraltro caratterizza almeno fino alla fine del XIX secolo la tetrapodia trocaica russa. Gli accenti di prima e di quinta risultano più battuti rispetto alla tradizione, in cui solo raramente la percentuale supera il 60%, in 5^a sede. Risulta particolarmente anomala

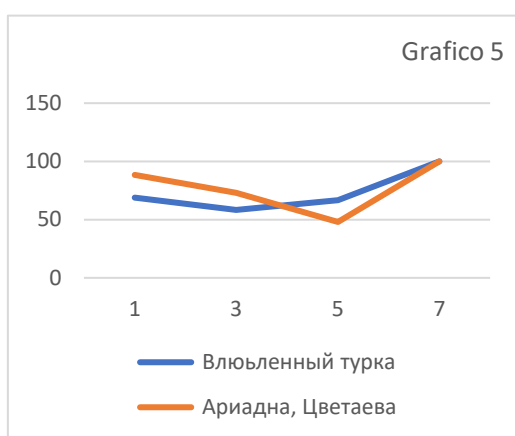
¹⁰⁹ A questo proposito vorrei ringraziare il Prof. Pavel Dmitrev, che avendo studiato di persona gli autografi di Kuzmin, ha potuto confermarmi l'assenza, su di questi, di segni che suggerissero letture alternative a quella trocaica

¹¹⁰ Percentuale calcolata escludendo dal computo gli ambigui ritmici (sempre pronomi personali *я* nel testo)

rispetto alla tradizione anche la percentuale di accentazione di prima, maggiore di quella di 3[^], precisamente del 10,42%. Secondo i dati raccolti da Taranovskij e Gasparov rispettivamente sui secoli XVIII-XIX e prima metà del XX, questo accade solo nel caso di *Ариадна* [Ariadna,1927] di M. Cvetaeva in cui la differenza è ancora maggiore, del 15,02% (88,5 73 48 100 30) (Grafico 5)

La bassa accentazione di 3[^] è comune alla poesia, (anche in questo caso!) del XVIII secolo e risulta anche più vicina, anche al modello discorsivo e linguistico, cui si attesta intorno al 73.80% (Gasparov SRS 97) piuttosto che ai modelli poetici.

Consideriamo ora i versi del TA e del TP in cui vengono battuti accenti su sillabe pari:



20 vestir tuto paregin

27 e per zorno de dar man

33 Adrianopola mai più

42 lassar scrigna in libertà

12 Так я милую люблю

19 Свою бороду стригу

44 Предложить тебе я мог

57 О любви подай мне знак

Si noti come in questi versi gli ambigui ritmici vengono utilizzati per ricreare le sfumature ritmiche del TP definite dagli accenti delle sedi pari. Nei vv. 20 e 42 del TP i bisillabi tronchi “vestir” e “lassar” interrompono la serie di attacchi trocaici e apportano un accento in seconda sede. La stessa struttura ha il v. 19 del TA in cui il bisillabo e ambiguo ritmico “свою” introduce un’analoga inversione (переакцентуация), compatibile con la tradizione trocaica russa che ne registra di frequenti, soprattutto in prima posizione, per l’influenza del canto popolare russo. Il v.12 poi, il monosillabo “я” introduce un accento extra-metrico in 2[^] sede, mentre nei versi 44, 57, invece i monosillabi “я” e “мне” ne

portano uno di 5[^] a riprodurre la struttura ritmica dei versi 27 e 33 in cui pure si trovano monosillabi accentati in 5[^] posizione.

Sappiamo però che lo stesso profilo accentuale può essere dato dalla ricorrenza di diverse forme ritmiche. Ancora una volta si guardi agli ottonari italiani come a tetrapodie trocaiche e si confronti, quindi, la ricorrenza delle forme:

	I	II	III	IV	V	VI
Un turco inamora'	12,5	31,25	2,08	35,41	-	18,75
Влюбленный Турка	12,5	12,5	22,91	33,33	2,08	16,66

La distribuzione delle forme è analoga per la I, molto simile per la IV e la VI. Come prevedibile dato il grande scarto tra gli accenti di 3[^] e quelli di 2[^]e 3[^] le maggiori discrepanze riguardano le forme II e III. Dal confronto con la poesia dei secoli XVIII – fino alla fine del XIX non risulta alcuna distribuzione simile a quella emersa dalla traduzione di Kuzmin, l'unica analogia riguarda la bassa percentuale di forma I e II si registrata in V. Poležaev e in Lomonosov.¹¹¹ Colpisce l'altissima frequenza della forma III, che si configura come tratto distante sia dalla tradizione che dal TP. In questo senso, quindi, il verso di Kuzmin appare originale rispetto alla tradizione e affine, solo in parte, a quello del TA.

3.2.4 I morosi in casa [Любовь на дому]

Tema: Il personaggio principale si compiace del cambiamento di costume che permette ora agli innamorati e agli amanti di incontrarsi in casa.

La canzone, ha una compagine strofica simile a quella della canzone petrarchesca, si compone di sei stanze di otto versi e di un congedo di quattro. Dallo schema rimico abbcddcc,

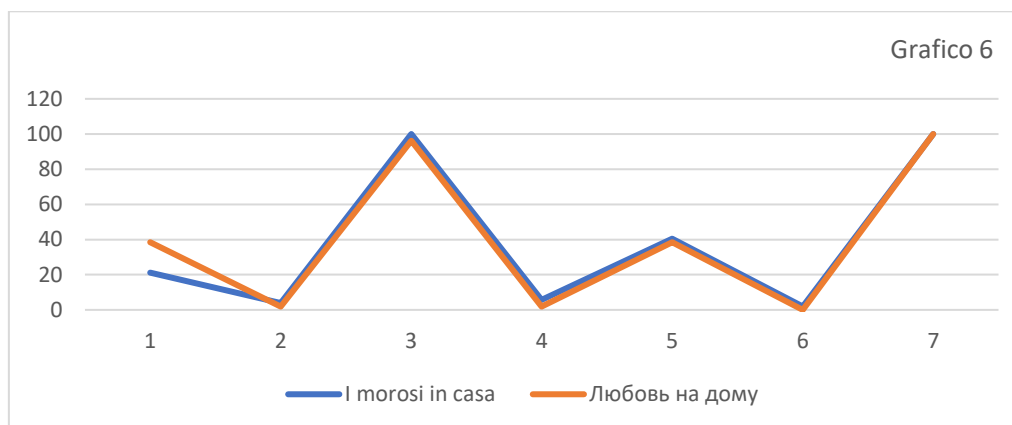
¹¹¹ I dati relativi alle forme sono stati confrontati con quelli raccolti da Taranovskij e relativi al periodo XVIII-XIX. Non sono disponibili dati relativi alla distribuzione delle forme di tetrapodia trocaica nel XX secolo.

notiamo che gli unici versi irrelati sono il primo e il settimo, le coppie 2-3 e 5-6 sono in rima baciata e i versi 4 e 8 in rima 'distante' sono sempre tronchi, lo stesso nella versione russa. Anche questa canzone è scritta in ottonari dalla cadenza trocaica e sono tradotti con una tetrapodia trocaica:

Qualche piccola marendà
se va a far dopo disaar;
questo è sempre bon tratar,
ne sospeto s'à da aver.
Se i xe soli, non importa
se anca i voi serar la porta;
questo qua xe un privilegio
che i parenti à da goder.

Что же? Лёгкая закуска
Не испортит нам обед...
Подозренья тени нет,
Ничего нельзя сказать. X
отъ во все глаза глядите,
Хот на три замка заприте
Но родным в своем вниманьи
Неприлично отказать

Confrontiamo ora i profili ritmici del testo italiano e della traduzione (Grafico 6):



	1	2	3	4	5	6	7		
I morosi in casa			21,15	3,84	100	5,76	40,38	1,92	100
Любовь на дому			38,46	1,92	96,15	1,92	38,46	-	100

Nella traduzione russa la prima sillaba risulta più densamente accentata, mentre il profilo ritmico del resto del verso appare quasi analogo.

In “I morosi in casa” in due versi (v.9, v.19) si riscontra un accento in seconda ma solo uno trova nel TA il suo corrispondente ritmico:

19 se siòr àmia va de la 37 Онѝ мѹ́жа уважа́ют.

La sequenza ritmica è la stessa, secondo quanto proposto da Šengeli si potrebbe ammettere la presenza di un accento secondario su “y” e difatti un rallentamento nell’esecuzione sulla vocale di 5[^] rimanderebbe alla scansione del verso italiano, peraltro i due versi condividono nel secondo emistichio sia il gruppo alveolare- sonora e vocale anteriore aperta “-va” che l’ultima vocale tonica “-a”.

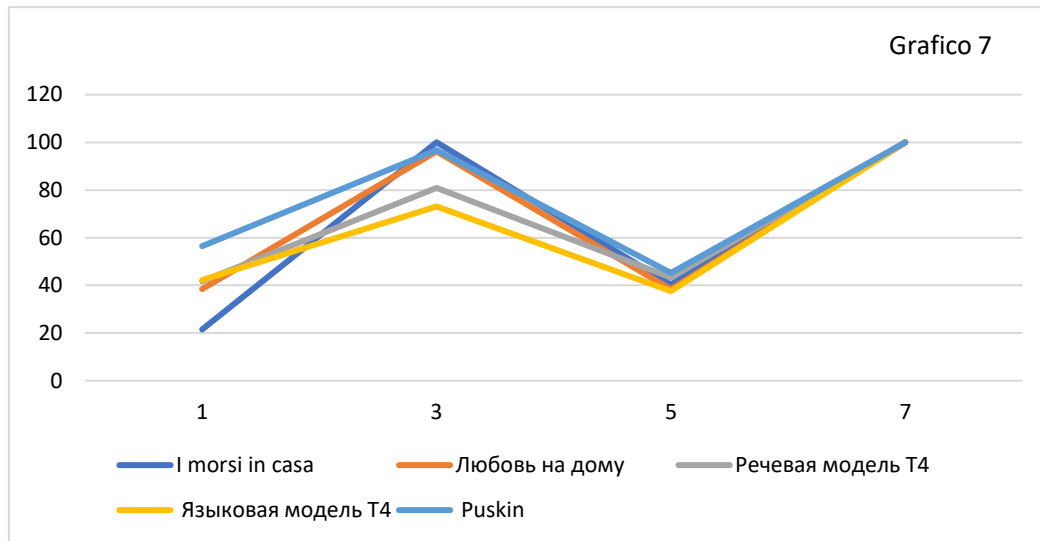
Curioso è il verso 1 del TA “славный завелся случай” poiché il verbo ammette in russo due pronunce, e quindi due possibili chiuse, una maschile e una femminile: завѣлся o завелся. Nel corpus della lingua russa (КРЯ) questo verbo viene attestato in 23 casi in cui le due varianti si incontrano in pari misura⁷⁰. Consideriamo “завѣлся” allora con accento di 4[^] e confrontiamolo con l’unico verso nel TP che ne ha uno sulla stessa sede:

6 stava su tuta la note 1 славный завелся обыча́й

Ci accorgiamo che difficilmente il verso 1 del TA può dirsi equivalente ritmico del TP: la struttura sintatticamente bipartita e simmetrica del primo, con la necessaria pausa nell’esecuzione tra gli accenti contigui e gli accenti ben marcati di 3[^] e di 7[^] ha un ritmo molto diverso dall’altro che ha, infatti, tutt’altra modulazione.

Si può quindi supporre che Kuzmin abbia voluto sfruttare le potenzialità ritmiche di questa parola per conferire alla serie trocaica un’accentazione ambigua, in una posizione centrale del verso in cui le inversioni sono generalmente considerate meno felici. Quanto al rapporto con la tradizione, non si riscontrano profili ritmici simili. A colpire è in particolare la percentuale molto bassa di accentazione di prima, minore di tutti gli altri valori. In generale la tetrapodia trocaica di Kuzmin ha una densità di accenti minore rispetto ai versi della tradizione. Risulta però più vicino ai modelli di prosa discorsivo e

linguistico, come si vede dal grafico 7:



Il ritmo è significativamente simile a quello dei modelli di prosa, più vicino dunque alla lingua parlata russa che al TP e alla tradizione.

Confrontiamo anche le forme degli ottonari italiani e delle tetrapodie russe¹¹²

	I	II	III	IV	IV ₂	VI	VI ₂
I morosi in casa	11,53	11,53	-	15,38	3,84	50	3,84
Любовь на дому	26,92	13,46	5,76	19,23		32,69	1,92

Una così alta percentuale di forma VI non è attestata nella tradizione, in cui i valori più alti sono quelli relativi a Puškin e Jazykov (22-30%) solo nel caso di Poležaev supera il 30%. La frequenza della forma IV che varia nella tradizione nello spettro tra il 20 e il 30% è più bassa e mediamente più vicina al TP.

¹¹² I dati relativi alla tetrapodia e alla pentapodia giambica fino al XIX secolo sono di Taranovskij. (Taranovskij 1953) e vengono integrati con quelli relativi alla poesia di inizio secolo raccolti da Gasparov (Gasparov 1974: 97)

3.3 *I canti carnascaleschi*

Gli altri due canti popolari tradotti da Kuzmin risalgono al XVI secolo e provengono dall'ambiente fiorentino. L'autore Anton Francesco Grazzini (1505-1584) è stato poeta, scrittore, commediografo. Spirito vivace e anticonformista, partecipò anche, insieme a Salviati, alla fondazione dell'Accademia della Crusca. Nella prima fase della sua attività prosegue la tradizione della poesia giocosa e popolare per poi dedicarsi a un genere più impegnato, come reazione al mutato cambiamento politico, dopo la svolta autoritaria di Cosimo I de' Medici.

Nel 1559 Grazzini pubblica la sua raccolta di canti, il testo fonte di Kuzmin è il volume di Carlo Gozzi *Opera Completa*, in cui i canti sono antologizzati insieme a un lungo commento del Gozzi. I canti escono per la prima volta nella loro versione in russo nel già citato volume di Dmitriev (Dmitriev 2016).

2.3.1 Zeim re de Genj

Tema: una serva racconta la sua storia.

La narrazione si sviluppa in un'unica strofa di endecasillabi, interrotta da due versi irregolari come spesso accade nelle canzoni popolari non d'autore, le chiuse, sempre piane, non sono rimate. Anche qui Kuzmin sceglie la pentapodia come equivalente dell'endecasillabo e mantiene le chiuse femminili (salvo che nei vv. 27 e 35, di cui si dirà più avanti). L'originale italiano presenta un'inerzia irregolare che rende difficile ricondurre i versi alle forme della pentapodia, in questo caso Kuzmin rinuncia alle

inversioni, e anche i versi irregolari, ipermetri e ipometri, ¹¹³sono tradotti con regolarissimi pentametri.

Nei confronti dei canti carnascialeschi Kuzmin sembra avere un atteggiamento diverso, la sua strategia traduttiva è meno puntigliosa e attenta alle particolarità ritmiche dell'originale: nella traduzione russa non vengono resi i due versi anomali, non vi sono inversioni né accenti extra-metrici. Sulla liscia superficie della versione kuzminiana solo i versi 26 e 35, gli unici con le chiuse maschili, meritano un commento.

²⁶ Чти власти и любви их, дочь моя

³⁵ И, не колеблясь в участи моей

Rivolgendo l'attenzione al TP alla ricerca delle ragioni di questa stranezza troviamo i versi 21 e 32:

²¹ Bell'ordine del Ciel posto tra noi

³² Di rendersi immortal più a un re la via

Generalmente i nessi vocalici discendenti come appunto quelli contenuti in “noi” e “mai”, sono considerati dittonghi (e quindi monosillabi) se all'interno del verso, e iati se in fine verso. Il verso “primavera per me pur non è mai” (IX) è quindi da considerarsi piano (Menichetti 1993, Beltrami 2011).

Così vengono considerati anche da Grazzini, l'autore del canto, nelle sue Ecloghe:

Non ti bastava presso alle tue rive Torri,
palagi, e chiese menar via,
che tu volesti pe me predare insieme?

Così d'Arno si duole in compagnia
Flora delle sue ninfe appena vive
Mentre fangosa ancor dell'onde teme.

¹¹³ Il v.18 “spesso diceva, sofisticati talenti” è leggibile come la combinazione di un quinario e un settenario o come un endecasillabo ipermetro; l v.22 “Solo confusione, e disertori” leggibile come decasillabo o endecasillabo acefalo.

(Ecloghe, 101)

Nel caso della rima “via – compagnia” non c’è molto spazio per i dubbi: compagnia è da considerare quadrisillabo, troppo simile a “compagna” per ammetterne una scansione alternativa. Nelle *Ecloghe* di Grazzini quindi, analoghi gruppi vocalici in chiusa di verso sono usati come iati in endecasillabi piani.

Controcorrente va invece Galdi, che cita come esempio di endecasillabi tronchi i versi di Dante:

“Tu se’ sì presso l’ultima salute” cominciò Beatrice, “che tu dei aver le luci tue chiare ed acute.

E però, prima che tu più t’inlei,
rimira in giù, e vedi quanto mondo
sotto li piedi già esser ti fei.

(Galdi 1971, 220-221)

È interessante che di questo avviso sia un ungherese di nascita, che conosceva e studiava, oltre alle lingue romanze, anche il russo. Ladislao Galdi consideri questi gruppi vocalici alla stregua del gruppo vocale + jod, monosillabi, come per esempio nella parola *sil’nej* (сильней), non escludo quindi che Kuzmin consideri tronchi i nessi discendenti di “noi” e “via” e li riproponga nelle chiuse “моя” “моей” dei versi 26 e 35.

3.3.2 Canto carnascialesco de’Zanni e de Magnifici

I canti carnascialeschi avevano la forma di barzellette o ballate e venivano eseguiti a Carnevale, i temi sono soprattutto comici, disimpegnati.

Nel “Canto carnascialesco de’Zanni e de Magnifici” gli attori veneziani e bergamaschi raccontano di se stessi e della loro vita girovaga tra maschere, travestimenti, spettacoli.

“Canto carnascialesco de’Zanni e de Magnifici” è scritto in forma di ballata o madrigale, in cui sono liberamente combinati endecasillabi e settenari in un’unica strofa, tradotti

rispettivamente con la pentapodia giambica, tradizionalmente associata al verso *princeps* della lingua italiana e con la tetrapodia giambica: due versi, quindi, potenzialmente isosillabici. Lo schema rimico include rime bacciate, alternate e incatenate, sempre piane (femminili) che si susseguono senza regolarità ed è, anche qui, pedissequamente riproposto nella traduzione.

Gli endecasillabi italiani hanno una spiccata inerzia giambica, che solo talvolta inciampa in accenti in sedi dispari. Anche in questo caso lo schema rimico viene proposto come nell'originale:

Facendo il Bergamasco, e il Veneziano	Венеци́анцы мы и Бергама́ски.
N'andiamo in ogni parte;	Мы страна́ствуем повсю́ду.
E il recitar Commedie è la nostr'arte.	Коме́дии мы представля́ем лю́ду,
1 Noi, ch'oggi per Firenze intorno andiamo,	Флорéнции добра́лись без опа́ски,
come vedete, messer benedetti,	4 Как мо́жете вы ви́деть, рото́зьи,
E Zanni tutti siamo	Мы шутовские ма́ски,
Recitatori eccellenti, e perfetti.	Остро́ты нам про́казы и затéи

Confrontiamo ora i profili ritmici dei due testi:

Endec.e Я5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Canto Carnascialesco	40	33,33	26,66	53,33	-	66,66	20	20	-	100
Венецианцы мы и	-	66,66	-	60	6,66	73,33	-	40	-	100
Бергпмаски										
Sett. e Я3	1	2	3	4	5	6				
Canto Carnascialesco	33,33	50	33,33	66,66	-	100				
Венецианцы мы и	6,66	83,33	-	33,33	-	100				
Бергпмаски										

Gli ictus della pentapodia russa sono in generale più battuti rispetto alle sedi pari dell'endecasillabo. La sillaba 6[^] in entrambe le versioni raccoglie il maggior numero di accenti dopo la decima.

Nella trama prosodica giambica dell'endecasillabo anche alcune delle sedi dispari sono accentate. Sono numerosi gli accenti battuti in incipit ma non mancano quelli di 3[^] e di

7[^]. Nella traduzione, invece, solo nei vv.12 e 16 riscontriamo due deboli accenti extra-metrici ad arricchire l'inerzia, questa volta rigorosamente giambica, della traduzione:

12 вся зрительная зала

16 Взекала во весь рот на этой сцене

Il profilo ritmico dei settenari e delle corrispettive tripodie giambiche appare invece molto diverso. Con dati così eterogenei guardare al testo italiano dal punto di vista della metrica russa è più complesso poiché molti degli endecasillabi portano accenti su sedi dispari. Consapevoli della forzatura, proviamo comunque a considerare i versi italiani con accenti sulle sillabe dispari alla stregua di forme rare di pentapodia. Nella tabella sono relegati nella colonna delle forme rare solo per facilitare il confronto delle forme restanti.

	I	III	V	VI	VII	VIII	IX	Forme rare e XI
Canto Carnascialesco	-	6,66	6,66	6,66	6,66	-	13,33	26,66
Венецианцы мы и Бергпмаски	6,66	20	20	6,66	13,33	6,66	13,33	6,66

Le forme VI, IX sono ugualmente rappresentate, la varietà dei pattern non riconducibili alle forme della pentapodia è compensata in traduzione dalla presenza delle forme I e VII assenti nell'originale.

	I	II	III	altro
Canto Carnascialesco	3	1		2
Венецианцы мы и Бергпмаски	1	1	4	

La variazione delle forme di tetrapodia e settenari è invece molto diversa. Come anticipato nell'introduzione l'analisi di questa versione si interrompe (solo

momentaneamente) intanto che dati sufficienti, circa le tripodie e le pentapodie giambiche combinate nella poesia russa originale e tradotta, vengono recuperati.¹¹⁴

3.4 Conclusioni

I sei testi presi in esame presentano strategie traduttive diverse. Nelle versioni delle canzoni veneziane emerge la volontà di preservare quanto più possibile il tessuto formale ritmico e fonetico, mentre in quelle dei canti carnascialeschi i dispositivi metrici impiegati per rendere le particolarità ritmiche del TP sono meno numerosi. Le ragioni possono essere diverse, la prima, di carattere pratico, è relativa allo stadio di elaborazione delle traduzioni: non è detto infatti che Kuzmin avesse concluso il lavoro su questi testi, essendo stata pubblicata a partire da materiale d'archivio. La seconda ha un carattere metrico-linguistico: si può facilmente notare che la percentuale di precisione con cui la trama fonica del testo viene restituita diminuisce man mano che il verso si allunga.

La volontà di preservare la forma e per quanto possibile il tessuto ritmico e fonetico dell'originale rimane il tratto che più caratterizza la modalità traduttiva di Kuzmin e che rispecchia, in parte, l'evoluzione della traduzione dal Settecento fino all'epoca d'argento, in cui si consolida una nuova e più acuta sensibilità verso la superficie acustica del testo, che non è detto si ripercuota necessariamente sulla comprensibilità e la puntualità del lessico (Pil'shikov 2015: 152-156). La discussione sulla preminenza del ruolo del suono in poesia è tipica dell'ambiente intellettuale russo di inizio del XX secolo: Belyj ipotizzava che ogni fonema avesse un'aura significativa che precede le barriere linguistiche, i futuristi scrivevano poesie di puri suoni... "If a translation normally preserves the meaning, leaving no trace of the original sound, then why not allow a translation that preserves the sound but changes the original meaning?(Gasparov) Con questa domanda provocatoria e (apparentemente?) paradossale, Gasparov porta l'attenzione sulla resa dello stato fonetico, che è sì inscindibile da quello sintattico e lessicale ma, almeno in teoria, i due piani risultano scardinabili l'uno dall'altro, e il

¹¹⁴ Cfr. *Introduzione*, III.

traduttore può lavorare separatamente sui vari livelli, o combinarli. È quello che fa Kuzmin: lavora parallelamente sull'aspetto semantico e su quello fonetico del testo e questo gli consente di riorganizzare i contenuti all'interno di versi isoritmici, isosillabici e isorimici e di tessere, quando possibile, trame fonetiche analoghe a quelle originali anche se ricollocate in diversi punti del TA. Quando questo accade, il volume d'informazione del verso del TP appare mantenuto (in larghissima misura) e analiticamente ridistribuito nella traduzione.

Evidentemente la traduzione fonetica integrale non è possibile, si cadrebbe in un paradosso analogo, *mutatis mutandis*, a quello di Pierre Menard di Borges, che nell'intenzione di riscrivere il Don Chisciotte lo fa, ripetendolo parola per parola. "Typically the original phonosyllabic complex is not reproduced entirely, but substituted with a few support components, these components can be described as "consonantic-vocalic configuration"(Catford 1965) queste configurazioni (che si trovano in posizioni chiave del testo poetico (incipit, clausula, cesura...) alludono al testo originale, sono quindi segno della loro presenza nel testo originale. In questo senso, gli elementi fonetici messi in primo piano si comportano come veri e propri dispositivi intertestuali, in cui il TP e la sua lingua costituiscono il sottotesto (Taranovskij).

Possiamo quindi inserire Kuzmin nel novero dei poeti traduttori che tentano la traduzione fonetica - insieme a Žukovskij, che può a buon diritto esserne considerato un precursore, a Tjutčev, e poi Madel'stam - e ritmica, insieme ai già citati Ševyrëv e Aksënov.

Kuzim si impegna nella riproduzione dell'*instrumentovka* del testo originale con la sua pedissequa resa delle rime, la trasposizione del ritmo e la traduzione fonetica di alcuni versi. La più libera disposizione accentuale contemplata dal verso sillabico italiano viene ricercata tramite il ricorso insistito a dispositivi linguistico-ritmici rari, dal discusso valore estetico ma tollerati e possibili nello spettro delle possibilità del sistema sillabo-tonico russo.

Capitolo 4

La pentapodia giambica di Michail Kuzmin.

Uno studio statistico

*Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе*

Aleksandr S. Puškin
(Домик в Коломне, 1830)

4.1 *La pentapodia giambica russa: generali sul verso*

4.1.1 *La pentapodia giambica con cesura*

La pentapodia giambica con cesura (ЦЯ5) diviene popolare grazie al *Борис Годунов* (БГ, Boris Godunov, 1825) di Puškin. Prima di affermarsi nella sua forma canonica, però, supera una fase di gestazione. A partire dal XVIII secolo, ЦЯ5 viene impiegata come imitazione del *decasyllabe* francese. A questa prima fase risalgono pochi esperimenti legati principalmente al nome di Trediakovskij, che per primo lo impiega nel contesto della poesia russa, e a V. V. Knjažin e I. A. Krylov. Il verso di Trediakovskij, didascalicamente ricalcato da quello francese, presenta cesura costante dopo la quarta sillaba che divide il verso in due emistichi, di cui il primo con uscita maschile; di conseguenza il secondo ictus del *decasyllabe* francese assurge a costante ritmica:

Приятный брег! | Любэзная странá,

Где свой Невá | потóк стремít к пучíне.

О! прéжде дéбрь, | се скóль населená,
Мы гра́д в тебé | престóльный вíдим ны́не...

La pedanteria di Tredjakovskij era evidente anche nell'intento di realizzare tutti gli ictus del verso:

о Первом Полустииши Стиха Иамбического Гексаметра, в рассуждении Пресечения, а именно, что оно никогда не долженствует пресекаемо быть Пиррихием, но всегда и непременно Иамбом: оное Наблюдение есть равно Наблюдением и для сего Пентаметра Иамбического в рассуждении того ж. Впрочем, хотя и есть также Пентаметр Иамбический без Пресечения, однако сие делается равным же образом, как и в Хореическом, по великой вольности, и в самых малых штукаx: сему я не советую в важном Сочинении подражать (Trediakovskij 1766).¹¹⁵

un proposito presto abbandonato.

Al verso francesizzante di Trediakovskij, Knjažin preferisce una variante a chiuse dattiliche del primo emistichio. Il secondo ictus, quindi, perde il ruolo di costante ritmica, mentre si rafforzano il primo e il terzo, battuti quasi quanto la costante ritmica:

Сопу́тницы | прекра́сного всего́

Si delinea così un'inerzia ritmica a tre membri (o inerzia peonica) che costituisce il telaio del futuro sviluppo della pentapodia giambica russa.

All'inizio del XIX secolo ЦЯ5 stenta ancora a trovare la propria autonomia, per questo si trova principalmente in combinazione con Я3, Я6 soprattutto nelle favole, negli epigrammi e nella corrispondenza privata, e solo in età romantica, quando si impongono altri modelli (inglese e tedesco), viene esplorata nelle sue possibili realizzazioni con o senza cesura in diversi generi letterari.

¹¹⁵ [Sulla prima metà del verso dell'esametro giambico, in relazione alla cesura, e nello specifico sul fatto che essa non dovrebbe mai essere interrotta da un pirrichio, ma sempre e necessariamente da un giambo: questa osservazione è valida anche per il pentametro giambico in relazione alla stessa questione. Tuttavia, sebbene esista anche un pentametro giambico senza cesura, ciò avviene nello stesso modo che nel coriambico, a causa di una grande libertà, e solo in composizioni di minore importanza: per questo motivo non consiglio di imitare tale pratica in un'opera significativa].

Negli anni 1810-1820 V. A. Žukovskij, che ha il merito insieme a Puškin, di aver reso popolare questo metro, lo sperimenta, seguendo il modello inglese, nei drammi senza rima mentre P. A. Vjažemskij in generi letterari minori, dall'elegia alla corrispondenza. La Pentapodia giambica con cesura sarà poi impiegata nella lirica, nell'epica in forme strofiche derivanti dal poema inglese e italiano.¹¹⁶ Prima di assestarsi sul modello del БГ, altre strade sono state battute. Nei primi versi di Puškin, in “Монах” [Il monaco, 1813], per esempio, e in “Письмо о пользе желаний” [Lettera sull'utilità del desiderio, 1818] non si riscontra ancora alcuna inerzia a tre membri, primo e secondo ictus sono quasi ugualmente battuti, mentre viene confermata la bassa accentazione del quarto. La debolezza della sede 8[^] (quarto ictus) si afferma come altro tratto caratterizzante la pentapodia giambica russa.

Per riassumere, dopo un breve periodo di gestazione all'inizio del XIX secolo, ЦЯ5 si stabilizza sui suoi tratti precipui: l'alternanza di ictus forti e deboli, e dunque l'inerzia ritmica a tre membri (2[^], 6[^] e 10[^] sede, corrispondenti a primo, terzo e quinto ictus), la debolezza del quarto ictus, la crescita di accentazione tra primo e terzo ictus, e la decrescita tra il secondo e il quarto. È questo l'andamento ritmico del БГ, condiviso dalla maggior parte dei poeti del XIX secolo:

Эта трехчленная инерция в русском 5-ст. ямбе с цезурой, которая, как мы видим, спонтанно развилась в русской поэзии, отличает этот стих от десятисложника и одиннадцатисложника в поэзии других европейских народов. Нет необходимости говорить о ритмических инерциях французского десятисложника и итальянского endecasillabo, поскольку у них нет ничего общего с ритмической инерцией русского 5-ст. ямба; отметим лишь, что ни в английском, ни в немецком 5-ст. ямбе, у которых больше сходства с русским стихом, мы не находим чередования слабых и сильных иктов, свойственное русскому стиху (Taranovskij 1953: 197).¹¹⁷

¹¹⁶ Il poema “Всадник” [Il cavaliere] in *Осенние Озера* (1912) di ispirazione byroniana è scritto in ЦЯ raccolte in strofe spenceriane.

¹¹⁷ [Questa inerzia a tre membri nella pentapodia giambica russa con cesura, la quale, come vediamo, si è sviluppata spontaneamente nella poesia russa, differenzia questo verso dal decasyllabe e dall'endecasillabo della poesia di altri popoli europei. Non c'è alcuna necessità di parlare di inerzia ritmica del decasyllabe francese o dell'endecasillabo italiano, dal momento che non hanno nulla in comune con l'inerzia ritmica della pentapodia giambica; noteremo soltanto che né nella pentapodia giambica inglese né in quella tedesca, più affini al verso russo, non riscontriamo la sequenza di ictus forti e deboli, propria del verso russo].

Si confronti lo specchietto¹¹⁸ qui di seguito:

	2	4	6	8	10
Puškin (БГ)	83,3	70	94,1	42,7	100
Byron	89,3	85,4	81,8	72,1	100
Shiller	90	88	83	77,8	100
Shakespeare	73,2	86,8	65,6	60,8	100
Petrarca ¹¹⁹	33,67	55,02	58,52	50,26	100

Tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, ЦЯ5 veniva già scalzato dalla variante senza cesura. Nella prefazione al БГ Puškin notava “Я сохранил цезуру французского пентаметра — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия”.¹²⁰

ЦЯ5, infatti, presenta rispetto alla variante senza cesura uno spettro minore di forme ritmiche, dal momento che il primo emistichio ammette solo le prime tre, delle quattro varianti indicati di seguito

1° emistichio: 1) — — 2) — — — 3) — — — 4) — — — —

2° emistichio: 1) — — — — 2) — — — — — 3) — — — — — 4) — — — — — —

¹¹⁸ I dati dello specchietto, eccetto quelli relativi a RVF, sistemati da chi scrive, sono tratti da K. Taranovskij 1953: 123.

¹¹⁹ Come è stato spiegato nel capitolo metodologico relativo al verso russo, è possibile, dalla distribuzione delle forme, ricavare il profilo accentuale. I dati relativi alla percentuale di accentazione delle sedi nell'endecasillabo dei *Fragmenta* di Petrarca sono stati ricavati da chi scrive a partire dallo studio di M. Praloran sulla distribuzione nel *Canzoniere* dei diversi pattern di endecasillabo (Praloran 2003:130,131). A differenza della pentapodia giambica inglese e russa, l'endecasillabo italiano ammette più di frequente l'accentazione delle sedi dispari (Petrarca in particolare ama il contraccanto tra 6^ 7^). La percentuale di accentazione per ogni sede è la seguente:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
RVF	21,01	33,67	23,75	55,02	4,14	58,52	6,98	50,26	4,9	100

Si consideri quindi anche questa differenza, nella valutazione della tabella.

¹²⁰ [Ho mantenuto la cesura del pentametro francese e, a quanto pare, in questo ha sbagliato, privando volontariamente il suo verso della varietà che gli è propria].

Le forme teoricamente possibili per ЦЯ5 sono quindi 12 (3 x 4), e 16 (4 x 4) per БЦЯ5.¹²¹

⌋—⌋—⌋—⌋—⌋—	I	⌋⌋⌋—⌋—⌋⌋⌋—	VII
⌋⌋⌋—⌋—⌋—⌋—	II	⌋—⌋⌋⌋—⌋⌋⌋—	VIII
⌋—⌋⌋⌋—⌋—⌋—	III	⌋—⌋—⌋⌋⌋⌋—	IX
⌋—⌋—⌋⌋⌋—⌋—	IV	⌋—⌋⌋⌋⌋⌋—⌋—	X
⌋—⌋—⌋—⌋⌋⌋—	V	⌋⌋⌋—⌋⌋⌋⌋⌋—	XI
⌋⌋⌋—⌋⌋⌋—⌋—	VI		

¹²¹ Cfr. Appendice 2,

Delle 12 forme ritmiche teoricamente possibili la X, XI, XII non sono attestate in poesia. La percentuale delle forme II, IV, VI, VIII raramente supera il 10%. Le forme più frequenti sono quindi la I, III, V, VII, IX.

La forma IX realizza in forma pura l'inerzia a tre membri, mentre la III e la V, che saltano rispettivamente il secondo e quarto ictus, sono alleate nel mantenimento dell'effetto peonico e possono essere isomorfe alla IX, vale a dire presentare un ambiguo ritmico rispettivamente in 4[^] e in 2[^] sede, in modo da alleggerirne il peso:

Колу́нья мнѐ таќ ясно́ не отве́тит. V (IX)

Le forme VII e II che non realizzano il primo ictus introducono un inciampo nell'inerzia a tre membri, sono ricorrenti in versi in cui si rivela la tendenza francese a marcare secondo e quarto ictus. In generale, profili ritmici anomali rimandano all'influenza di versi stranieri. Tra quelli curiosamente devianti dalla norma ricordiamo il verso degli anni 1821-1825 di Vjazemskij che presenta un profilo assolutamente anomalo per il verso russo, senza inerzia a tre membri, né alternanza di ictus forti e deboli, né manifesta i tradizionali rapporti tra gli ictus: l'accento di 4[^] (quasi una costante ritmica) è più forte di quello in seconda, e quello di 2[^] e di 6[^] quasi si eguagliano. Questo verso risente, evidentemente, dell'influenza del verso francese di Rousseau, di cui Vjazemskij traduceva in quegli anni gli epigrammi. Non è raro infatti che nei poeti traduttori, e soprattutto in relazione a ondate traduttive particolari, si manifesti nella scrittura di prima mano l'influenza del ritmo dei testi stranieri.¹²² È questa spesso la ragione dell'anomalia di alcuni profili ritmici, più di rado una stravaganza dell'autore, come in A. I. Poležajev. A partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo, ПЯ5 viene progressivamente abbandonata e ridotta a una curiosità o un esperimento.¹²³

Concludiamo questa sezione con una nota linguistica. Nel pentametro giambico russo, la cesura appare naturalmente in circa il 50% dei casi a causa di una combinazione di fattori legati alle caratteristiche della lingua russa, alla sua sintassi e all'organizzazione ritmica.

¹²² Cfr. Cap. 6.

¹²³ Lo stesso vale per Kuzmin, che utilizza ПЯ5 solo in un ristretto nugolo di componimenti, tutti appartenenti alla raccolta OO.

Per questa ragione un componimento si considera ‘con cesura’, solo se la percentuale di versi con interruzione dopo la quarta sillaba si avvicina considerevolmente al 100%. Così Taranovskij:

Стихами с цезурой мы называем такой 5-ст. ямб, в котором частотность словоразделов перед пятым слогом составляет 100 % или приближается к этой отметке (95 — 100 %). Это не означает, что этот словораздел в нем всегда совпадает с переломом фразовой мелодии: наоборот, анжамбман цезуры — достаточно частое явление. [...] Его частотность, как мы увидим, очень редко падает ниже 50 %, обычно колеблется между 50 % и 70 %. Стихом со свободной цезурой мы называем такой 5-ст. ямб, в котором частотность словораздела перед пятым слогом колеблется от 80 % до 95 %. Очевидно, что невозможно отграничить этот стих от 5-ст. бесцезурного ямба, поскольку во многих случаях частотность упомянутого словораздела колеблется между 70% и 80 %. Поэтому в нашей статистике мы чисто механически приняли за условную границу показатель в 75 %. Естественно, резкой границы между свободной и постоянной цезурой тоже нет; если в каком-то стихе мы обнаружим в виде исключения нарушения цезуры, этого еще недостаточно, чтобы считать его стихом со свободной цезурой (Taranovskij 1953: 153).¹²⁴

4.1.2 *La pentapodia giambica senza cesura*

Dagli anni Venti del XIX i poeti russi cominciano a cimentarsi con pentapodia giambica senza cesura (БЦЯ5) e nell’arco di un decennio il verso si assesta sui caratteri precipui: un’inerzia a tre membri (anche se meno marcata rispetto a ЦЯ5) la debolezza del quarto ictus, variabilità del rapporto tra il terzo ictus e i primi due. Fin dall’inizio l’evoluzione

¹²⁴ 126 [Definiamo versi con cesura quelle pentapodie giambiche in cui la frequenza della divisione delle parole prima della quinta sillaba raggiunge il 100% o si avvicina a questa soglia (95-100%). Ciò non significa che questa divisione delle parole coincida sempre con una pausa nella melodia della frase: al contrario, l’enjambement della cesura è un fenomeno abbastanza frequente. [...] La frequenza di questa divisione, come vedremo, raramente scende sotto il 50%, oscillando di solito tra il 50% e il 70%. Chiamiamo versi con cesura libera quelle pentapodie giambiche in cui la frequenza della divisione delle parole prima della quinta sillaba oscilla tra l’80% e il 95%. È evidente che non è possibile distinguere nettamente questi versi dalle pentapodie giambiche senza cesura, poiché in molti casi la frequenza della suddetta divisione delle parole si attesta tra il 70% e l’80%. Per questo motivo, nelle nostre statistiche abbiamo adottato meccanicamente la soglia del 75% come limite convenzionale. Naturalmente, non esiste una separazione netta tra cesura libera e cesura fissa; se in un verso troviamo eccezioni in cui la cesura viene violata, ciò non è sufficiente per considerarlo un verso con cesura libera.]

di БЦЯ5 è connessa a esigenze traduttive e quindi presenta, soprattutto nella fase di sperimentazione, l'influenza di diverse tradizioni poetiche. A giocare un ruolo importante nell'assestamento del metro è ancora una volta Žukovskij insieme a A. A. Delvig e V. K. Kjučelbeker. In БЦЯ5 delle traduzioni di Žukovskij si avverte la pressione del metro tedesco. In *Орлеанская дева* [Die Jungfrau von Orleans, La Pulzella d'Orléans, 1801] di Schiller la percentuale di cesura scende progressivamente di atto in atto fino a raggiungere una sorta di inerzia a due membri. In “Тленность” [Die Vergänglichkeit, La caducità, 1815] traduzione di Žukovskij da J. P. Hebel, l'inerzia a tre membri tipica del ЦЯ5 è ancora evidente, ma già da “Деревенский сторож” [Der Dorfwächter, Il guardiano del villaggio] scende la percentuale di accentuazione di 6[^], fino a scomparire.

БЦЯ5 di Delvig e Kjučelbeker degli anni Venti-Trenta, invece, coniuga l'inerzia a tre membri con un'altra caratteristica del verso tedesco: la progressiva diminuzione delle percentuali di accentuazione dal primo al penultimo ictus. In entrambi la 6[^] sede è debole e nel verso di Kjučelbeker risulta quasi pari alla 4[^], dalla quale non si distanzia mai oltre il 10% dimostrando così la derivazione tedesca del suo verso, con un profilo accentuale piatto. In altra direzione si muovono S. P. Ševyrëv e N. I. Žandr. Ai versi del primo è impressa l'influenza dell'endecasillabo italiano, in *Ромул* la distanza percentuale di accentuazione tra sedi forti e deboli è notevolmente accorciata, e in *Освобожденный Иерусалим* [La Gerusalemme liberata] non c'è traccia di inerzia a tre membri, come del resto nel verso tassiano, (dati di Tomaševskij, cfr. Taranovskij 1953 p.214) e a ricordare la pentapodia russa rimane l'8[^] sede poco battuta. Žandr invece propone una versione di БЦЯ5 ispirata al *decasyllabe*, che presenta accentuazione ascendente fino alla 6 sede con caduta sull' 8[^].

Questo tipo di inerzia si ritrova nei traduttori di Shakespeare, V. Koneberg e A. Družinin la cui influenza si riscontrerà anche nella pentapodia di Kuzmin. In БЦЯ5 delle traduzioni dall'inglese si ritrova l'influenza del verso shakespeariano, in cui il terzo ictus è generalmente maggiore del secondo e minore primo.

Dopo questi esperimenti e prove la norma ritmica di БЦЯ5 finisce per assestarsi. Il verso più tipico in questo senso è di nuovo quello di Puškin che lo inaugura con *Домик в Коломне* (1830).

	2	4	6	8	10
ДК (Puškin)	83,9	73,8	84,7	54,9	100
Poeti XIX sec.	82,8	73,7	84,6	53,8	100

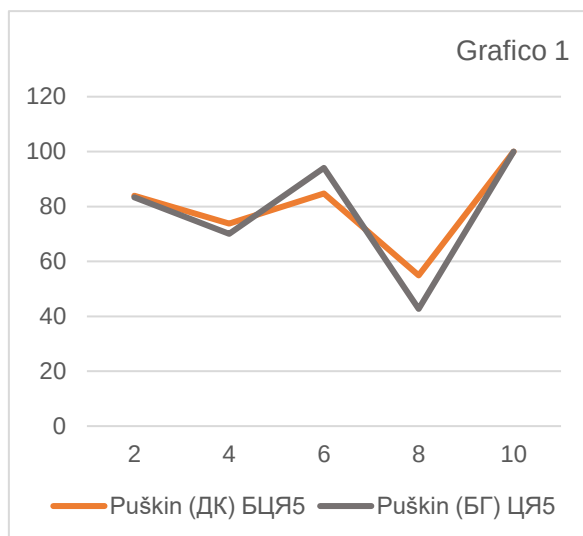
L'affermazione del verso senza cesura si lega alla volontà di uscire da melodie ormai consumate; così Tomaševskij racconta e spiega il passaggio di Puškin (uno degli ultimi a sperimentarlo) al nuovo verso:

Пушкин задался целью создать бесцезурный ямб, он сознательно борется со своим навыком к легкотекучему ритму цезурного ямба, для которого у поэта- техника готовы стихотворные штампованные шаблоны. Этих штампованных фраз, этого языка фирмы богов старается избегать Пушкин, спускаясь с классических вершин Парнаса, замененных давно крашеными дубравами и гримированным Аполлоном, на толкучий рынок современности, и вводит живую, прихотливо ритмическую фразу практического языка в рамки пятистопного ямба. Вареный пресный язык Эзопа сменился копченым языком господина Копа...Практическая интонация начинает господствовать (Tomaševskij 1928: 202).¹²⁵

È evidente che poco è rimasto dell'influenza dei versi stranieri e che БЦЯ5 ha trovato una strada propria. Il quarto ictus rimane il meno battuto (come in ЦЯ5) anche se con indici diversi, rispettivamente da 16 a 45 in ЦЯ5e da 46-60 in БЦЯ5 (Taranovskij 1953: 237). Il terzo ictus in БЦЯ5, molto forte in ЦЯ5, è in media più debole con percentuali che vanno da 69,6% a 95,3% e di conseguenza in variabile equilibrio con il secondo ictus (mentre nella variante con cesura la il terzo ictus è sempre più forte del secondo) (Grafico 1).

¹²⁵ [Puškin si propose di creare un giambo senza cesura; si impegnò consapevolmente a lottare contro la sua abilità nel ritmo scorrevole del giambo con cesura, per il quale, come poeta-tecnico, disponeva già di schemi poetici pronti. Puškin cercava di evitare questi cliché, questo linguaggio della "fabbrica degli dèi", abbandonando le vette classiche del Parnaso, ormai sostituite da boschetti dipinti e da un Apollo truccato, per scendere nel mercato caotico della contemporaneità. Qui introdusse una frase viva e capricciosamente ritmica del linguaggio pratico, inserendola nei confini della pentapodia giambica. Il linguaggio insipido e lessato di Esopo fu sostituito dal linguaggio affumicato del signor Cop... L'intonazione pratica cominciò a dominare].

Tutte le divergenze da questa norma $6 > 2$ e $4 > 8$ indicano particolarità e preferenza di



singoli autori, come il verso di *Boevoda* di Ostrovskij (I e II atto, 1865) in cui i primi tre ictus hanno quasi uguale forza (80%) prima della caduta sul quarto (60%), probabilmente esito dell'influenza delle traduzioni da Shakespeare di Družinin e Kroneberg. Analizzando la distribuzione delle forme nella poesia del XIX secolo, spicca la preferenza per le forme I e V, che sono le più frequenti in

ogni autore. Le forme più diffuse sono la I con indici tra 8,6 e 32, la V tra 15,3 e 35,1 e la IX tra 7 e 27,6. Sono molto rare le forme XII, XIII e XIV (assenti in ЦЯ5).¹²⁶

4.2 *La pentapodia giambica di Michail Kuzmin*

4.2.1 *Cronologia e distribuzione*

Nel monumentale corpus della poesia edita (oltre ventimila versi) di Kuzmin, le pentapodie giambiche in componimenti monometrici sono circa il 15%. Solo un gruppo ristretto di questi, collocato nella raccolta *Osennye Ozëra* (OO, 1912) è annoverabile tra quelli con cesura (ЦЯ5). Al nugolo di poesie con percentuale di cesura dall' 83,33% all' 88,66%, si farà riferimento come al gruppo *ЦИЯ5.¹²⁷ Il resto dei componimenti senza cesura (БЦЯ5) e si distribuisce nell'opera poetica di Kuzmin a partire dal 1987 fino al 1936. In questo ampio arco temporale è incluso il cospicuo gruppo di testi della sezione

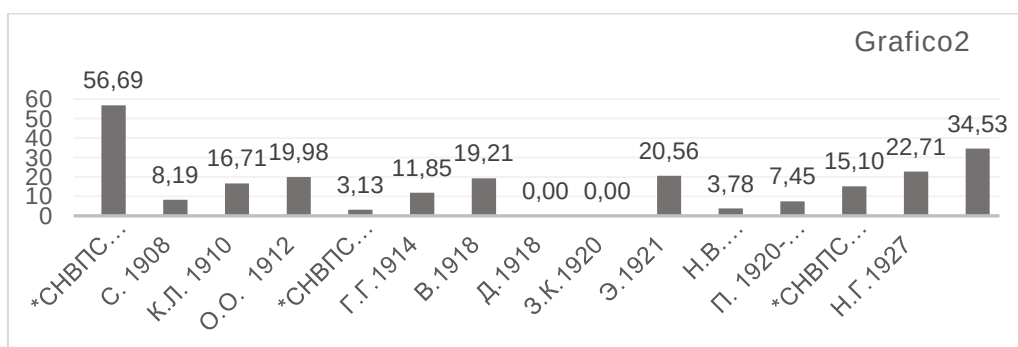
¹²⁶ Cfr. Appendice: Tavola 1

¹²⁷ Di qui in poi l'asterisco indica un gruppo di componimenti costituito a posteriori sulla base di caratteristiche condivise e che non costituisce un ciclo o una raccolta edita.

indicata come “Стихотворения не вошедшие в прижизненные сборники” [СНВПС, Poesie non incluse nelle raccolte pubblicate in vita] dell’edizione Стихотворения (Kuzmin 1996). Questa sezione abbraccia componimenti appartenenti a periodi diversi dell’attività letteraria di Kuzmin; sono stati perciò divisi su basi cronologiche nei gruppi *СНВПС А (1897-1910), *СНВПС В (1912-1914) e *СНВПС С (1920-1927). Al secondo gruppo afferiscono solo due sonetti, che nell’analisi computazionale complessiva sono inclusi nell’analisi del gruppo А, cui sono più affini per tematiche e stile. Vengono inoltre prese in considerazione le pentapodie giambiche delle traduzioni (*Пере.) che includono testi di Petrarca e Michelangelo (**Ит.пере. о **Ит.сон.), di Wilde e Trediakovskij e anche quelle dei sonetti di Shakespeare (Ш.сон.).

4.2.2 Descrizione del corpus

Nel contesto delle singole raccolte la pentapodia giambica è variamente rappresentata (Grafico 2). Escluse “Двум” [Ai due] e “Занавешенные картинки” [Immagini sotto il velo] in cui non ve ne sono, la loro presenza va da un minimo di 3,75 % in Нездешние вечера (НВ) a 34,53% in Форель разбивает лед (ФРЛ). Una considerevole quantità di Я5 (56,69%) afferisce a *СНВПБ А, che include i sonetti di ispirazione petrarchesca e altri 17 sonetti recuperati dagli autografi conservati a RGALI (Kuzmin 1996: 778).



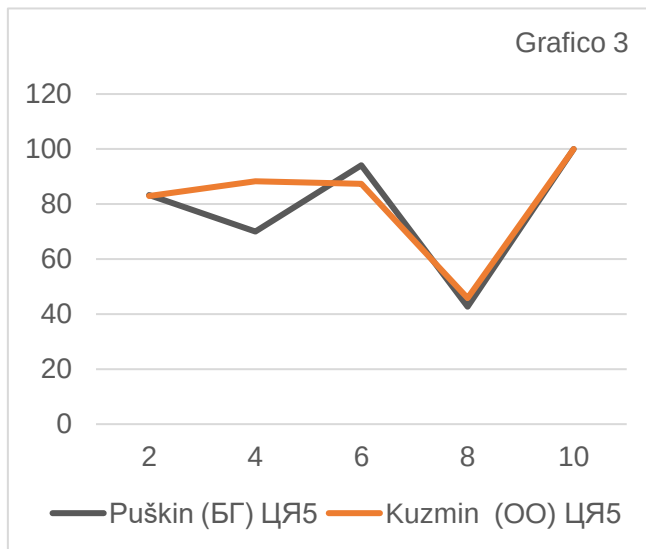
Ragionando in numeri assoluti noteremo che Kuzmin scrive gran parte delle sue pentapodie nei primi anni della sua attività letteraria, fino a ОО (1912) e dagli anni 1914-

1920, che corrispondono a un momento di svolta nella poetica di Kuzmin, a un passaggio da una poesia sentimentale, amorosa a una più filosofico- contemplativa, sempre meno. Il pentametro giambico con cesura all'inizio del XX secolo era ormai un metro raro, superato dal oltre mezzo secolo. In effetti anche nella produzione kuzminiana rappresenta un filone decisamente minoritario. Il pentametro giambico viene impiegato, in quanto equivalente dell'endecasillabo, in canzoni, canzonette, sestine e sonetti di matrice italiana; trova spazio, in poemi epici, *gahzal* e rondò nella raccolta OO, che vanta la maggiore varietà metrica e strofica, e in cui Kuzmin spazia dalla tradizione russa, a quella europea fino a quella orientale (Akimova 2014). L'uso di ЦЯ5 nel contesto di una serie di esperienze nuove, eterogenee ma circoscritto a una determinata raccolta che fa della sperimentazione metrica la sua cifra, induce a collocare ЦЯ5 tra gli esperimenti; in definitiva, un esercizio fuori dai confini della maniera propria di fare versi, in un contesto di sperimentazione 'dell'altro poetico'. Anche БЦЯ5 viene impiegata in diverse forme strofiche: quartine, terzine, distici, sonetti di forma italiana e inglese, rondò e testi monostrofa, se ne trovano lungo tutta la parabola letteraria dell'autore.

4.2.3 *La pentapodia giambica con cesura di Michail Kuzmin*

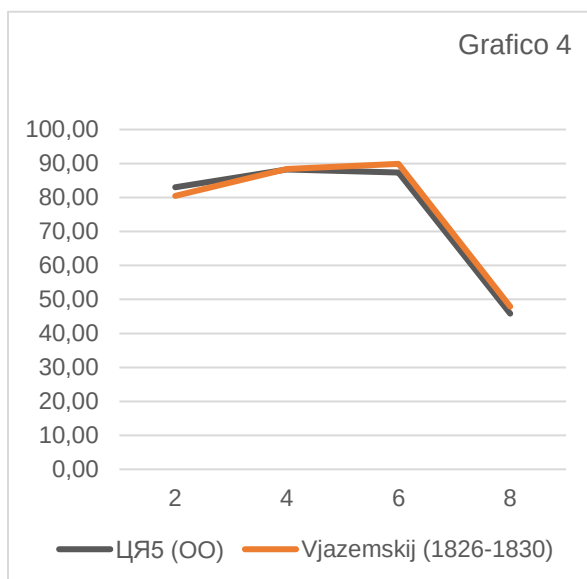
Solo 5 componimenti su 116 si annoverano tra quelli con cesura, circa il 17,33% di versi su un totale di poco meno di 2000 versi. Il nugolo di questi testi è composto da “О тихий край, опять стремлюсь мечтою”, “Моей любви никто не может смерить”, “Валы стремят свой яростный прибой”, “Ау, мой друг, припомни вместе с башней” e dal lungo poema “Всадник”. Come da tradizione, la pentapodia giambica si lega a temi e generi diversi: dei cinque componimenti, due sono sonetti a tema amoroso, due sono sonetti con dedicatario, mentre l'ultimo è un poemetto in strofe spenceriane che riunisce elementi dell'epica, del romanzo filosofico, in una narrazione che funziona su due livelli di lettura, letterale e metaforico.

Il profilo accentuale di ЦРЯ5 diverge da quello della tradizione fino al terzo ictus. (Grafico 3). Il verso di Kuzmin si contrappone a quello di Puškin per la forma convessa della prima



metà del profilo. Questo significa che non c'è alcuna tendenza peonica, al contrario l'andamento "a precipizio" nega l'inerzia a tre membri tipica della pentapodia giambica russa. I due profili invece convergono in corrispondenza della sede 8^a, la più debole in entrambi (42,7 in Puškin e 45,82 in Kuzmin). Nel verso kuzminiano il terzo e il

secondo ictus sono appena più forti del primo L'alta accentazione del secondo (88,24 %) rimanda al verso francese e di lì, a quello di Vjazemskij, rispetto al quale differisce per l'equilibrio tra secondo e terzo ictus che risulta lievemente sbilanciato in favore del secondo in Vjazemskij e del terzo in Kuzmin (Grafico 4).

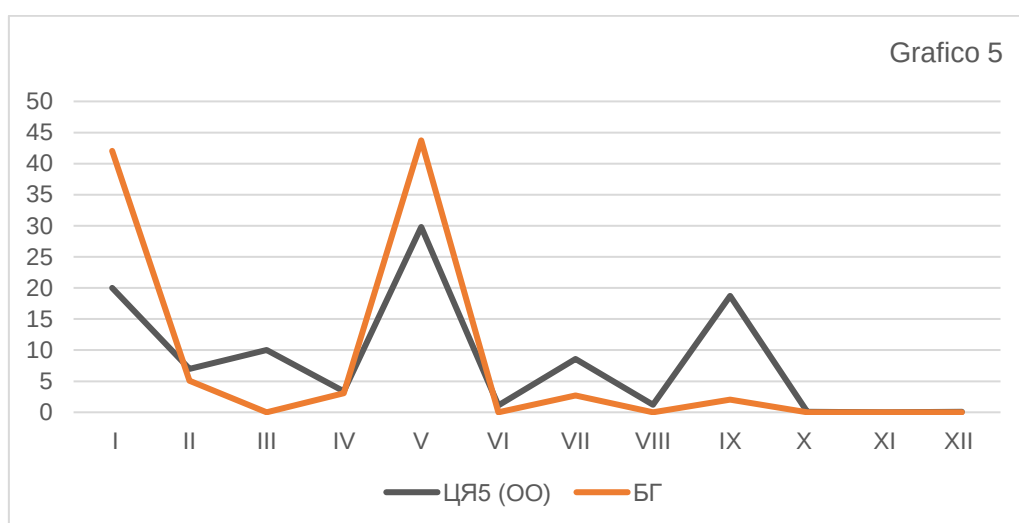


Sul piano della distribuzione delle forme il verso kuzminiano è mediamente meno vario di quello del secolo precedente. Delle dodici possibili, solo sei (I, II, IV, V, VII, IX) vengono rappresentate.

La forma I e la forma V dominano con percentuali più elevate rispetto alla norma del secolo precedente, solo Krylov supera Kuzmin in percentuali di forma I (43,9%).

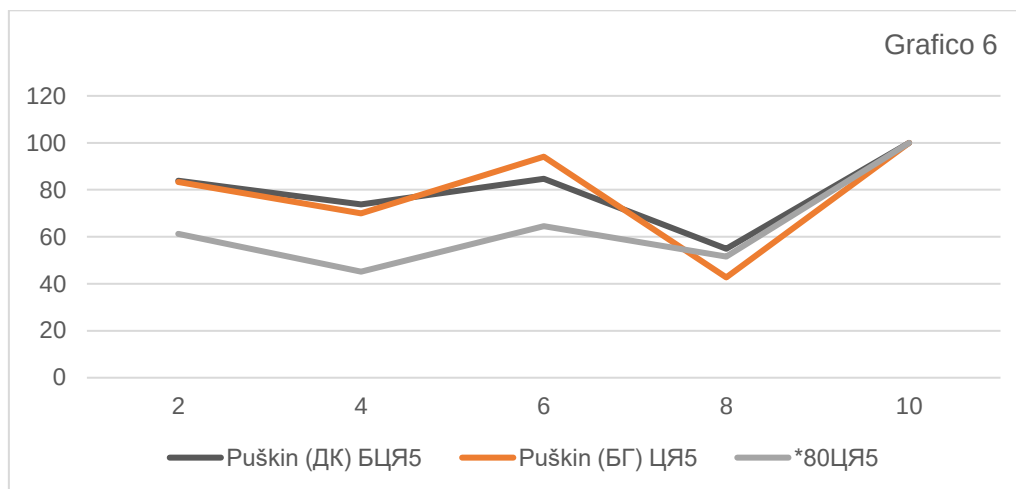
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Kuzmin	38,39	4,64	-	2,79	39,94	-	2,48	-	1,86	-	-	-
БГ	20	7	10	3,4	29,8	1,1	8,6	1,2	18,7	0,1	-	0,1

La scarsa varietà delle forme comporta un basso livello di entropia (Э) che infatti è pari al livello minimo 1, (attestato solo in Poležnev), contro la media di 1.6 del secolo precedente, in cui il valore di entropia più basso non scende al di sotto di 1.4. Il livello Э del verso di Vjazemskij (che realizza 8 forme su 12), cui quello di Kuzmin è affine per profilo, è all'1.7, mentre E. A. Baratynskij e E. Pavlova, insieme al Puškin di БГ (Grafico 5) sfruttano maggiormente le potenzialità ritmiche del verso con cesura, offrendo gli esempi di maggiore padronanza della misura, con un livello Э di 1.8.



Il gruppo *СЦЯ5, composto da tre componenti: “Виновница стенаниями и крикам” “Двойная тень дней прошлых и грядущих” e “Любовь этого лета” in cui il livello di cesura è molto alto (tra 83 e 89 %) ma non abbastanza perché vengano annoverati tra i ЦЯ5, presenta simultaneamente tratti tipici del verso con e senza cesura. Il suo profilo ritmico (Grafico 6) diverge da entrambi ma mostra maggiore affinità con il verso senza cesura (gruppo *СЦЯ5) cui lo accomuna l’equilibrio stabilito tra i primi tre ictus, anche se in *СЦЯ5 gli accenti sono meno battuti. La percentuale di accentazione terzo ictus non si avvicina neanche ai valori medi dei versi con cesura, anche se rimane la sede più battuta dopo l’ultima. Il quarto ictus, e qui sta la particolarità di questo profilo ritmico, è più forte

del secondo, che risulta in questo caso quello più debole, come mai avviene nel secolo precedente.



Il profilo schiacciato della linea del gruppo *СЦЯ5 mantiene l'inerzia a tre membri tipica di Я5 anche se più debole rispetto alla norma. Gli ictus deboli (4[^] e 8[^] sede) come è stato già osservato nel ЦЯ sono quasi alla pari. Nella distribuzione delle forme si distingue per la presenza di forma III, del tutto assente in ЦЯ5, mentre viene rappresentata in due testi su tre ("Виновница стенами и криком" e "Двойная тень..." testi, con percentuali di 28,57% e 25%. La forma ritmica III può essere creata solo da quattro forme di separazione tra le parole (Словораздел. Сл):

- a) prima della terza sillaba: xX | xx xX xX xX
- b) prima della quarta: xX x | x xX xX xX
- c) prima della quinta: xX xx | xX xX xX (equivalente a ЦЯ5)
- d) prima della sesta: xX xx x | X xX xX

Le forme Сл.а, Сл.б, e Сл.д possono creare la forma III solo a condizione che non ci sia separazione delle parole prima della quinta sillaba (altrimenti tra i separatori delle parole ci sarebbero solo sillabe non accentate, cosa che è impossibile per definizione). Secondo i dati di Taranovskij, nella forma ЦЯ5 la frequenza della forma III è compresa tra 2,7-12,4, (in media 7.5%), in ЦЯ5 tra 3,1-17,5, (media 10.2%) mentre in СЦЯ5 tra 46-23,3, (in media 11,6%). Quindi, in linea di massima, БЦЯ5 crea più forme III rispetto a ЦЯ5.

Un'alta percentuale di forme III, con un'alta percentuale di forme Кл.с, (ЦЯ5) è possibile solo se si preferisce la cesura dattilica (e non quella maschile) nella seconda metrica, cioè:

xX xx || ..., anziché xX xX || ... e non xx xX ||

La cesura dattilica suona meno 'violenta' rispetto a quella maschile. È più difficile a questo punto verificare la preferenza per la cesura dattilica. È chiaro che bisogna calcolare tra le forme Кл.с, la percentuale di forme che non hanno accento sulla quarta sillaba (seconda metrica). Ma con cosa confrontare questa percentuale? E perché il massimo è precisamente tra l'80% e il 90%? È chiaro che non può essere al 100% — in questo caso "verrebbero escluse" tutte le altre forme con separazione delle parole che creano la terza forma ritmica. Ma perché precisamente tra l'80% e il 90%, e non tra il 60% e il 70%, o tra il 50% e il 60%, è questa una questione aperta, da approfondire in altra sede.

4.2.4 La pentapodia giambica senza cesura di Michail Kuzmin

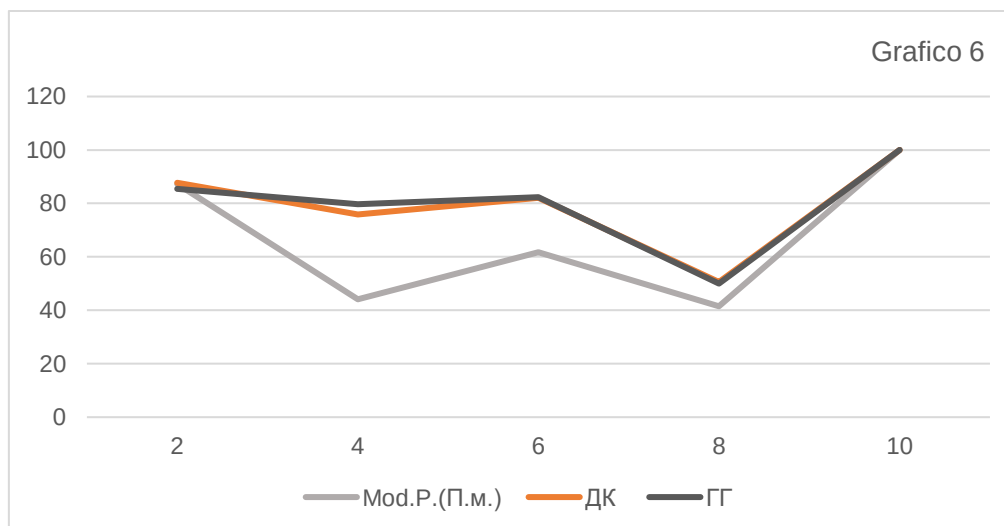
БЦЯ5 di Kuzmin presenta tre tipi diversi di profilo ritmico, ognuno dei quali ha punti di contatto e divergenza con la tradizione e con il modello, e riflette, talvolta, l'influenza esercitata da culture poetiche non russe, principalmente europee.

I profili ritmici del modello teorico e quello di *Домик в Коломне* [ДК, La casetta a Kolomna, 1830], cui si farà riferimento come a un esempio rappresentativo di pentapodia giambica del secolo XIX, evidenziano un'inerzia a tre membri e un equilibrio in discesa tra primo e terzo ictus e secondo e quarto. Il profilo del modello spicca per una accentazione bassa del terzo ictus (61,70%) rispetto alla media del secolo XIX (84,38).

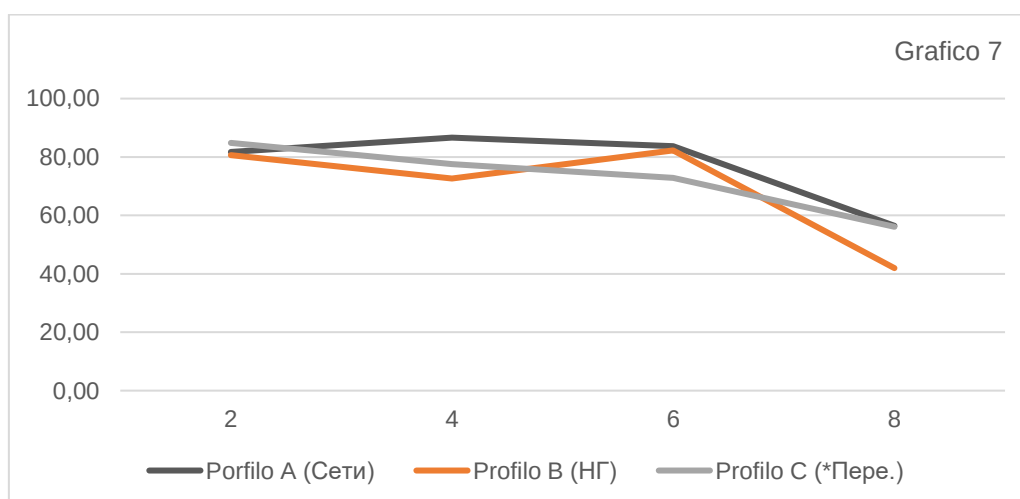
	2	4	6	8	10
Mod.P.(П.м.)	87,20	44,11	61,70	41,50	100
ДК	87,7	75,9	82,1	50,6	100
ГГ	85,44	79,75	82,28	50	100

Una debole (o mancata) evidenza dell'inerzia a tre membri e una profonda debolezza del quarto ictus, sono i tratti precipui di БЦЯ5 di Kuzmin (Grafico 6).

Indipendentemente dal variabile equilibrio che si stabilisce tra i primi tre ictus, la cui percentuale di accentuazione oscilla entro uno spettro limitato, anche in questo caso (come in ЦЯ5) si delinea un profilo ritmico “a precipizio”, vale a dire con un’accentuazione sostenuta dei primi tre ictus e la caduta sul quarto.



In questa cornice la realtà dei primi tre ictus è complessa. A seconda dei rapporti che tra loro si instaurano è possibile distinguere tre tipi di profilo ritmico: uno convesso (Profilo A) in cui il secondo ictus è più forte del primo (Сети, ОО, *Соб.Сон.) uno concavo (Profilo B), con una debole inerzia ritmica a tre membri (КЛ, ГГ, Вож, Эхо, НВ, *СНВПС В, НГ) e uno discendente (Profili C) (*СНВПС А, Пар., ФРЛ, Ш.сон., *Пере.); in tutti il quarto ictus è il più debole (Grafico 7).



Il tipo di profilo A di *Сети*, *ОО*, e di **Соб.сон.*, è convesso come nei versi senza cesura, ma la distribuzione delle forme è più varia, con un livello di entropia media rispettivamente di 1,4 e 1,5. Questo profilo “gobbo” è atipico rispetto alla tradizione russa e sembra piuttosto alludere al verso inglese di Byron o di Shakespeare, in cui il secondo ictus ha una percentuale di accentazione maggiore del primo di oltre il 13%.

	2	4	6	8	10
Shakespeare	73,20	86,80	65,60	60,80	100
Byron	89,3	85,4	81,8	72,1	100

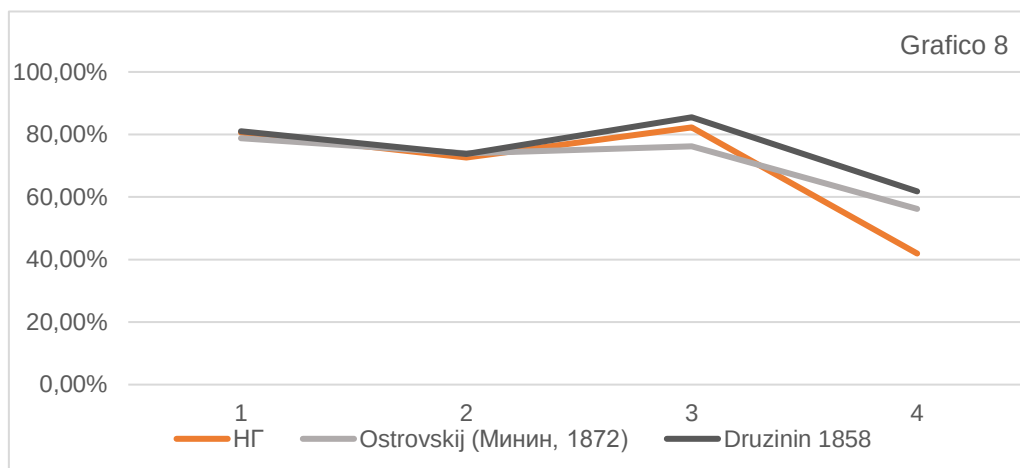
Il profilo risulterà quindi piuttosto schiacciato, dal momento che la differenza tra primo e secondo ictus è appena accennata (1,36% in **Соб.сон.*, 4,95% in *Сети*, e 2,56% in *ОО*). È interessante notare che i profili di tipo A sono tutti relativi alla prima produzione kuzminiana (1887-1907). Il verso acerbo di Kuzmin subisce la pressione delle letture dell'autore. La sensibilità musicale deve senz'altro averlo predisposto a carpire e assimilare più o meno consciamente i toni delle tradizioni poetiche più lette e amate.

I profili di tipo B, lievemente concavi, si esprimono (fatta eccezione per *КЛ*, che afferisce alla primissima produzione poetica di Kuzmin) a partire dalla terza raccolta di versi, *ГГ* (1914) e poi in *Вож*, *Эхо*, *НВ* e *НГ*.

L'inerzia a tre membri tipica di *БЦЯ5* del secolo precedente è qui meno evidente e si esprime debolmente, dal momento che la differenza di accentazione tra i primi tre ictus non supera mai il 10%.

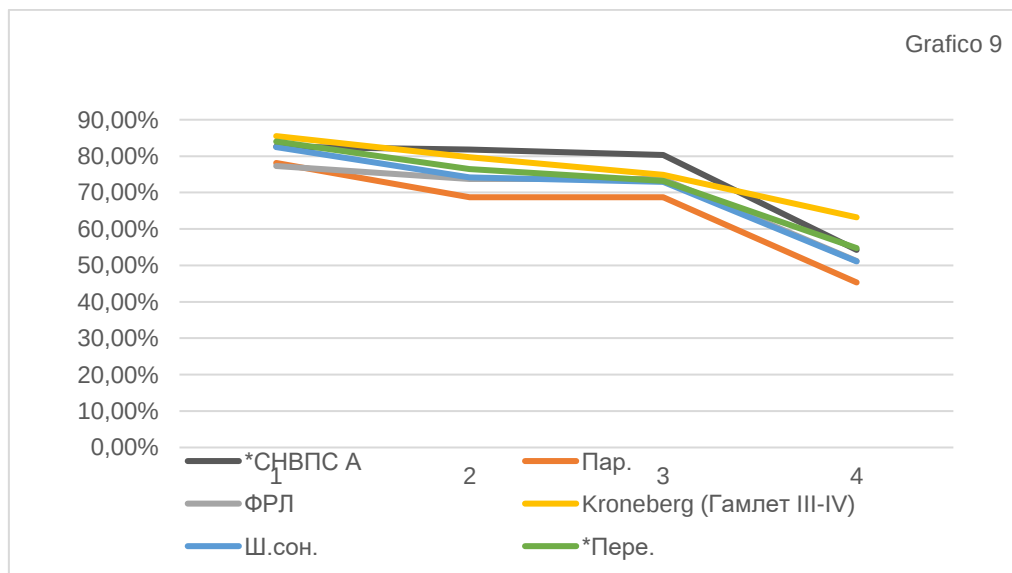
Rispetto al tipico verso di *ДК*, quello di Kuzmin mostra un profilo più schiacciato, le accentazioni del terzo ictus generalmente più basse, cionodimeno rimane esasperata, rispetto a quest'ultima, la debolezza del quarto. Un verso simile si riscontra nelle traduzioni in russo di Shakespeare di Družinin, da cui deriva il verso di Ostrovskij, con cui quello di Kuzmin condivide lo

schacciamento del profilo fino al terzo ictus (Grafico 8).



Il verso di Družinin evolve verso la poesia russa aumentando la forza dell'accento di 6^a e marcando sempre di più l'inerzia (Taranovskij 1953: 229-232) mentre nell'evoluzione del verso di Kuzmin si verifica il contrario: l'accentazione di 6^a tende a scendere. Nonostante tutte le differenze, questa declinazione di БЦЯ5 è, almeno a livello di profilo ritmico, la più vicina al tipico verso del secolo precedente.

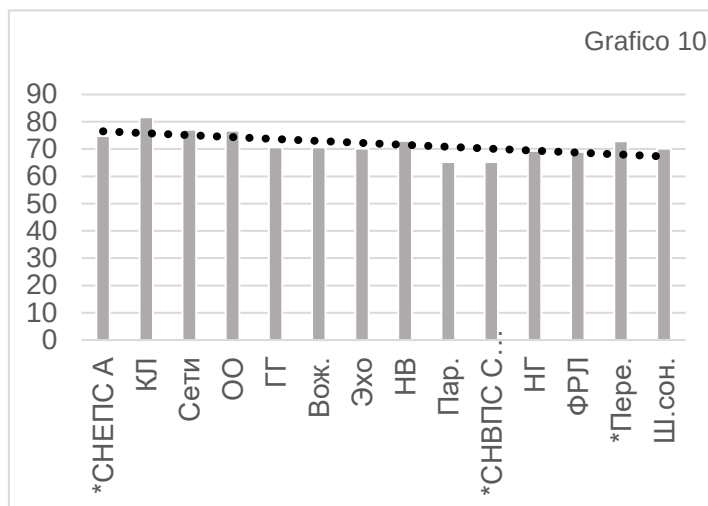
Anche il profilo discendente C condiviso dai gruppi *CHВПС А, Пар., ФРЛ, Ш.Пер., *Пере. trova un precedente nelle traduzioni da Shakespeare, questa volta di Kroneberg (Гамлет III e IV, 1844):



I profili delle raccolte Пар. e ФРЛ corrono paralleli nel tratto compreso tra secondo e terzo ictus, mentre il terzo ha sempre meno forza del secondo. È stato detto che la forza del terzo ictus in Kuzmin tende a diminuire, vediamo, infatti, che dall' 80,33% di *CHВПС А, la percentuale scende a 68, 75% in Пар. (Grafico9).

Il progressivo abbassamento della percentuale di accentazione media delle raccolte, indica che il verso si fa via via più leggero (Grafico 10).

Questo, come vedremo, si collega all'aumento della varietà delle forme impiegate (tra cui anche



quelle che saltano due o più accenti metrici).

La percentuale di accentazione media (c.y.) in Kuzmin è di 71,88%, più bassa circa del 7% rispetto al secolo precedente.

La raccolta КЛ è la più densamente accentata con una percentuale di c.y. di 81,70% mentre la più leggera è Пар. con

65,23%. Si vedrà che i testi più tardi che precedono la raccolta ФРЛ rappresentano un gruppo speciale per la vicinanza alla norma ritmica desunta dalla prosa. Si può concludere che il profilo convesso A si lega ad una prima fase di uso della pentapodia giambica, in cui il verso condivide delle caratteristiche con quello inglese, in cui la quarta posizione è battuta in altissima percentuale. Il profilo B, conquistato a partire dal 1914, si accompagna a una diminuzione degli accenti di 6[^] ed è il più vicino alla tradizione. Il profilo discendente C, invece, è proprio della produzione propria e tradotta più tarda, a partire dagli anni 20. L'appartenenza al gruppo C di *CHПС A dei primi anni di produzione poetica non è significativa, dal momento che la sezione risulta costituita in gran parte dal sottogruppo *Соб.Сон. dal profilo di tipo A.

	2	4	6	8	10	c.y.
*CHПС A/B	82,61	81,78	80,33	54,24	100	74,74
КЛ	96,43	87,50	94,64	48,21	100	81,70
Сети	81,68	86,63	83,66	56,44	100	77,10
ОО	85,53	88,09	79,15	54,04	100	76,70
ГГ	85,44	79,75	82,28	50,00	100	70,68
Вож.	84,78	73,19	78,99	45,65	100	70,65
Эхо	80,60	76,12	79,85	54,48	100	70,15
НВ	79,03	74,19	79,03	59,68	100	72,98

Пар.	78,13	68,75	68,75	45,13	100	65,23
*СНВПС С (1920-1927)	82,31	63,08	73,85	41,54	100	65,19
НГ	80,65	72,58	82,26	41,94	100	69,35
ФРЛ	77,29	73,71	73,71	51,20	100	68,97
*Пере.	84,82	77,51	72,90	56,10	100	72,83
Ш.Сон	82,48	74,13	72,91	51,09	100	70,15
*Соб.Сон.	79,76	81,12	76,36	51,70	100	72,74

Si

consideri, ora, la distribuzione delle forme di БЦЯ5 in relazione a quella di ДК e del modello. Si noti intanto che la distribuzione delle forme in poesia e in prosa è molto diversa. Il modello è caratterizzato da un'alta percentuale di forma IX (31,3%) cui segue la VIII (12,5%) e contempla tutte le forme di БЦЯ5. In poesia, invece, le più frequenti sono la I e la V, con un progressivo sbilanciamento della I in favore della IX. In Kuzmin vengono rappresentate solo le forme I-XI.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
П.м.	3	1,5	11	10,1	10	3,4	4,9
Kuzmin	19,02	5,76	8,21	13,12	26,05	3,96	7,17
ДК	19,7	4,9	10,7	12,8	29,2	1,8	4,9

La

	VIII	IX	X	XI	XII	XII	
П.м.	12,5	31,3	9,3	1,9	0,01	0,9	
Kuzmin	0,99	11,61	1,98	0,71			
ДК	0,7	12,5	2,1	0,5	-	-	

distribuzione delle forme di pentametro giambico del primo periodo (*СНВПС А,В; КЛ; Сети;

ОО; ГГ) ¹²⁸è assimilabile alla tradizione principalmente per il ruolo dominante delle forme I e V. Il loro iniziale equilibrio si sbilancia progressivamente in Вож. e in Пар. poi in НГ e *СНВПС B in favore della V, e contemporaneamente guadagna forza la forma IX. A quelle che erano rappresentate in ЦЯ5, si aggiungono la VI e la X, mentre le percentuali di II, III, IV, VII e IX sono incrementate. La forma XI si incontra raramente. La troviamo nei sonetti LXX (v.10) e LXXI (v.13) da Shakespeare, 3 solo in “Четвертый свидетель сыщик” (ФРЛ). Non tutte le forme da I e XI sono presenti in tutte le raccolte. Mescolate liberamente alle pentapodie e in chiusa delle strofe spenceriane si trovano delle esapodie giambiche. Le due misure sono ritmicamente molto simili e non è raro che si trovino combinate.¹²⁹

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Я6	Переак. ¹³⁰	
*СНВПСА/В	22,36	6,42	9,11	14,08	28,57	1,86	7,04	0,41	6,83	1,24	0,21	2,07	-	Man
КЛ	37,50	3,57	3,57	3,57	41,07	-	-	-	8,93	1,79	-	-	-	mano
Сети	27,23	8,91	5,94	13,37	28,71	0,99	6,93	-	5,94	0,50	-	1,49	-	che
ОО	26,38	4,26	3,83	15,32	31,91	3,40	5,96	0,85	6,81	0,43	0,43	0	-	
ГГ	22,78	5,06	6,96	12,66	27,85	1,27	7,59	1,27	12,03	1,90	0,63	0,63	-	
Вож.	12,32	4,35	10,14	15,22	28,26	2,90	7,97	0,72	15,94	2,17	-	-	-	
Эхо	20,15	6,27	12,69	8,96	22,39	5,22	7,46	0,75	10,45	5,22	-	8,96*	-	
НВ	17,74	6,45	14,52	16,13	19,35	4,84	9,68	-	11,29	-	-	-	-	
Пар.	10,16	3,91	6,25	14,84	17,19	7,03	9,38	3,13	21,88	4,62	1,56	-	-	
*СНВПС С	7,69	4,62	8,46	13,08	24,62	5,38	4,62	2,31	23,85	2,31	0,77	2,24	-	
НГ	19,35	3,23	3,23	8,06	27,42	8,06	6,45	-	22,58	-	-	-	-	
ФРЛ	14,34	6,18	10,36	12,15	21,31	6,37	7,77	1,79	13,75	3,59	1,99	0,60	-	
*Пере.	17,07	5,42	10,03	18,16	21,41	4,61	5,96	0,81	13,01	4,34	0,54	-	1,19	
*Ит.сон.	21,43	5,36	8,93	18,45	24,40	4,17	4,76	0,00	11,31	1,19	-	-	1,19	
Ш.Сон	18,65	4,79	9,73	14,68	26,52	2,19	4,22	1,05	9,00	2,84	0,24	-	0,32	
*Соб.Сон.	23,64	5,78	6,29	13,27	28,57	2,04	6,12	0,68	5,95	1,36	0,34	1,36		

Kuzmin diventa più disinvolto nell'impiego di questa misura, vengono incluse altre forme, e aumenta la percentuale di quelle che saltano due o più ictus e il verso diventa più leggero e vario.

4.2.5 La varietà ritmica e la divergenza dal modello di prosa

¹²⁸ Cfr, cap.5.

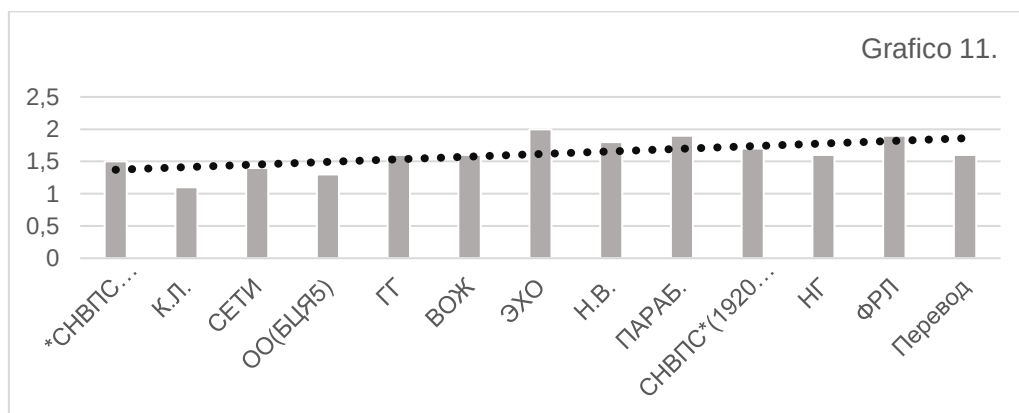
¹²⁹ I dati relativi alla frequenza delle esapodie giambiche sono riportati in tabella. In nessun caso però sono stati presi in considerazione nell'elaborazione generale dei dati relativi alla pentapodia. Il loro ammontare è comunque troppo esiguo per influire significativamente sul profilo ritmico e il suo impiego discontinuo e in contesti diversi la rende difficilmente considerabile alla stregua di una delle rare forme esistenti.

¹³⁰ La colonna “Переакцентуации” fa riferimento ai versi che presentano delle inversioni. La catalogazione delle inversioni nella tabella delle forme è una novità rispetto alla prassi di classificazione fin qui consolidata. È parsa molto utile nell'ottica di un più profondo studio dei fenomeni ritmici anomali, come appunto distribuzione delle inversioni, non solo nel particolare contesto della pentapodia giambica di Kuzmin ma soprattutto in quello più vasto e generale della poesia russa.

Dopo aver descritto il verso di Kuzmin in base ai parametri classici di profilo accentuale e distribuzione delle forme, si può procedere con la valutazione della varietà ritmica. È stato detto che a partire dal 2016 (Dobricyn 2016), la varietà ritmica si impone come “an autonomous and aesthetically significant feature of verse” (Ljapin 2020: 17).

Il valore massimo Θ di una pentapodia giambica è maggiore di quello relativo alla tetrapodia, dal momento che contempla una più ampia quantità di forme e, dunque, di varietà potenziale. Se le quattordici forme fossero tutte ugualmente rappresentate, il livello Θ sarebbe di 2.6. Dal momento che in Kuzmin compaiono solo quelle da I a XI, si può preliminarmente osservare che il livello massimo e potenziale di entropia in Kuzmin non può superare 2.2. Per operare un confronto con la tradizione poetica precedente e valutare l’evoluzione del metro, il valore dell’entropia (come anche dell’entropia relativa) è stato calcolato in relazione alle pentapodie giambiche degli autori del XIX¹³¹ secolo sulla base dei dati di Taranovskij, e, ovviamente, al complesso di quelle di Kuzmin.

La varietà ritmica di БЦЯ5 del XIX secolo cresce solo lievemente nel corso di cento anni. Anche in Kuzmin, il valore medio di Θ tende a crescere:



e registra i valori minimi in КЛ and in ОО (che contiene tutti i componimenti con cesura e quindi potenzialmente meno vari) e i più alti in Эхо, e in Пар. e ФРЛ. Lo spettro di variazione del parametro Θ va da 0,6 a 2.1. È interessante che rispetto al secolo precedente Kuzmin è al di sotto della media nei livelli di entropia minimi, che scende fino a 1.3.

¹³¹ Si ricorda che la pentapodia giambica è più giovane della tetrapodia. La sua tradizione inizia soltanto negli anni Dieci del XIX secolo.

	1800-1830	1830-1900	Kuzmin (1897-1937)
Э min	1.7	1.7	1.3
Э max	1.9	2.1	2.1
Э media	1.9	1.9	1.9

È stato notato che livelli bassi di entropia si legano a un'alta percentuale di forma I (da 25% in su) come spesso in ЦЯ5, ma anche nei primi versi dei poeti del secolo XIX. La forma I consente di non interrompere il ritmo e viene quindi privilegiata in situazioni in cui il poeta ha meno controllo del verso, per esempio quando per la prima volta prova a utilizzare la misura o quando un'altra lingua esercita la sua pressione sul verso russo, come nel caso delle traduzioni. Di contro, a una percentuale media di forma I si accompagna a un alto indice Э, per esempio:

			I	Э
Per	15 < I < 25	Шевырев (Осв. Иер., 1830-31)	19,9	2
		Эхо	20,15	1,9
	I > 25	Лермонтов (Аул, 1831)	32,2	1.7
		Сети	27	1.7

calcolare la divergenza dalla norma ritmica di prosa dei pentametri di Kuzmin si è fatto riferimento al modello di Prochorov, costruito sulla base dei pentametri giambici casuali in Пиковая дама [La dama di picche, 1833] di Puškin¹³²:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
П.м.	3	1,5	11	10,1	10	3,4	4,9	12,5

	IX	XI	XII	XIII	XIV	Э	От.Э	Kvalue
П.м.	31,3	9,3	1,9	0,01	0,9	2	0	8,75

¹³² Colgo l'occasione per ringraziare il ricercatore indipendente Sergej, E. Ljapin per avermi fornito i dati relativi al modello di prosa di Prochorov, costruito su materiale di *Pikovaja dama* di Puškin. I dati sono stati comunicati dagli studiosi Aleksandr, V. Prochorov, Maksim, V. Sergejčik e Ol'ga S. Smirnova in occasione della conferenza annuale dedicata a M.Gasparov "Гаспаровские чтения – 2024" in un contributo dal titolo "О соответствии профиля ударности распределению по ритмическим формам в 5-стопном бесцезурном ямбе XIX века" [Sulla corrispondenza del profilo di accento alla distribuzione nelle forme ritmiche del giambico senza cesura a 5 piedi del XIX secolo].

Quello che maggiormente caratterizza il ritmo del modello è la scarsa frequenza della forma *I polnoudarnaja* (che realizza tutti gli accenti) e una elevatissima percentuale, come mai nella tradizione, di forma IX.

Il valore dell'entropia relativa è nullo (0) in relazione al modello e sarà tanto più piccolo quanta maggiore la vicinanza a quest'ultimo.

	БЦЯ5 (1800-1830)	БЦЯ5 (1830-1900)	Kuzmin (1897-1937)
От. Э min	0.5	0.2	0.2
От. Э max	1.1	1	1.3
От. Э media	0.7	0.6	0.6

Lo spettro di variazione di От.э. è in Kuzmin più ampio che nel secolo precedente, tuttavia il picco di 1.3 è raggiunto solo in КЛ, mentre nel resto delle raccolte è minore di 1. Con un indice di 0.2, Пап. è la raccolta più ritmicamente affine al modello. Osservando la variazione del coefficiente nel tempo si nota un suo calo progressivo: a partire da Бож. (1918), e fatta eccezione per Эхо, l'indice От.э. è sempre, anche in БЦЯ5 tradotti, al di sotto della media (0.6).

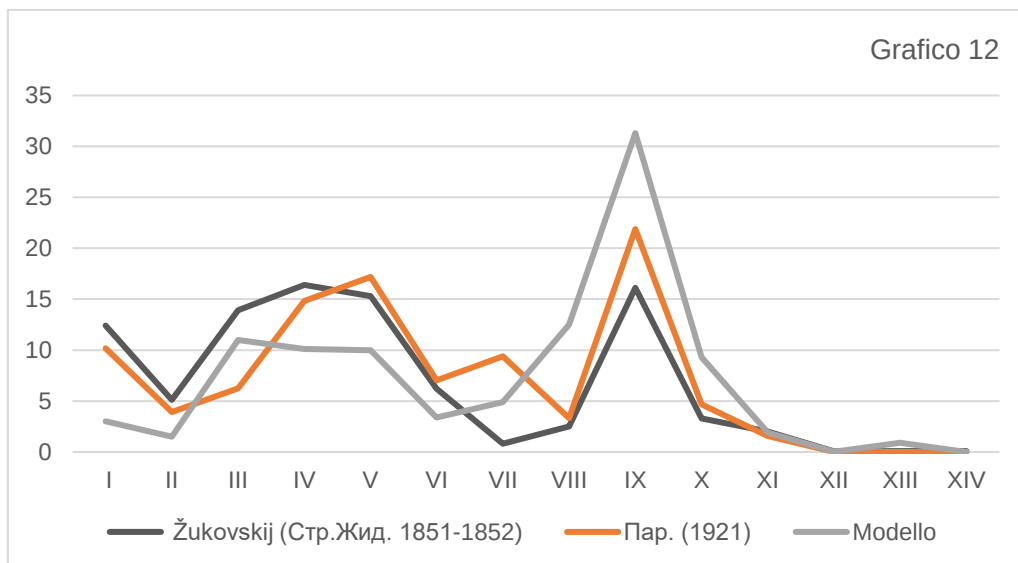
Tra l'inizio e la fine del XIX secolo il coefficiente От.э. scende da 0.7 a 0.6. e relativamente all'opera di Kuzmin scende ancora dopo gli anni Venti.¹³³ All'abbassamento di От.э. si accompagna anche quello del K_{value} .¹³⁴

Si ricordi che il coefficiente di Э, come quello От.э. non forniscono informazioni su quali forme si alternino, ma solo la misura della loro varietà.

Si confrontino ora, a parità di От.э. = 0.2, la distribuzione delle forme di Пап. (1920) e di Стр.Жид. (1850-1851) di Žukovskij (Grafico 12).

¹³³ Per valutare se si tratti di un trend evolutivo, una più ampia indagine andrebbe condotta su materiale relativo al XX secolo.

¹³⁴ In effetti, vedremo, nella sua forma pura l'abbassamento della frequenza della forma I e una crescita della IX (considerata indipendentemente dagli altri fenomeni ritmici) rappresenta un doppio e simultaneo avvicinamento al modello.



Entrambi i gruppi differiscono dal modello per una minore percentuale di forma IX, 22,88% in Пар. e 16,1% in Žukovskij e una maggiore di forma I.

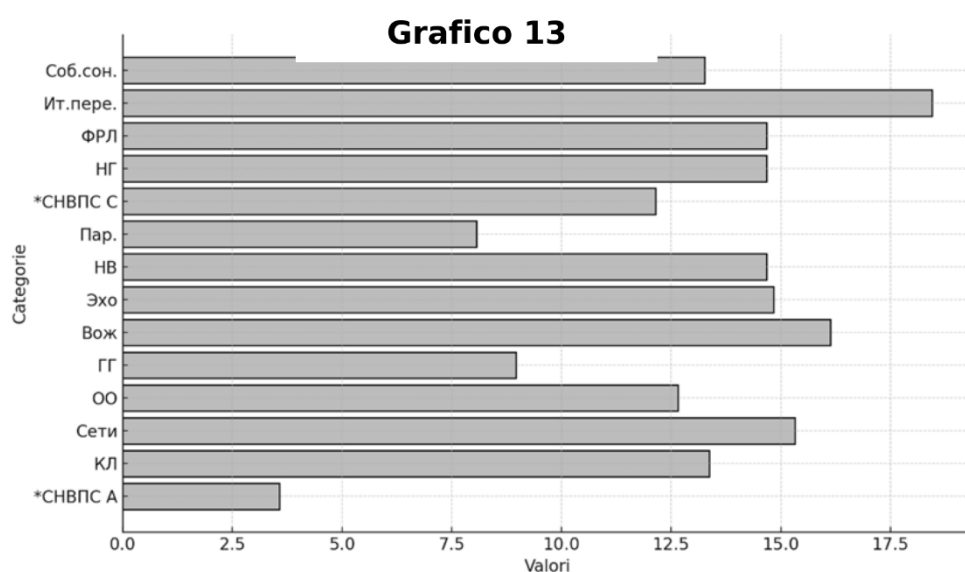
Lo spettro di variazione di От.э. è maggiore nelle traduzioni dei gruppi *Пеpe. e in III.сон. che anche a livello di entropia relativa vantano una minore stabilità.

4.3 Particolarità e anomalie tra stile individuale ed evoluzione generale del verso

4.3.1 La disposizione delle forme X e IV

La forma X compare con indici alti sono nei gruppi Эхо, e nelle traduzioni di *Пеpe. con percentuali di 5,22% e 4,34%. Nel primo ricorre di frequente nelle strofe spenceriane di “Чужая поэма” [Poema altrui]. Se da lato la forma X, negando l’inerzia a tre membri, viene probabilmente sentita come esotizzante e impiegata soprattutto nelle traduzioni o nelle strofe spenceriane di tipo inglese, dall’altro la crescita della forma X in questi gruppi del tardo Kuzmin, può essere intesa come un avvicinamento al modello di prosa, in cui la suddetta si presenta in una considerevole percentuale pari a 9,3%.

La percentuale di forma IV del gruppo *Пеpe. (18,16%) è anomala sia rispetto alla tradizione, sia al resto di gruppi di analisi. È infatti considerevolmente più alta sia della media del secolo XIX (10,36%)¹³⁵ sia di quella dei gruppi di analisi (11,36%), in cui il maggiore valore è proprio quello di *Пеpe. Isolando in *Пеpe., il nugolo delle traduzioni dall'italiano, **Ит.пере. (l'83% della sezione) costituita principalmente da sonetti, la percentuale aumenta fino al 18,45%. Il fatto che nel gruppo dei sonetti originali di Kuzmin, **Соб.сон, e in quelli tradotti da Shakespeare, III.сон, la percentuale di forma IV rientri nella media, permette di escludere un collegamento diretto tra questa anomalia e la forma sonetto.



Osserviamo quindi che la forma IV, non realizzando il terzo ictus (sede 6[^]), si presenta come equivalente ritmico di un endecasillabo giambico *a maggiore* (di accenti 2,4,8,10). A proposito di questo modello di endecasillabo scrive Praloran:

In Petrarca 2 4 8 10 è il modulo più frequente in assoluto (se si escludono gli endecasillabi di sesta e settima), e lo è in tutte le altre opere a confronto¹³⁶. È quindi uno schema

¹³⁵ Valore superata solo nelle traduzioni di Shakespeare di Kroneberg (Гамлет III-IV, 1844; Макбет, 1846) con frequenze che arrivano rispettivamente a 18,5% e 26,5%.

¹³⁶ Nel capitolo di M. Praloran, "Figure ritmiche dell'endecasillabo" in La metrica dei Fragmenta, le statistiche sulla distribuzione accentuale degli endecasillabi è condotta su opere del Due e Trecento. Insieme a RVF di Petrarca vengono campionati i Trionfi, e di Dante le Rime e il Convivio e la Vita Nova.

“portante” della tradizione dell’endecasillabo e in particolare del genere lirico e così rimane nel petrarchismo quattro-cinquecentesco (Praloran 2003: 139).¹³⁷

Il modulo 2,4,8,10 la fa da padrone, tra le quindici tipologie ritmiche di endecasillabo proposte (Praloran 2003:135-185) sui 7023 versi del RVF con una percentuale dell’8,96%, sui 4755 del *Purgatorio* con 9,65%, sui 629 della *Vita nova* con 8,60%, sui 1959 dei *Trionfi* con 7,55%; nessuno degli altri moduli si presenta con frequenza maggiore di quella indicata (Praloran 2003: 129:135).

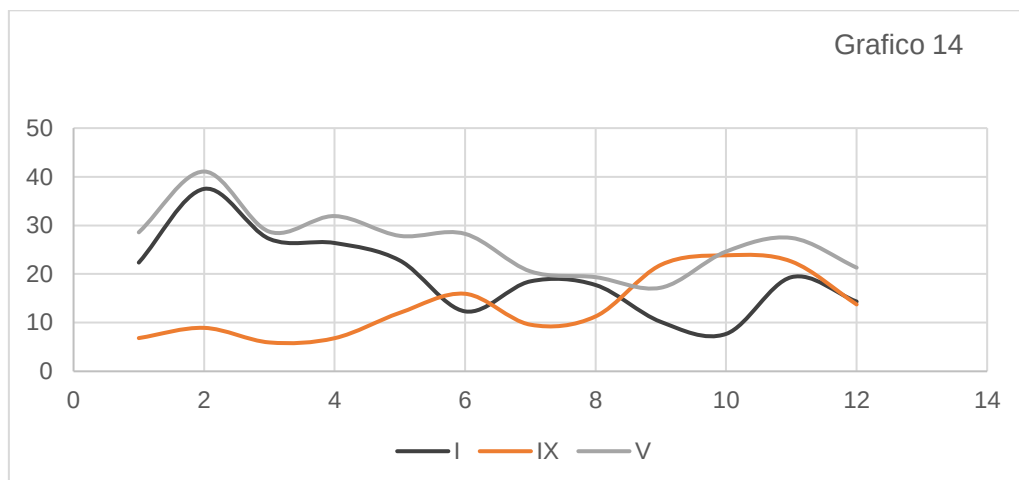
Anche se Kuzmin aveva tradotto solo tre sonetti di Petrarca e alcuni di Michelangelo, conosceva la letteratura italiana medievale e rinascimentale, certamente aveva letto il *Canzoniere* e l’opera di Dante cui allude sovente nella sua opera (Panova 2022).

Questo significa che all’orecchio di Kuzmin la cadenza dominante dell’endecasillabo due-trecentesco italiano non doveva essere sfuggita. Considerando che anche Kroneberg vi ricorse sovente per la resa di un verso straniero, anche Kuzmin intendeva probabilmente dare un tono esotico ai versi delle sue traduzioni, non solo, ma anche essere più fedele al tono del verso petrarchesco italiano.

4.3.2 La coppia I e IX in БЦЯ5 e il parametro di Kolmogorov

¹³⁷ 138 Ne *La metrica dei Fragmenta* curato da Mario Praloran (2003) viene analizzata la struttura metrica dei frammenti poetici della tradizione lirica italiana, con particolare attenzione al ruolo della forma e del ritmo nell’organizzazione del discorso poetico. Praloran, insieme ad alcuni dei maggiori metricologi contemporanei italiani, (S.Dal Bianco, A.Soldani...) esamina come la metrica contribuisca alla costruzione del significato e della musicalità nei testi frammentari, concentrandosi su autori e opere centrali della tradizione italiana, come Petrarca e Dante. La sua analisi riguarda la distribuzione degli accenti metrici nell’endecasillabo e sulle loro variazioni all’interno del verso, individuando schemi ricorrenti (le forme!) e innovazioni adottate dai poeti nel corso dei secoli. In particolare, Praloran utilizza metodi statistici per esaminare: la posizioni degli accenti principali, studiando la collocazione degli accenti ritmici obbligatori (come quelli sulla 6^a e 10^a sillaba) e di quelli facoltativi, rilevando come influenzino l’andamento musicale del verso; le variazioni ritmiche: Analizza la frequenza di particolari schemi ritmici e la loro evoluzione nelle opere di autori come Petrarca, Tasso e Leopardi, mostrando come il ritmo dell’endecasillabo si sia adattato a differenti esigenze stilistiche e tematiche. Il volume rappresenta un contributo fondamentale per lo studio della poesia frammentaria e della tradizione lirica italiana. Si rivela particolarmente significativo in quanto primo studio ritmico-quantitativo su materiale italiano.

Se l'andamento della V attraverso le raccolte sembra suggerire una sua evoluzione discendente autonoma, quella delle forme I e IX sembra interconnesso. (Grafico 14)



Le due forme si evolvono come agli estremi di un elastico, avvicinandosi e allontanandosi quasi simultaneamente da un punto medio. Dopo una schiacciante vittoria della I sulla IX, in $\Theta\chi\omicron$, l'equilibrio viene debolmente invertito in favore della IX e poi definitivamente ribadito a partire da $\Pi\alpha\rho.$, fino al loro bilanciamento in $\Phi\Pi\iota$. Il movimento ordinato e simmetrico delle forme avviene nel rispetto della condizione $IK > I \text{ II.M.}$ e $IXK < IX \text{ II.M.}$ ¹³⁸: nel modello la forma I è solo al 3%, mentre è altissima la percentuale della IX, che al 31,3%, definisce l'andamento peonico delle pentapodie giambiche casuali della prosa.

La forma I e IX si sono rivelate divergenti rispetto al modello in due direzioni opposte, non solo nella pentapodia di Kuzmin, ma anche in quella del secolo precedete.

Occorre, a questo punto, una breve digressione sul parametro di Kolmogorov. Kolmogorov aveva osservato che la distribuzione delle forme III e IV è un *type-forming factor* della tetrapodia giambica. Dal XVIII fino al XX secolo entrambe divergono dal modello di probabilità teorica in due direzioni opposte: la forma IV è più frequente del 35-50 %, mentre la forma III è meno frequente del 10-20%. (Dobricyn et al. 2024: 270–305). Il rapporto percentuale tra una delle due forme e la loro somma, ed espresso dalla formula:

¹³⁸ Il pedice “K” indica che il segno si riferisce al corpus dei versi di Kuzmin, mentre “II.M.” indica il riferimento al modello di Prochorov.

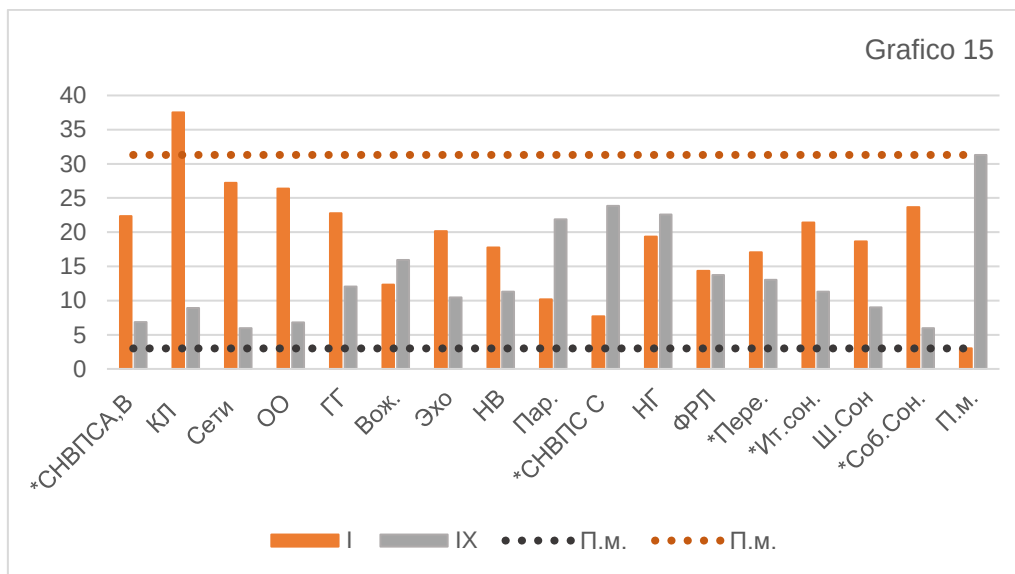
$$K = p_{III} / (p_{III} + p_{IV}) \times 100\%$$

è chiamato parametro di Kolmogorov. Nel 2024 la formula viene impiegata con successo in ambito ritmico-statistico per l'analisi della tetrapodia giambica di Brodskij (Dobricyn et al. 2024). Gli autori ne esaminano la distribuzione delle forme ritmiche, calcolano entropia ed entropia relativa e anche il parametro di Kolmogorov di ogni componimento in esame. Il risultato dimostra che i componimenti delle epistole si differenziano dagli altri del corpus per un particolare valore di K, che li avvicina al ritmo del modello e quindi a una ritmica più libera e discorsiva. L'analisi rivela in conclusione tre tendenze nell'organizzazione ritmica dei poemi:

1. Monotonia: ottenuta attraverso la ripetizione di forme identiche, trasformando il verso giambico in logaedico.
2. Orientamento verso le norme del canone poetico nazionale.
3. Tendenza stocastica, quella delle epistole, appunto, risultante da una distribuzione casuale.

Il calcolo del parametro di Kolmogorov, cui ci si riferirà anche come 'K_{value}' può quindi essere aggiunto ai criteri di descrizione della tetrapodia giambica.

Le forme I e IX del pentametro giambico si comportano, rispetto al proprio modello, come le forme III e IV nella tetrapodia. Entrambe divergono in due direzioni rispetto alla loro probabilità teorica: la percentuale di forma I è sempre maggiore del 3% del modello (П.м.) e quella di IX sempre minore del 31,3 % П.м., senza eccezioni.



La divaricazione tra le forme I e IX non raggiunge mai in Kuzmin l'ampiezza del modello (28,3).

	I	IX
П.М.	3	31,3
Kuzmin	19,82	12,84
Poeti XIX secolo	20,16	13,72

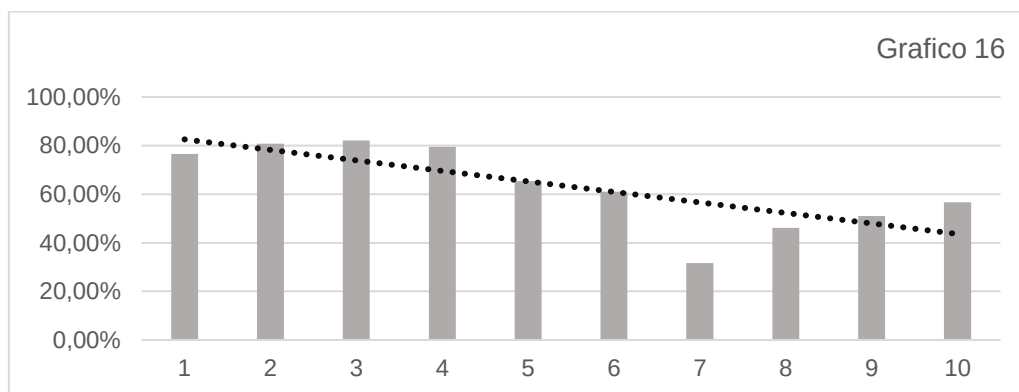
La forma I in Kuzmin e nei poeti del XIX secolo si incontra di media rispettivamente il 15,82 % e il 17,16% in più rispetto al modello, mentre la forma IX il 18,76% e il 17,58% in meno.

Si può quindi affermare che, *mutatis mutandis*, la formula di Kolmogorov trova applicazione anche nello studio della pentapodia giambica, secondo la formula:

$$K = \frac{pI}{(pI + pIX)} \times 100\%$$

Il calcolo del K_{value} dei versi di Kuzmin permette una serie di considerazioni ulteriori. Osserviamo preliminarmente che i rapporti $I > IX$, $I = IX$ e $I < IX$, che corrispondono rispettivamente a $K > 50\%$, $K = 50\%$ e $K < 50\%$ sono tutti rappresentati. Nel corso delle

raccolte il Kvalue tende a diminuire, ha un valore medio massimo in Сети (82,09) e uno minimo in Эхо (31,71) (Grafico 16).



Di raccolta in raccolta si riduce anche lo spettro di variazione di K (differenza di distribuzione I e IX) come viene confermato dall'andamento dal grafico 14.

A partire da Паp. (escludendo le traduzioni), il K_{value} medio nelle raccolte di Kuzmin scende sotto la media del secolo precedente (59,5%).

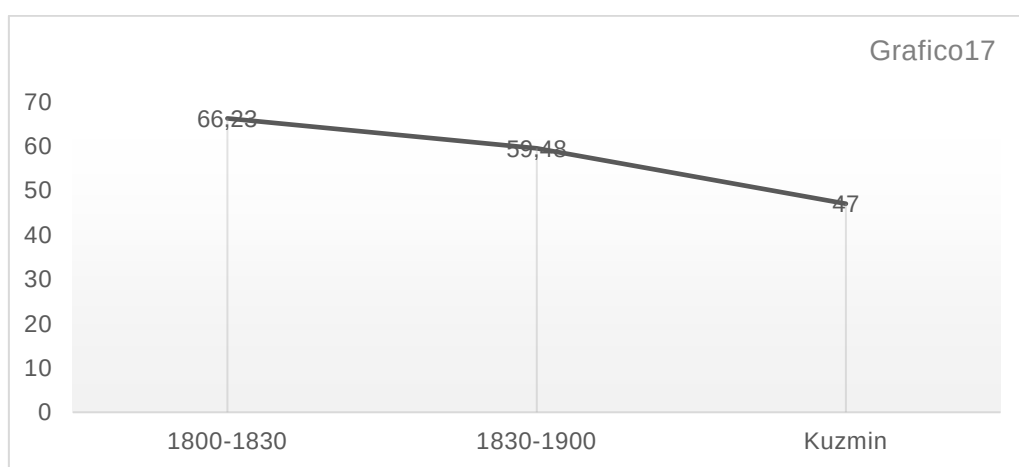
	K _{value}		K _{value}
*CHBПC A, B (1987-1905)	76,70	HB (1914-1920)	61,11
КЛ (1905 – 1910)	80,77	Паp. (1920-1921)	24,39
Сети (1907)	82,09	*CHBПC C (1920-1927)	24,39
ОО (1912)	79,49	НГ (1927)	46,15
ГГ (1914)	65,45	ФРЛ (1925-1928)	51,06
Вож. (1918)	43,59	*Пере. (1913 e 1920-1930)	75
**Соб.сон.	78,45	Ш.Сон (1930-1934)	67,45

Nella

raccolta Паp. e nel gruppo *CHBПC B si registrano le percentuali più basse rispettivamente al 31,71% e al 24,39%. Il valore massimo e minimo di Kvalue (K= 0 o K=100), corrispondente rispettivamente all'assenza di una delle due forme, si accompagna necessariamente a una diminuzione della varietà ritmica. Tra i componimenti con K=100 e K =0, l'indice Э non supera mai 1,6 (valore peraltro raggiunto solo in pochi casi); con l'unica eccezione dei sonetti XLVIII e LXX in cui, con K=100, Э raggiunge rispettivamente i valori di 1.8 e 2.1. e di “Так благодатно и

спокойно было” (Trad. da Michelangelo) che con $K=0$ vanta un indice $\Theta = 1.7$.¹³⁹ L’andamento del K_{value} , considerato isolatamente, testimonia un costante e doppio avvicinamento al modello tramite la ridistribuzione delle forme I e IX. In poesia non sempre la loro ri-disposizione si traduce automaticamente in aumento di entropia e riduzione della divergenza dal modello.

Si osservi infine il mutamento degli indici medi di K_{value} nella pentapodia del primo trentennio del XIX secolo, dei successivi settant’anni e i primi trenta del 900 (ai testi di Kuzmin sono stato aggiunti alcuni di Achmatova, Gippius e Cvetaeva, Narbut) (Grafico17).



La costante discesa del valore, e quindi il progressivo capovolgimento del rapporto tra le forme I e IX, permette di avanzare l’ipotesi che si tratti di un trend evolutivo tipico della pentapodia.

4.3.3 *Influenza della compagine strofica sulla distribuzione delle forme*

Michail Kuzmin è stato uno sperimentatore, si è cimentato con metri diversi e le sue pentapodie giambiche si trovano raggruppate in diverse forme strofiche. Tra le forme chiuse troviamo più o meno rappresentate il sonetto, il rondò, la canzone, tra le quelle classiche, componimenti in quartine, terzine o monostrofa.

¹³⁹ Si noti per adesso che le deviazioni dalla tendenza generale sono tutte a carico delle traduzioni. Dello status speciale delle traduzioni si dirà in seguito

Con lo scopo di verificare se e quanto la compagine strofica agisce sulla distribuzione delle forme, nel corpus dei componimenti di БЦЯ5 di Kuzmin è stata operata una divisione in quattro gruppi in base alla compagine strofica:

componimenti in quartine (*Quart., 20), componimenti monostrofa, o senza strofe (*Mono.,31), altre forme strofiche (*Varie, 23)¹⁴⁰ e **Coб.coh.(45). È emerso che:

	Э	От.э.	K _{value}
*Mono.	2.1	0.4	53,07
*Quart.	2	0.6	63,55
*Varie	1.9	0.6	64,44
**Coб.coh	1.9	0.8	79,89

Il gruppo che registra al contempo la minore entropia ed entropia relativa **Coб.coh. la distribuzione delle forme rivela una particolarità: una bassa percentuale della forma peonica, solo al 5,95%. Il valore è basso sia rispetto alla media del secolo precedente, sia rispetto ai sottogruppi strofici presi in considerazione. Anche il K_{value} del gruppo è prevedibilmente più alto rispetto agli altri (circa 80%). Al contrario, i componimenti monostrofa, con un livello От.э. di 0.4 e Э di 2.1 risultano essere i più vicini alla norma ritmica.

4.3.4. *Lo status “speciale” del pentametro delle traduzioni*

Abbiamo visto come l’origine della pentapodia giambica russa sia legata alla traduzione della poesia straniera e come le traduzioni poetiche portino spesso l’impronta del sistema letterario di partenza. Le prime prove di ЦЯ5 e БЦЯ5 vengono concepite sulla base di modelli stranieri, che si imprimono in modo più o meno duraturo sul verso russo.

In che misura e come la pressione del verso straniero si esercita sulla pentapodia giambica delle traduzioni di Kuzmin (*Пеpe, III.coh.)?

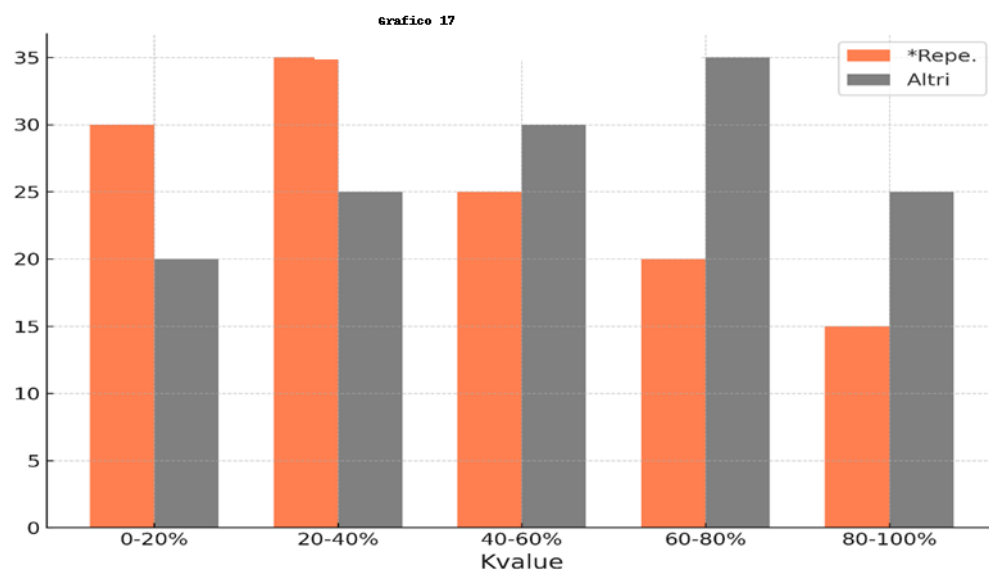
¹⁴⁰Il gruppo raccoglie vari tipi strofici, ognuno dei quali non è abbastanza rappresentato per costituire un gruppo autonomo.

Riepiloghiamo quanto fin ora è stato accennato circa le particolarità, emerse in relazione all'analisi strofica e della distribuzione delle forme del verso delle traduzioni. La ritmica di ПБЦЯ5 è diversa da quella del corpus principale. Il profilo discendente di tipo C è proprio solo delle traduzioni (gruppi *Пеpe. III.сoн.).

I parametri От.э., Kvalue, variano entro uno spettro ampio, più che in ogni altra raccolta di Kuzmin.

	От.э	Kvalue
*Пеpe.	0.3 - 2.8	0 - 100

Lo spettro di variazione di K in*Пеpe differisce dal corpus generale per la distribuzione dei componenti negli intervalli di variazione proposti (Grafico 17):



Come si vede dal grafico 17 la distribuzione del Kvalue nelle traduzioni e nel resto del corpus è quasi speculare. Il gruppo *Пеpe. si distingue per la presenza di alte percentuali di componenti con K_{value} minimo da 0-20 e 20-40, viceversa il corpus ne registra di più negli intervalli 60-80, 80-100.

Il verso della traduzione è anche occasione per dare prova di una sensibilità acustica non comune. In generale il verso delle traduzioni è meno stabile, più variabile. La pressione

esercitata dalla lingua di partenza combinata con le caratteristiche del verso tardo di Kuzmin, causa un rumore, un disturbo nella distribuzione delle forme che si esprime con piccole anomalie come quella della forma IV nei versi italiani.

Ma a conferire uno statuto ritmico autonomo ai versi delle traduzioni è la presenza di inversioni (переакцентуации).

Nelle traduzioni di Michelangelo che risalgono al 1913, e che precedono quindi l'ondata traduttiva degli anni Venti, la strategia di resa ritmica è ancora prudente, e la regolarità giambica viene disturbata solo da alcuni accenti extra-metrici, soprattutto in prima posizione. Questa caratteristica è condivisa dai primi sonetti di ispirazione italiana. Sembrerebbe che con questo primo dispositivo ritmico Kuzmin intenda introdurre un primo grado di separazione dalla norma ritmica russa, suggerire l'alterità di quanto ha ispirato quei versi. Si riscontrano, invece, vere e proprie inversioni nei sonetti di Petrarca e, come ha rivelato l'analisi ritmica di chi scrive, nei sonetti tradotti di Shakespeare.

Ora che sono stati definiti i caratteri precipui del pentametro giambico di Kuzmin, che è stato osservato l'andamento dei parametri in relazione al periodo di composizione, alla natura del verso (originale o tradotto) alla sua organizzazione strofica, si veda nel capitolo che segue, e prima di trarre le fila di questo lavoro, qualche esempio esemplificativo di quanto finora osservato.

Capitolo 5

Alcuni case studies

Viene presentata qui di seguito una rassegna di case studies tesi a esemplificare quanto esposto nel capitolo 4.

5.1 Evoluzione dei parametri Э, Om.э. e K, tra il primo e il tardo Kuzmin

Il pentametro giambico di Kuzmin evolve verso una sempre maggiore varietà ritmica e vicinanza al modello discorsivo.

Confrontiamo la composizione e i parametri di due componimenti monostrofa¹⁴¹ appartenenti alla prima e all'ultima produzione kuzminiana: “Как помню я доро́гу на рассвёте” (*CHBПC A, 1906), e “Чужо́е со́лнце за чужи́м боло́том” (*CHBПC C, 1926).

Как по́мню я доро́гу на рассвёте, V
Куста́рник по бока́м, вда́ли равни́ну, III
На за́паде густе́л морско́й тума́н, III
И за стено́й заря́ едва́ але́ла. II
Я по́мню вса́дника ... он бы́стро э́хал, IV
Бы́л бле́ден, сквозь оде́жду кро́вь сочи́лась, III
И ми́лое лицо́ гляде́ло стро́го. III
Соше́л с коня́, чтоб бо́льше уж не э́хать, бя
Доста́л мне пи́сьма, са́м бледне́л, слабе́я: I
«Спеш́и, мой дру́г! мой ко́нь - тебе́, скорее́, I
Вот Про́хору в Ефе́с, вот в Сми́рну; са́м ты III
Проче́шь, куда́ други́е. Ви́дишь, ви́дишь, I
Меж у́ст, к лобза́нью бли́зких, сме́рть прохо́дит! I
Уби́т учи́тель, я едва́ умча́лся. I
Спеш́и, мой ми́лый (все́ слабе́л, сконча́ясь I
Ко мне́). Проща́й. Оста́вь меня́. Не бо́йся». I
И в пе́рвый ра́з меня́ поцелова́л он V

¹⁴¹ La compagine strofica di un testo influenza la distribuzione delle forme e l'andamento dei parametri. Per questa ragione i testi a confronto sono omologhi nella forma strofica.

И ўмер ... на востóке было со́лнце. III
 И в пёрвый раз меня́ поцелова́л он V
 И ўмер ... на востóке было со́лнце. III

Osserviamo in questo primo componimento tutte le caratteristiche tipiche della prima produzione kuzminiana. Le forme rappresenta sono solo sei, come nei componimenti con cesura. La forma I si presenta in percentuale altissima 38,89%, seguita (come in tutti i casi in cui I è maggiore del 25%) da una bassa percentuale Э, pari a 1.3. La forma peonica manca del tutto, di conseguenza il K_{value} è pari a 0. Questo si traduce in una considerevole distanza dal ritmo della prosa, От.э. è pari a 1.6. La poesia è rappresentativa anche della tendenza narrativa del primo Kuzmin, che contempla un linguaggio accessibile e finanche segmenti di dialogo. Tutte caratteristiche che hanno fatto parlare della prosaicità della prima poesia di Kuzmin, (De Haard 1997) mentre è proprio qui che a livello ritmico è distante dalla prosa.

Чужо́е со́лнце за чужы́м боло́том IV
 Не́йстово сади́тся на насéст, IX
 А за́втра вно́вь самоде́ржа́вно вста́нет, IV
 Не нака́зую, не благово́ля. XI
 Как старо́модно ва́ше пла́тье, Мо́лли! II(VI)
 Как опусти́лся ва́ш весёлый Ды́к, II (VI)
 Что та́к забáвно говори́л о бо́ксе, IV
 Пока́ вы е́хали на паке́тбо́те! X
 Скорéй в бара́к! дыха́нье маля́рии V
 С сирéневыми сýмерками вхо́дит IX
 В законопа́ченные пло́хо щéли, VI
 Копти́т эконо́мическая ла́мпа, IX
 И ба́бушкина би́блия раскрýта ... IX
 Как ва́ши ру́ки, Мо́лли, погрубе́ли, V (VII)
 Как вы́ветрилась ва́ша красота́! IX
 А ждёте вы четвёртого ребёнка ... IX
 Те тро́е - рахити́чны, малокро́вны, IX
 Обречены́ костя́ми осуша́ть VII
 К житью́ непри́способле́нную ме́стность. IX
 О Бо́же, Бо́же, Бо́же, Бо́же! I
 За́чем нам просыпа́ться, е́сли за́втра III
 Уви́дим те́ же ко́чки и доро́гу, V

Где пáлка с нáдписью «Проспéкт побéд», IV
 Лавчóнку и кабáк на перекрёстке IX
 Да отгорóженную лúжу «Капитóлий»? бя
 А дéти вýрастут, как свинопáсы: X
 Разúчатся читáть, писáть, молíться, III
 Скупúю зéмлю стáнут ковырýть V
 Да приговáривать, что врéмя - дéньги, VI
 Бессмы́ленно толпíться в Пантеóне, IX
 Тесóвый мрáмор жвáчкой заплевáв, V
 Выдúмывать машин́ки для сапóг, IX
 Плодíть детéй и тúпо умира́ть, V
 Почтí не сознавáя скúчной слáвы III
 Обмáнчивого слóва «пионéры» ! .. IX
 Проспíте лúчше, Мóлли, до полúдня. V
 Быть мóжет, вáм приснётся бéрег Тémзы I
 И хмéлем увитóй родíмый дóм ... III

In questo testo sono rappresentate tutte le forme tranne la VIII. Il livello Э è infatti a 2. Le percentuali delle forme I e IX sono di 5,26% e 31,58% e; appaiono, quindi, estremamente vicini a quelle delle modello, mentre la frequenza della II, III e IV è divergente rispetto a quest'ultimo, essendo considerevolmente più alata. Rispetto alla distribuzione di П.м. l'equilibrio è a vantaggio delle forme in cui vien saltato un solo ictus. Questo si traduce comunque in una bassa distanza dal modello, pari 0.3 От.э.

Il livello del K_{value} precipita da 100% di “Как пóмню я ...” componente del 1906 a 14,95 di “Чужóе сóлнце...”.

Dalla tabella della distribuzione delle forme che segue si può apprezzare la differenza ritmica dei componenti afferenti alla prima e all'ultima produzione kuzminiana.

	I	II	III	IV	V	VI			
Как помню я...	38,89	5,56	3,33	5,56	11,11	-			
	VII	IX	X	XI	Э	От.э.	K_{value}		
	-	-	-	-	1.3	1.6	100		

	I	II	III	IV	V	VI			
Чужое солнце ...	5,26	5,25	10,53	10,53	18,42	5,26	2	0,3	2
	VII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}		
	2,63	31,58	5,26	2,63	2	0,3	14,29		

5.2

Conseguenze della compagine strofica sui parametri Э, Om.э. e K

La pressione esercitata sulla lingua dalla forma chiusa sonetto è maggiore che in quelli in quartine e nei componenti senza strofe.

Il sottogruppo **Соб.сон. presenta, rispetto a ognuno degli altri gruppi di analisi strofica, una bassa percentuale di forma IX, pari a 5,95%, contro il massimo di *Mono. in cui raggiunge 14,93%.

Confrontiamo a livello compositivo il sonetto “Открыто царское письмо нельзя прочесть” (*СНВПС А) con il componimento monostrofa “Вы - молчаливо- нежное дитя” (ГГ) entrambi del periodo prerivoluzionario:

Открыто царское письмо нельзя прочесть, I
 Но лишь поднести его к свече горящей – I
 Увидишь ясно из бумаги спящей IV
 Ряд слов, несущих царственную весть. V

Бывает нужно правду с ложью сплести, I
 Пустые речи с истиной гласящей, V
 Чтобы не мог слуга неподходящий V
 Те думы царские врагу донести. IV

Моя душа есть царское письмо, V
 Закрывается всем, незначаще или ложно. V
 Лишь тот прочтет, кому прочесть дано, I
 Кому гонец приносит бережливо. V

От пламени любви печати тают III
 И знаки роковые выступают. IX

In questo primo testo vengono rappresentate solo cinque forme (I, III, IV, V, e IX) e l'entropia è di conseguenza molto bassa: 0.8. La distanza dal modello è elevata, pari a 1.4. Il K_{value} rientra nell'intervallo 40-60%, dove cade la maggior parte dei testi.

Вы - молчаливо-нежное дитя, VII
Лениво грёзите о Дориане, X
И на лице, как на сквозном экране, VI
Мечты капризные скользят, летя. IV
Мне нравится чуть уловимый шорох VIII
Страницы книжной у моих шкафов, IV
И, обернувшись, я всегда готов II
Ответ найти в прозрачно-серых взорах. I
Знакомый трепет будится в душе, V
Как будто близко расцветает роза, IV
А вдалеке играют Берлиоза VII
И слышен запах старого саше. V
С лукавством милым вы тихонько ждёте, I
Задумчиво-пленительный божок, IX
И вдруг неслышно, кошкой подойдёте, -V
И поцелуй уст мой обжёт. II

Appartenente allo stesso periodo della produzione prerivoluzionaria il componimento monostrofa presenta ben nove forme (I, II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X) il livello Ξ è di 2.1 Anche in questo caso il K_{value} è compreso nel terzo intervallo 40- 60%. Ma la distanza dal modello è minore: 0.7.

È interessante notare, a proposito dell'influenza dei vincoli formali su Ξ e $От.\Xi$. il sonetto “Валы стремят свой яростный прибой”:

Валы стремят свой яростный прибой, V
А скалы всё стоят неколебимо. V
Летит орёл, прицелов жалких мимо, I
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!» I

Разящий меч готов на грозный бой, I
И зов трубы звучит неутомимо. V
Ютась в тени, шипит непримиримо V
Бессильный хор врагов, презрён тобой. I

Ретівый кóнь взрываёт пра́х копы́том. I
Юро́дствуй, ра́б, позóря Букéфала V
Следí, казня́сь, за по́двигом откры́тым! V
О, лёт царя́! как я́ро прозвуча́ла V

В годáх, века́х труба́ немóлчной сла́вы! I
У но́г врагí - безгла́сны и безгла́вы. V

Si tratta di un sonetto acrostico con cesura in cui le iniziali dei versi compongono il nome di Valerij Brjusov, con cesura. Composto esclusivamente delle forme I (42,86%) e V (57,14%) è il testo che in assoluto presenta la minore entropia pari a 0.6 e la maggiore distanza dal modello pari a 2.1.

	I	V	Э	От.э.	K _{value}
Валы́ стремя́т свой я́ростный прибо́й	42,86	57,14	0.7	2.1	100

5.3 *Il coefficiente di Kolmogorov e la sua relazione con i parametri Э, От.э.*

Il K_{value} nel pentametro giambico è il coefficiente che indica il rapporto tra la forma I e la forma IX, entrambe divergenti dal modello ma in direzioni opposte. In Kuzmin il valore K è nella media fino a НВ e precipita in Пап. e nel piccolo gruppo *CHBПC C, dello stesso periodo. L'andamento del K_{value}, che nella sua forma pura significherebbe un doppio avvicinamento al modello, non è automaticamente correlabile all'entropia né a una diminuzione dell'entropia relativa. Troviamo che componimenti con basso K_{value} compreso nei primi due intervalli (0-20; 20;40) appartengono a gruppi e periodi diversi e presentano diversi livelli Э e От.э.:

	K _{value}	Э	От.э.
“Без солнца я молчу при солнце властном”(*CHBПC A)	25	1.8	0.5
“Прохладна влажность круглого бассейна” (КЛ)	33,33	1.4	0.9
“К Дебюсси” (Вож.)	14,29	1.4	0.6
“К вам раньше знаю прилетают грачи” (НГ)	25	1,7	0.6

Consideriamo per ora, solo le quartine di “К Дебюсси” e le terzine di “Прохла́дна вла́жность кру́глаго бассе́йна”:

К Дебюсси

Кака́я но́вая любóвь и не́жность IV
Принесена́ с сере́бряных высóт! VII
Лазу́рная, свята́я безмяте́жность, IX
Небе́сных пчёл медвя́ный, лёгкий со́т! I

Фонтáн Верле́на, лу́нная поля́на V
И а́лость же́ртвенных откры́тых ро́з, IV
А в не́жных, прерыва́ющихся рiано IX
Звенит полёт класси́ческих стрекóз. V

Пусть говори́т нам о сиáмских дева́х, VII
Дале́ких стра́н пленя́ет красота́, -V
В раздро́бленных, чуть зы́блемых напе́вах IX
Слы́шна твоя́, о Мо́царт, простота́. V (IX)

И лёгкая, востóрженная Му́за,
IX Гото́ва не́жно лепестки́ венца́, IV
Стари́нного приве́тствует францу́за IX
И небыва́лой не́жности творца́! IX

In un componimento breve la presenza frequente di una delle forme va necessariamente a discapito delle altre. È quello che accade in “К Дебюсси”. Il basso K_{value} al 14,29% è il risultato dell’alta ricorrenza della forma IX pari a 37,5%, contro il 6,25% della forma I. La forma peonica è seguita per frequenza dalla V (25%) che domina in tutto Kuzmin, senza mai scendere nei macro-gruppi al di sotto del 17,19 % (Паp.). Il livello Э è quindi basso, solo a 1.4, mentre От.э. a 0.8.

Прохла́дна вла́жность кру́глого бассе́йна, V
Листы́ дере́вьев шепчу́т тихове́йно. V
И зме́йки по дну́ бе́гают зате́йно. V

Когда стихает струйное движение, V
 В воде яснёт наше отражение. V
 Тревожа спящее воображение. X

Бассейны манят в час полднёвний жарá, I
 Вода звучит, как лира иль кифáра, V
 Суля прохладу благодного дáра. IV

Любóвь томит бессóнными нóчами, V
 Влюблённые с потúхшими очáми IX
 Пронзáются любóвными мечáми. IX

Ах, Эодóем в палящий жар опáсен: V
 Свой óбраз видя, слáдостно неясен, V
 Поймёшь, что лик любví в себé прекрáсен. I

Бегите, рóбкие, любví купéли; IX
 Спешите, смéлые, на зов свирéли! IV
 Дорóгою различнóй, к той же цéли. IX

In “Прохладна влажность круглого бассейна” la massiccia presenza della forma V (44,44%) pur nella discreta lunghezza del componimento (18 vv.) si abbatte contro la varietà ritmica che raggiunge solo 1.4. La divergenza dal modello è alta (0.9) contrariamente a quanto parrebbe suggerire il K_{value} solo al 50%. La presenza forte di una delle forme e la lunghezza del componimento concorrono e si combinano al K_{value} nel determinare l'andamento di Э e di От.э..

	I	II	IV	V	VII	IX	X	5.4
Прохладна влажность	11,11	5,56	5,56	50	0,00	22,22	5,56	
К Дебюсси	6,25	0,00	18,75	25	12,50	37,50	0,00	

La pressione della ritmica dei Fragmenta sul pentametro delle traduzioni dall'italiano

La percentuale anomala di forma IV nel gruppo **Ит.пере. (18,45%) si spiega con l'influenza del verso due-trecentesco italiano sul quello delle traduzioni russe di Kuzmin. La forma IV si presenta come un equivalente ritmico di un endecasillabo giambico *a*

magiore, che risulta essere il modello portante di endecasillabo nella poesia medievale e rinascimentale italiana (Prarolan 2003).

La derivazione italiana della frequenza di questo pattern in **Ит.пере. viene confermata dalla struttura ritmico-compositiva di “Не вѣрю со́лнцу, что идѣт к за́кату”: una vera e propria canzone sestina su modello petrarchesco:

Не вѣрю со́лнцу, что идѣт к за́кату, IV
Не вѣрю лѣту что идѣт на ўбыль, IV
Не вѣрю туче, что темніт доли́ну, IV
И снѹ не вѣрю - обезья́не сме́рти, IV
Не вѣрю мо́ря лжи́вому отли́ву, V
Цветку́ не вѣрю, что тверди́т: «Не лю́бит!» IV

Твой взор мне шѣпчет: «Вѣрь: он лю́бит, лю́бит!» I
Взойде́т свети́ло вопреки́ за́кату, IV
Прили́в шумя́щий - бра́т родно́й отли́ву, I
Пойде́т и о́сень, как весна́, на ўбыль, IV
Пою́т поэ́ты: «Стра́сть - сильнее́ сме́рти!» I
Опять ласка́ет лу́ч мою́ доли́ну. I

Когда́ приде́шь ты в све́тлую доли́ну, V
Узна́ешь та́м, как то́т, кто жде́т, полюб́ит. I
Любви́ доли́на - не доли́на сме́рти. IV
Ах, не́т для на́с печально́го за́кату: V
Где ты чита́л, чтоб стра́сть пошла́ на ўбыль? I
Кто приравня́ть её бы мо́г отли́ву? II

Я не отда́мся никогда́ отли́ву! VI
Я не могу́ преда́ть мою́ доли́ну! II
Любо́вь заставля́ю не идти́ на ўбыль. IV
Я зна́ю твёрдо: «Се́рдце ве́чно лю́бит I
И не уклони́т ли́нии к за́кату. VII
Всегда́ в зени́те - та́к до са́мой сме́рти!» I

О дру́г мой ми́лый, что страши́ться сме́рти? IV
Зачѣм ты ве́ришь кра́ткому отли́ву? V
Зачѣм ты смóтришь го́рько всле́д за́кату? I
Зачѣм сомне́нье не вступа́ть в доли́ну? IV

Ведь ждёт в долине, кто тебя лишь любит I
И кто не знает, что такое убьль. I

Тот, кто не знает, что такое убьль, I
Тот не боится горечи и смерти. VII
Один лишь смелый мимо страха любит, I
Он посмеётся жалкому отливу. VII
Он с гор спустился в щедрую долину. V
Огнём палимый, небрежёт заката! IV

Конёц заката и конёц отливу, IV
Конёц и смерти - кто вступил в долину. I
Ах, тот, кто любит, не увидит убьль! IV

Nella canzone vengono rappresentate solo sei forme. Nonostante la scarsa percentuale di cesura il componimento non è vario, il livello Э è pari a 1.5 quello di От.э. a 1.4. La forma IV che ricorre nel 38,46% dei versi, è la più frequente, e supera addirittura la forma I (35,90%) diventando di fatto il pattern portante del componimento; anche la sua distribuzione spaziale appare significativa: la forma IV incornicia in una struttura anulare tutti i versi, ribadendone l'unità ritmica. Come in italiano, anche in russo questo modulo si presta a una struttura bipartita, adatta a alloggiare figure ritmico-sintattiche simmetriche.

	I	II	IV	V	VI	VII	Э	От.э.	K _{value}
не верю солнцу...	35,90	5,13	38,46	12,82	2,56	7,69	1,4	1,5	100

5.5 Instabilità e specificità del verso delle traduzioni

Le traduzioni hanno uno status speciale. La loro ritmica è meno stabile che nei restanti gruppi, lo spettro di variazioni dei parametri Θ , $\Theta_{т.э.}$ e K_{value} è più ampio. Alcuni componimenti vantano le caratteristiche tipiche del tardo Kuzmin, altri sono ritmicamente più simili al primo. In altri casi, le tendenze generali per cui a minore percentuale di cesura, o di valore K, corrisponde più varietà sono contraddette. La ritmica delle traduzioni è inoltre complicata dal ricorso a inversioni, assenti nel resto dei componimenti di Kuzmin.

Particolarmente rappresentativo di queste imprevedibile combinazione dei parametri è il sonetto CCLXXIX “В зелёных вѣтках лишь застѣнут птѣицы” di Petrarca, qui a confronto con il sonetto LXXXVII “Прощай! Ты дорог мне для обладанья”, di Shakespeare:

В зелёных вѣтках лишь застѣнут птѣицы, IV
И вѣтер лѣтний по листѣм забрѣдит, IV
С глухѣм журчаньем так волна стрѣмится IV
На бѣрег пышный, там покой находит. IV

Мне же стихѣ любовь на мысль приводит, I
И та, которой выпал жребий скрѣться I
В сырѣй землѣ, как живая вновь ходит IV
И сердце убеждает не томиться. IX

- Зачѣм же упреждать страданий сроки? - II
Мѣлила крѣтко. - Зачѣм проливают VII
Устало ѳчи слѣз горючих токи? I

Не плачь, мой друг, ведь те, кто умирают, V
Как я, блаженна, - от скорбѣй далѣки, IV
Сомкнула ѳчи, как во сне смыкают. IV

Nel sonetto si incontrano solo sei forme. La IV, come tipico nelle versioni dall'italiano, è dominante e ricorre nel 50% dei versi. Nonostante la bassa percentuale di cesura, Θ è solo di 1.4., mentre $\Theta_{т.э.}$ è di 1.2. Si può osservare una ritmica complicata da accenti extra-metrici e inversioni (v.10).

Прощай! Ты дорог мне для обладанья V
И цену сам себе отлично знаешь. I

К свободе путь – достоинств описание – V
И обязательств ты не продолжаешь. VII

Ты дал мне добровольное владенье, IX
Но чем мог заслужить такую дань я? III
Причины нет для твоего даренья, IV
И ты мои отвергнул притязанья. V

Сам дал, не зная своего значенья, IV
или в моем ошибся состояньи. V
Основан дар на недоразуменьи, X
И взял назад ты, обратив вниманье. IV

Что ты моим был, - сонная мечта. V
Во сне – король. Проснулся – пустота. V

Anche nel sonetto di Shakespeare le forme rappresentate sono solo sette. E in effetti il livello Э anche qui è pari a 1.5. Il K_{value} , che era massimo in «В зелёных ветках лишь застóнут птíцы» è, in questo caso, contenuto e si traduce in una maggiore vicinanza al modello: От.э. 0.4.

	I	IV	V	VII	IX	X	Э	От.э.	K_{value}
В зелёных ветках ...	64,29	50	14,29	-	-	-	0.9	2.8	100
Прощай! Ты дорог...	1,15	3,45	4,60	1,15	2,30	1,15	1,5	0,4	33

Capitolo 6

Osservazioni conclusive

Per tirare le fila di questo lavoro è necessario anzitutto sintetizzare quanto è stato osservato a livello generale circa il pentametro giambico di Kuzmin.

L'esperienza di Kuzmin, scrittore di pentametri giambici con cesura si circoscrive al secondo libro di versi, in un contesto di prova e sperimentazione dell'«altro» poetico. In ЦРЯ5 presenta un profilo gobbo, anomalo per la tradizione russa che risente dell'influenza del verso francese, in cui il secondo ictus è una costante ritmica. Delle dodici forme possibili, solo sei vengono rappresentate. Il livello di entropia è solo di 1, dunque molto basso soprattutto rispetto al verso con cesura canonico, quello del БГ che esprime meglio le potenzialità ritmiche della pentapodia con cesura, con un livello Θ di 1.8.

La БЦРЯ5 di Kuzmin presenta tre tipi di profilo ritmico; A, convesso; B, concavo e C, discendente. I tre profili sono il risultato della spinta della tradizione, frutto originale della sensibilità fonetica di Kuzmin o di altre tradizioni poetiche, soprattutto della pentapodia giambica inglese originale (Kuzmin legge Shakespeare fin dall'infanzia) ma anche dei traduttori russi, in particolare Kroneberg.

Il profilo di tipo A, in cui il secondo ictus è più forte del primo e del terzo, è tipico degli anni 1887-1912 ed è condiviso dalle prime due raccolte, dal sottogruppo **Соб.соч., Il profilo di tipo C, discendente, è tipico delle traduzioni *Пеpe., III.соч (e delle traduzioni da Shakespeare di Kroneberg!). Il profilo B è invece concavo, manifesta una debole inerzia a tre membri ed è quindi più vicino a quello del secolo precedente, soprattutto al verso di un altro traduttore di Shakespeare: Družinin. In БЦРЯ5 sono rappresentate le forme I-XI. Come nella poesia del XIX secolo, dominano le forme I e V, anche se con il tempo al calo della I si accompagna l'aumento della forma IX. In questo senso, il verso si avvicina alla norma ritmica che vanta indici relativi alle forme I e IX opposti a quelli registrati in poesia. La valutazione dell'accentazione media ha permesso di constatare il progressivo alleggerimento del verso.

In questo telaio evolutivo sono state osservate alcune significative anomalie nella distribuzione delle forme dei gruppi di analisi, sulla valutazione delle quali si basano le

mie conclusioni sul ritmo della pentapodia giambica di Michail Kuzmin, elencate qui di seguito.

1) Il pentametro giambico di Kuzmin evolve verso una sempre maggiore varietà ritmica e vicinanza al modello discorsivo.

L'alleggerimento del verso si lega all'inclusione nello spettro delle forme, di quelle che saltano due o più ictus. Di conseguenza il verso si fa non solo più leggero ma anche più vario. L'andamento congiunto delle forme I e IX contribuisce in gran parte all'avvicinamento del ritmo poetico alla norma della prosa, con alcune eccezioni, dal momento che altri fattori linguistici e stilistici possono intervenire e sovrapporsi.

Con l'ultima raccolta ФРП la rotta viene parzialmente invertita: l'indice di varietà scende, mentre si alza il coefficiente di divergenza dal modello, senza però mai raggiungere i livelli della prima produzione, ritmicamente più acerba e dunque più monotona. Piace notare il chiasmo con quanto finora ricordato e con quanto notavano Lavrov e Timenčik circa la massiccia presenza di prosaismi nella poesia di Kuzmin:

О поэзии Кузмина можно обобщенно заметить, что, при основном лиризме, она выявляет известную долю прозаичности. Выделим здесь лишь два важных признака: во-первых, введение прозаизмов разговорной стихии, в связи с характерной лиризацией быта, "домашностью", "ориентацией на беседу", на "болтовню" (Лавров и Тименчик 1990: 11).¹⁴²

Se con la locuzione 'prosaicità del discorso lirico' si intende una minore elaborazione estetica, o una minore 'violenza sulla lingua' (Jakobson 1960) allora troveremo che la prima produzione di Kuzmin, sì, è più prosaica in quanto più 'accessibile'. I lettori di Kuzmin, soprattutto i contemporanei che avevano (fra)inteso la dichiarazione di poetica "О прекрасной ясности", non possono che percepire la sua tarda produzione in contraddizione con la prima. La poetica di Kuzmin è andata arricchendosi e complicandosi con il tempo, ma non verso una poetica del vago: le parole, anche nella

¹⁴² [Della poesia di Kuzmin si può dire in modo generale che, pur prevalendo il lirismo, essa rivela una certa dose di prosaicità. Possiamo qui individuare almeno due tratti importanti: in primo luogo, l'introduzione di elementi prosaici della colloquialità, legati a una caratteristica lirizzazione della vita quotidiana, a una 'domesticità', un orientamento al dialogo o alla chiacchiera].

produzione più tarda ed ermetica hanno referenti ben precisi, non sono ambigue nel loro ruolo grammaticale o allusive nel loro senso. Quello che è più complesso da comprendere sono le immagini, i mondi creati da questa lingua non vaga, ma netta, misteriosa non di per sé ma nella densità semantica del referente. È interessante notare, quindi, che alla produzione più accessibile degli inizi, corrispondono ritmi distanti dalla norma della prosa (che “введение прозаизмов разговорной стихии” non si traduce in vicinanza ritmica alla prosa!) mentre a quella più tarda ed ermetica, al contrario, si accompagnano ritmi più vicini a quelli del linguaggio comune.

2) Le forme chiuse [твердые формы] esercitano una maggiore violenza sulla lingua e rendono il discorso poetico più distante da quello della prosa.

Nel sottogruppo **Соб.сон. la percentuale di forma IX pari a 5,95% è bassa sia rispetto alla tradizione che agli altri gruppi di analisi strofica (*Mono.,*Quart.,*Varie), mentre *Mono, vanta invece l'indice massimo raggiunto nei gruppi strofici, pari a 14,93%. La forma peonica IX, molto frequente nel modello, è segno di una maggiore disinvoltura e libertà ritmica, meno raggiungibile nel sonetto. L'anomala distribuzione di forma IX può essere generata da ragioni congiunte: da un lato, la forma chiusa- sonetto costringe la lingua entro vincoli più serrati rispetto ad altre forme strofiche, e l'abbassamento della forma IX ribadisce la distanza dal discorso in prosa, sottolineando l'artificiosità di un discorso così organizzato. In effetti aggiungendo vincoli formali (come nel sonetto acrostico “Валы стремят...” il meno vario e più distante dalla norma ritmica. L'altro fattore da valutare è la cronologia. I sonetti risalgono alla prima produzione kuzminiana, quando ancora il poeta aveva un rapporto impacciato con la misura e si appoggiava di frequente alla forma I. In generale le forme I e IX sono le più facili da rispettare: sono simmetriche, ‘tengono il metro’. Quando il poeta si sente insicuro, si aggrappa alla prima forma, e quando padroneggia il verso, passa alla forma peonica, e in più (perché già lo sa fare) aumenta il numero delle altre forme; così l'entropia aumenta. A questo si aggiunge una disinvoltura che si traduce in una lingua più colloquiale, e quindi a una riduzione di От.э.

3) La percentuale alta e anomala di forma IV nel gruppo **Ит.пеpe. (18,45%) si spiega con l'influenza del verso due-trecentesco italiano su quello delle traduzioni russe di Kuzmin.

La forma IV si presenta come un equivalente ritmico di un endecasillabo giambico *a maggiore*, che, dall'unico studio ritmico statistico condotto su materiale italiano (Praloran 2003) risulta essere il modello portante di endecasillabo nella poesia medievale e rinascimentale italiana. Kuzmin, che della letteratura italiana conosceva specialmente il canone medievale e rinascimentale, doveva avere ben presente questo tono dell'endecasillabo italiano e lo ha riproposto nelle traduzioni, alludendo o segnalando in questo modo la provenienza esotica dei testi.

4) La formula per il calcolo del parametro di Kolmogorov, applicata per la prima volta nel contesto della tetrapodia giambica, può essere importata *mutati mutandis* nella pentapodia. Le forme I e IX (come la III e la IV in Я4) divergono rispetto al modello in due direzioni opposte, sia nel limitato contesto delle raccolte kuzminiane, sia in quello più ampio della poesia del XIX secolo.

La costante e significativa decrescita del parametro nel corso del XIX secolo fino ai minimi livelli raggiunti in Пap. suggerisce che si tratti di un *trend* evolutivo della pentapodia giambica. Il parametro K può altresì essere utilizzato, come hanno mostrato gli autori di "From Variety and Back: A Statistical and Visual Analysis of Text Reuse in Lyrical Corpora" (Dobricyn et al. 2024) per individuare gruppi ritmicamente omogenei, per confermare uno status ritmico particolare.

5) Il corpus dei versi originali e quello delle traduzioni sono ritmicamente diversi.

La pressione esercitata dalla lingua e dalla tradizione poetica di partenza causano 'un rumore', un disturbo nella distribuzione delle forme e nell'andamento dei parametri, che variano entro spettri più ampi e meno prevedibili. Il verso delle traduzioni ha caratteristiche peculiari a partire da un profilo ritmico discendente.

Il Kvalue nelle traduzioni varia entro lo spettro massimo da 0 a 100, mentre questo non accade mai nelle raccolte originali in cui lo spettro di variazione di K è più ristretto. Inoltre ricordiamo che la maggior parte delle eccezioni al collegamento tra basso K_{value}, vicinanza

al modello ed elevata entropia, vengono tutte dal gruppo *Πεπε. Si evidenziano alcune particolarità quali la frequenza di forma IV nei componenti di matrice italiana.

Ma quello che determina lo statuto autonomo dei versi delle traduzioni è la presenza di inversioni, completamente assenti nelle pentapodie originali. Un dispositivo linguistico che Kuzmin utilizza sapientemente e consapevolmente solo nella letteratura tradotta.

Lo studio quantitativo del ritmo della pentapodia giambica con e senza cesura di Michail Kuzmin ha permesso, quindi, di delineare l'evoluzione nell'opera dell'autore di questo tipo di verso, di stabilire in quali rapporti si trovi con la tradizione precedente e con la norma ritmica del discorso in prosa, ma anche di ampliare lo spettro dei criteri di analisi che è possibile impiegare per l'analisi del pentametro giambico. Soprattutto ha suscitato nuovi interrogativi.

Il discorso intorno alla resa del tessuto fonico del testo di partenza nelle traduzioni dall'italiano può essere esteso ai dati su *slovorazdel*, alle traduzioni di Kuzmin da altre lingue con lo scopo di osservare eventuali differenze di strategia traduttiva. Nel capitolo 2 si è parlato di intertestualità fonetica, quando alcuni elementi dell'*instrumentovka* del testo di partenza vengono riproposti nel testo tradotto. Ci si chiede, quindi, si può parlare di intertestualità ritmica, in relazione alla scoperta che nelle traduzioni italiane la forma equivalente all'endecasillabo giambico *a majore* si presenta in percentuali maggiori che nel resto del corpus? Fino a che punto nelle sorvegliate traduzioni di Kuzmin si spinge l'intertestualità fonetica?

Ma la ricerca suscita anche interrogativi di natura più generale circa l'evoluzione della pentapodia giambica e del verso russo. I dati raccolti su Я5 di Kuzmin si inseriscono in coda alla curva, debolmente in rialzo, dell'entropia della poesia dell'Ottocento. Dopo che S. Ljapin ha dimostrato che il ritmo del tetrametro giambico nel corso di tre secoli si avvicina progressivamente a quello discorsivo, ci chiediamo se lo stesso trend appartenga al pentametro giambico e anche se appartenga al verso russo in generale. Quali caratteristiche specifiche e cambiamenti si possono osservare nel ritmo del pentametro giambico nel tempo, e come questi cambiamenti si riflettono sul rapporto con il modello di prosa? Il pentametro giambico del XX secolo è più vicino al discorso prosastico?

La scoperta dell'esportabilità della formula di Kolmogorov appare estremamente promettente nel contesto più ampio degli studi sul verso. Ci sono altre misure che

presentano distribuzione di coppie di forme divergenti in senso opposto dal modello? Se sì, quali e quante? E quindi, si può definire il K_{value} come il parametro che stabilisce la relazione tra due forme ritmiche che *regolarmente* nelle misure binarie divergono dal modello di prosa? L'opposto andamento delle forme I e IX può effettivamente essere considerato un trend evolutivo del pentametro giambico russo?

Per rispondere a tutte queste domande, il primo passo è senz'altro quello di ampliare il campione dati disponibile circa la ritmica del pentametro giambico del XX secolo, magari con l'aiuto delle *Digital Humanities*.

Concludo con l'auspicio che questa indagine possa aprire la strada a una comprensione più profonda delle transizioni ritmiche nelle forme poetiche attraverso i secoli.

Bibliografia

DI MICHAÏL KUZMIN

Kuzmin, A. Michail. *Seti*. Moskva: Skorpion, 1908.

Kuzmin, A. Michail. *Nezdešnie večera*. Berlin: Slovo, 1923.

Kuzmin, A. Michail. *Paraboly: Stichotvorenija 1921–1922*. Berlin: Petropolis, 1923.

Kuzmin, A. Michail. *Sobranie stichov*. ed.by J. E. Malmstad and V. Markov. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977–1978.

Kuzmin, A. Michail. *Forel' razbivaet léd: Stichi 1925–1928*. Ann Arbor: Ardis, 1978[1929].

Kuzmin, A. Michail. “Pis'ma M. A. Kuzmina k Bloku i Otryvki iz Dnevnika M. A. Kuzmina.” *Literaturnoe nasledstvo*, 1981.

Kuzmin, A. Michail. *Sobranie prozy v devjati tomach*. ed. by J. Malmstad et al. Berkeley: Berkeley, 1984.

Kuzmin, A. Michail. *Kryl'ja*. Moskva: LitRes, 1984b. Accesso il 27 gennaio 2025.
https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/68054014/99389524/&art=68054014&user=1189388070&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_9.199-333.

Kuzmin, A. Michail. *Izbrannye proizvedenija*. ed.by N. Bogomolov, and V. Markov. Moskva: Nauka, 1988.

Kuzmin, A. Michail. *Izbrannye proizvedenija*. Leningrad: Chudožestvennaja Literatura, [1907] 1990.

Kuzmin, Michail. *Kuranty ljubvi: Stichi i poëma*. Moskva: Izdatel'stvo Meždunarodnogo fonda istorii nauki, 1991.

Kuzmin, A. Michail. *Stichotvorenija*. ed.by N. Bogomolov. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Proekt, 1996.

Kuzmin, A. Michail. *Dnevnik 1934 goda*. ed.by G. A. Morev. Sankt-Peterburg: Limbach, 1998.

Kuzmin, A. Michail. *Stichotvorenija*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Proekt, 2000.

Kuzmin, A. Michail. *Esseistika-kritika*. Moskva: Agraf, 2000.

Kuzmin, A. Michail. *Dnevnik, 1908–1915*. ed.by N. A. Bogomolov and S. V. Šumichina. Sankt-Peterburg: Limbach, 2009.

Kuzmin, A. Michail. “L'Usignolo verde [Zelënyj solovej].” trans. by M. Carrera e C. Ludvig. in *Fiera Letteraria*, 1927.

Kuzmin, A. Michail. *Le Avventure di Aimé Leboeuf e Il Viaggio di sir John Fairfax in Turchia ed in altri straordinari paesi*. ed. and trans. by A. Pasquinelli. Brescia: L'obliquo, 1991.

Kuzmin, A. Michail. *La prodigiosa vita di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro*. ed. and trans. by P. Ferretti. Palermo: Sellerio, 1991.

Kuzmin, A. Michail. *La trota spezza il ghiaccio* ed. and trans. by P. Pera. Brescia: L'obliquo, 1994.

Kuzmin, A. Michail. *Tre racconti italiani*. ed. and trans. by P. Ferretti. Brescia: L'obliquo, 1997.

Kuzmin, A. Michail. *Racconti d'amore e di mistero*. ed. and trans. by S. Trombetta. Roma: Voland, 1998.

Kuzmin, A. Michail. *Le imprese di Alessandro il Grande*. ed. and trans. by P. Ferretti. Rimini: Raffaelli Editore, 2014.

Kuzmin, A. Michail. *Canti di Alessandria*. ed. and trans. by P. Ferretti. Borgomanero: Giuliano Ladolfi Editore, 2015.

Kuzmin, A. Michail. *Le stagioni dell'amore*. ed.by U. Persi, trans. by S. Visinoni. Bari: Stilo Editrice, 2020.

SU MICHAIL KUZMIN

- Ejchenbaum, M. Boris "O proze M. Kuzmina." *Žit' iskusstva*, no. 359 (29 settembre 1920). Ristampato in *Skvoz' literaturu*. Leningrado: Priboi, 1924.
- Bogomolov, A. Nikolaj, *Kuzmin: Stat'i i materialy*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995.
- Dmitriev, V. Pavel. "Dva soneta Petrarki v perevode M. Kuzmina." *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 18: 222–224. 1996.
- Bogomolov, A. Nikolaj, e John E. Malmstad. *Michail Kuzmin: A Life in Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Bogomolov, A. Nikolaj, e John Malmstad. *Mihail Kuzmin: iskusstvo, žizn', epocha*. Sankt Peterburg: Vita Nova, 2007.
- Dmitrev, Pavel. "Themes of Memory in Michail Kuzmin's 'Vse Dovol'ny'." In *Studies in Russian Modernism*, ed. by J. Malmstad, 98–114. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.
- Dmitrev, Pavel. "Migrating Subjects in the Works of Michail Kuzmin." In *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*, ed. by L. Panova and S. Pratt, 165–189. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2011.
- Dmitrev, P., e A. Lavrov eds. *Literaturnaja sud'ba i chudožestvennaja sreda: Mikhail Kuzmin*. Sankt-Peterburg: Renome, 2015.
- Dmitrev, Pavel. *M. Kuzmin: Razyiskaniya i kommentarii*. Sankt-Peterburg: Renome, 2016.
- Kozjura, O. Evgenij. "Dva otrazhenija odnogo rasskaza: K recepcii tvorčestva A. A. Kondrat'eva v russskoj literature 1920-kh godov (M. A. Kuzmin, K. K. Vaginov)." In *Aleksandr Kondrat'ev: Issledovanija, materialy, publikacii*, 95–106. Rovno, 2008.
- Kozjura, O. Evgenij. "K analizu stichotvornogo cikla Michiala Kuzmina 'Severnyj veer'." *Universalii russskoj literatury* 3 (Voronež, 2011).
- Kozjura, O. Evgenij. "Bozkrešeniye Lazarja: Zametki k teme Michail Kuzmin i Gustav Majrink." *Filologičeskie zapiski*, no. 30 (2011): 173–178.
- Kozjura, O. Evgenij. "'Golem' Gustava Majrinka v tvorčestve M. A. Kuzmina." *Universalii russskoj literatury* 4 (Voronež, 2012).
- Kozjura, O. Evgenij. "Ot dvojnika k bliznecu: Kuzmin i Vjačeslav Ivanov." *Filologičeskie zapiski*, no. 31 (2012–2013): 145–155.
- Kozjura, O. Evgenij. "Okkul'tnaja nauka v poezii Michaila Kuzmina." *Universalii russskoj literatury* 5 (Voronež, 2013): 298–324.

- Kozjura, O. Evgenij. "Metamorfosy ženskogo: Michail Kuzmin i E. T. A. Gofman." In *Harakterologičeskie strategii v russkoj literature*, 293–315. Voronež, 2013.
- Kozjura, O. Evgenij. "Amplifikacija i kompressija preteksta u Danila Charmsa." *Universalii russkoj literatury* 7 (Voronež, 2019).
- Kozjura, O. Evgenij. "Avstointertekstual'nost' v 'Foreli' M. Kuzmina." *Universalii russkoj literatury* 8 (Voronež, 2020): 397–405.
- Karpenko, Aleksandr. "Michail Kuzmin. Pioner russkogo svobodnogo sticha (velikie knigi russkogo verlibra)." *Poetograd* 22, no. 73 (2013).
- Kovzun, Aleksandr. "Uitmenovskij podtekst stichotvorenija M. Kuzmina 'Moi predki.'" In *Prinošenje Kuzminu*, ed. by L. Panova, 45–60. Sankt-Peterburg: Renome, 2021.

Malmstad, John E. *Studies in the Life and Works of Michail Kuzmin*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1989.

Malmstad, E. John, e Nikolaj A. Bogomolov. "The Diaries of Michail Kuzmin: A Reflection of Russian Modernism." In *Russian Modernism and Its Contexts*, ed. by D. M. Bethea, 98–122. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

Markov, Vladimir. "Poëzija Michaila Kuzmina." In *Sobranie stichov Kuzmina*, vol. 3, 5–319. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Markov, Vladimir. "Italy in Kuzmin's Poetry." *Italian Quarterly* 20 (1977–1978): 5.

Medarić, Magdalena. "Modern kak preadvangardnyj stil': Michail Kuzmin." *Russian Literature* XXXVI (1994): 57–80.

Medarić, Magdalena. "Aromat Rima: Zametki na poliach 'ital'janskogo teksta' Mikhaila Kuzmina." *Toronto Slavic Quarterly*, no. 21 (2007).

- Panova, G. Lada. "Legitimizing Gay Relationships: Shakespeare, Wilde, and Marriage Myths in Mikhail Kuzmin's Cycle 'The Trout Breaks the Ice'." *New Zealand Slavonic Journal* 47/48 (2013–2014): 27–53. Australia and New Zealand Slavists' Association. <https://www.jstor.org/stable/4417417>.
- Panova, G. Lada. "'Akesandriiskie pesni' Michaila Kuzmina sub specie èstetiki." In *Konceptual'nye polja prekrasnogo i bezobraznogo*, ed. by D. Arjutunova, 145–160. Moskva: Indrik, 2004.
- Panova, G. Lada. "Ekfrasis s posledstvijami (Kuzmin, G. Ivanov, Achmatova)." In *Ot Kibirova do Puškina: K 60-letiju Nikolaja Alekseeviča Bogomolova*, edited by O. A. Lekmanov and A. V. Lavrov, 373–392. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Panova, G. Lada. "Portret numerologa v 'Progulkach, kotorych ne bylo,' ili Chlebnikov glazami Kuzmina." In *Stat'i i materialy devjatoj meždunarodnoj letnej školy po rusškoj literature*, ed. by A. Kobrinskij, 100–112. Cvelodubovo, Leningrad Oblast', 2013.
- Panova, G. Lada. ["Vyše stroila..." o bračnoj gipogramme doma v stichotovrenijach Kuzmina i Achmatovoj.](#) *Wiener Slawistischer Almanach*, 2017.
- Panova, G. Lada. "Sjužet kak metaliteraturnyj rebus: Michail Kuzmin zabytyj provozvestnik modernistskoj prozy." In *Sjužetologija i sjužetografija*, vol. 1, no. 1 (2017): 79–149.
- Panova, G. Lada. "Vojna polov, gomoseksual'noe pis'mo i (post-)sovetskij literaturnyj kanon: 'Forel razbivaet led' (1927)." *Russian Literature* 92–93 (2017): 61–122.
- Panova, G. Lada. "Diskurs 'veščeljubija' v serebrjanom veke: Kuzmin, Achmatova, Mandel'stam" In *Jazyk chudožestvennoj literatury: tradicionnye i sovremennye metody issledovanija. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii pamjati N. A. Koževnikovoj, Etkindovskije čtenija VIII, IX: po materialam konferencij 2015, 2017 "Tam, vnutri", "Svoe čužoe slovo"*. edited by B. BarBagno, M. Etkind, M. Malikova. Moskva: Centr knigi Rudomino: 2017
- Panova, G. Lada. "Igry s Briusovym: Aleksandr Velikij v tvorčestve Kuzmina." In *Prinošenje Kuzminu*, edited by Lada Panova, 100–112. Sankt-Peterburg: Renome, 2015
- Panova, Lada. *Mnimoye sirotstvo: Khlebnikov i Kharm v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*. Moskva: Izdatel'skio dom Vysšej školy èkonomiki, 2018².

- Panova, G. Lada. "Forel' razbivaet lëd (1927): Dialektika ljubvi." In *Professor, syn professora: Pamjati. N.A. Bogomolovoj*, ed. by O. L. Dovgij and A. Ju. Sergeevoj-Kljatis. Moskva: Vodolej, 2020.
- Panova, G. Lada. "Zrelyj modernizm: Kuzmin, Mandel'stam, Achmatova i drugie." Moskva: Rutenia, 2021.
- Panova, G. Lada. "'Forel' razbivaet led'(1927), dvenadcatyj udar: ljubov' i smert', novogodnjaja noč' po-starorežimnomy drugie toposy" *Novyj mir*, 2022. http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2022_11/Content/Publication6_8144/Default.aspx. 25 Gennaio 2025.
- Panova, G. Lada. "'Smert'Nerona' Michaila Kuzmina kak političeskij teatr" *Zvezda*, 2022. <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=3>.and <https://magazines.gorky.media/zvezda/2022/10/smert-nerona-m-a-kuzmina-kak-politicheskij-teatr.html>. 25 gennaio 2025.
- Panova, G. Lada. "Eščë raz o 'Smerti nerona' Michaila Kuzmina: labirint sceplenij I ego sobač'I tupiki" in *Russkie poeti XX veka: materialy I issledovanija Michail Kuzmin (1872-1936)* ed. by P. Dmitrev and G. Petrova, 2024.
- Ronen, O. "Simvolika Michaila Kuzmina v svjazi s ego koncepciej knigi žizni." In *Readings in Russian Modernism: Kul'tura russkogo modernizma*. UCLA Slavic Studies, New Series. Moskva: Nauka, 1993.
- Šmakov, Gennadij. "Blok i Kuzmin (Novye materialy)." In *Blokovskij sbornik*, vol. XII, ed. by J. Lotman et al. Tartu, 1972.
- Smirnova, S. Aleksandra. "M. A. Kuzmin i ego tvorčeskij metod na primere perevoda poëmy Dzh. G. Bajrona 'Don Zhuan'." *Izvestiya VGPU* 2020, no. 8
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/m-a-kuzmin-i-ego-tvorcheskiy-metod-na-primere-perevoda-poemy-dzh-g-bayrona-don-zhuan> (accessed January 27, 2025).
- Smirnov, K. A. "Osobennosti PR tvorčeskoy ličnosti v semiosfere Serebrjanogo veka: slučai Michaila Kuzmina." In *Rossija v mire: problemy i perspektivy razvitija meždunarodnogo sotrudničestva v gumanitarnoj i social'noj sfere. Materialy VIII Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii* (Moskva–Penza, 25–26 ijunja 2020 g.), 2020.
- Timofeev, A. G. "Ital'janskoe putešestvie Michaila Kuzmina" in *Pamjatniki kul'tury: novye otkrytija*. 145–162. Moskva: Nauka, 1993.
- Vološin, Maksimil'ian A. "Aleksandriiskie pesni Kuzmina." In *Sobranie sočinenii*, vol. 3, 22–30. Moskva: Nauka, 1988.

Pasquinelli, Anastasia. "Les thèmes italiens dans la poésie de Mihail Kuzmin: L'Italie comme théâtre de la mémoire." *Cahiers du Monde Russe* 35, no. 4 (1994): 803–820.

Poggioli, Renato. "Michele Kuzmin." *Rivista di letteratura slave* IV, no. 5 (settembre–ottobre 1931): 307–315.

Garzonio, Stefano. "Michail Kuzmin perevodčik Tredjakovskogo." In *Mikhail Kuzmin: Literaturnaja sud'ba i chudožestvennaja sreda*, ed. by P. Dmitrev and A. Lavrov, 145–160. Sankt-Peterburg: Renome, 2015.

SUL VERSO RUSSO E ITALIANO

Akimova, V. Marina. "Jarcho Boris Isaakovich." In *Moskovskaja Enciklopedija*. Vol. 1, *Lica Moskvy*, kn. 5, U–Ja, 618–619. Moskva: Moskovskie Učebniki, 2012.

Akimova, Marina. "Sbornik Kuzmina 'Osennie ozëra: strofa i tema'" [Il ciclo di Kuzmin *Laghetti autunnali*: strofa e tema]. In *Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky*, 29 pp. Verse Theory, Verse Form & Metre, Russian Verse, Michail Kuzmin. 2014. Belyj, Andrej. *Simvolizm*. Moskva: Akademičeskij proekt, 2018.

Beltrami, Pietro. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 2011.

Belyj, Andrej. *Sobranie sočinenij*. Moskva: Izdatel'stvo «Dmitrij Sečin», 2014.

Bobrov, Sergej. "Slovo-razdel." In *Litteraturnaja ènciklopedija: Slovar' literaturnych terminov*, ed. L. D. Frenkel, 2:831-835. Mosca; Leningrado: Izdatel'stvo L. D. Frenkel', 1925.

Bobrov, Sergej. "Tesnota stichovogo rjada: Opyt statističeskogo analiza literaturovedčeskogo ponjatija, vvedënnogo Ju.N. Tynjanovym." *Russkaja Literatura* 3 (1965): 109-124.

Bobrov, Sergej. "Sintagmy, slovo-razdely i litavridy." *Russkaja literatura* 4 (1966): 80– 101.

Chéron, Georges. "Publikacija, vstupitel'naja zametka i primečanija." *Zvezda*, no. 9: 2014.

Cholševnikov, E. Vladislav. "Slučajnye četyřestopnye jamby v russkoj proze." In *Russkoe stichosloženie: tradicii i problemy razvitija*, ed. I. Timofeev, 134-143. Moskva: Nauka, 1965.

Cholševnikov, E. Vladislav. "V.M. Žirmunskij – stichoved". In *Teorija sticha* by Žirmunskij V. M., 643-660. Leningrad: Sovetskij pisatel'. Leningradskoe otdelenie, 1975.

Černyševskij, G. Nikolaj. "O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury." *Sovremennik*, 1855.

Červenka, Miroslav. "Rhythmical Impulse: Notes and Commentaries." *Wiener Slawistischer Almanach* 14 (1984): 23–53.

- Dobritsyn, Andrei. "Rhythmic Entropy as a Measure of Rhythmic Diversity (The Example of the Russian Iambic Tetrameter)." *Studia Metrica et Poetica* 3, no. 1 (2016): 33-52.
- Dobritsyn, Andrei, Sergei Liapin, and Igor Pilshchikov. "From Variety to Monotony and Back: The Rhythm(s) of Brodsky's Iambic Tetrameters." In *Joseph Brodsky and Modern Russian Culture*, ed. Joe Andrew, Katharine Hodgson, Robert Reid, and Alexandra Smith, 270–305. *Studies in Slavic Literature and Poetics*, 68. Leiden: Brill, 2024.
- Ėjchenbaum, Boris. *O poetičeskom jazyke* [Sul linguaggio poetico]. Leningrado: Academia, 1924.
- Fedorov, V. Andrej Venediktovič. *O chudožestvennom perevode*. Leningrad: Goslitizdat, 1941.
- Fedorov, V. Andrej Venediktovič. *Osnovy obščej teorii perevoda*. Moskva: Vysšaja škola, 1968.
- Žirmunskij, Viktor M. *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926*. Leningrad: Academia, 1928.

- Žirmunskij, Viktor M. *Teorija sticha*. Leningrad: Sovetskij pisatel'. Leningradskoe otdelenie, 1975.
- Gasparov, L. Michail. *Sovremennij russkij stich. Metrika i ritmika*. Moskva: Nauka, 1974.
- Gasparov, L. Michail. "Kvantitativnye metody v russkom stichovedenii: Itogi i perspektivy". In *Sovremennij russkij stich. Metrika i ritmika*, 18-38. Moskva: Nauka, 1974.
- Gasparov, L. Michail. *Očerki istorij russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Nauka, 1984.
- Gasparov, L. Michail. *Izbrannye stat'i. O stiche. O stichach. O poëtach*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995.
- Gasparov, L. Michail. *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*. Moskva: Fortuna Limited, 2001.
- Gasparov, L. Michail. *Očerki istorij evropejskogo sticha*. izd. 2-oe. Moskva: Fortuna Limited, 2003.
- Gasparov, L. Michail. "A.N. Kolmogorov v russkom stichovedenii". In *Trudy po stichovedenju* by A. N. Kolmogorov, 10-20. Moskva: MCCME, 2015.
- Gasparov, L. Michail. "Boris Yarkho's Works on Literary Theory." Trans. by Michael Lavery and Marina Tarlinskaja. *Studia Metrica et Poetica* 3, no. 2 (2016): 130–150.
- Hirshman, M. M. *Ritm chudožestvennoj prozy*. Moskva: Sovetskij Pisatel'. 1982.
- Žirmunskij, M. Viktor. "Problemy statističeskogo analiza sticha." *Trudy po znakovym sistemam* 7: 5–14. 1975.

- Jakobson, O. Roman. "O romantičeskom jambi" [Sul giambico romantico]. In *Slavističeskaja filologija*, 1935.
- Jakobson, O. Roman. "K opisaniju sticha Máchy" [Per una descrizione del verso di Mácha]. In *Slavističeskaja filologija*, 1938.
- Jakobson, O. Roman. *Očerki obščej lingvistiki* [Essays on General Linguistics]. Moskva: Nauka, 1963.
- Jakobson, O. Roman. 1979a [1955]. "Russian Binary Meters." In *Selected Writings*, vol. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers*, 167–169. The Hague: Mouton.
- Jakobson, O. Roman. 1979b. "Retrospect." In *Selected Writings*, vol. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers*, 569–601. The Hague: Mouton.
- Jakobson, O. Roman. *O češskom stiche. Preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*. R.S.F.S.R: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.
- Jakobson, O. Roman. *Selected Writings: Phonological Studies*. The Hague: Mouton & Co., 1971.
- Jakobson, O. Roman. *Raboty po poëtike*. Moskva: Progress, 1987.
- Jarcho, Boris. "The elementary foundations of formal analysis." *Studia Metrica et Poetica* 3, no. 2 (2016): 151-174. <https://doi.org/10.12697/smp.2016.3.2.06>.
- Kolmogorov, N. Andrej. "Analiz ritmičeskoj struktury stichotvorenija A. S. Puškina«Arion»". In *Problemy teorii sticha*, ed. V. E. Cholševnikov, 118-125. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1984.
- Kolmogorov, N. Andrej, N. G. Ryčkova. "Analiz ritma russkogo sticha i teorija verojatnostej". *Teorija verojatnostej i eë primenenija* 44, no. 2 (1999): 419–431. <https://doi.org/10.4213/tvp776>.
- Kolmogorov, N. Andrej. "Metr kak obraz. Vvedenie". In *Trudy po stichovedenju* by A. N. Kolmogorov, 239-251. Moskva: MCCME, 2015.

- Kolmogorov, N. Andrej., e A. V. Prokhorov. "K osnovam ruskoj klassičeskoj metriky." In *Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva*, 397–432. Moskva: Iskusstvo, 1968.
- Konstantinov, V. Michail. "Ponjatie struktury u Ju. Lotmana i R. Barta." *Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu* 1 (2016): 92–98.
- Ljapin, E. Sergej. "The Russian iambic tetrameter: The problem of description (Prolegomena to a new paradigm)." *Studia Metrica et Poetica* 3, no. 2 (2016): 99–127. <https://doi.org/10.12697/smp.2016.3.2.04>.
- Ljapin, E. Sergej. "Russian Iambic Tetrameter: The Evolution of Its Rhythmic Structure." *Studia Metrica et Poetica* 7, no. 2 (2020): 7–22. <https://doi.org/10.12697/smp.2020.7.2.01>.
- Lotman, Ju. M. *O strukturalizme: Raboty 1965–1970 godov*. Sostavlenie, podgotovka teksta, soprovoditel'nye stat'i i kommentarii I. A. Pil'sčikova, N. V. Poseljagina i M. V. Trunina. Tallinn: Izdatel'stvo TLU, 2018.
- Lotman, Michail. "Metre: The Unknown." In *Frontiers in Comparative Metrics: In Memoriam Mikhail Gasparov: Conference Abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia*, edited by Mihhail Lotman and Maria-Kristiina Lotman, 32–34. Tallinn: Tallinn University Press, 2008.
- Lotman, Michail. "Stanovlenie antičnych razmerov v russkom stiche: aspekty kognitivnoj metriki." In *Russian Text (19th Century) and Antiquity / Russkij tekst (19 vek) i antičnosť*, edited by Katalin Kroó and Peeter Torop, 24–53. Budapest: L'Harmattan, 2008.
- Lotman, M. Jurij. *Analiz poëtičeskogo teksta*. Struktura sticha. Leningrad: Prosveščenie. Leningradskoe otdelenie, 1972.
- Lotman, M. Jurij. *O strukturalizme. Raboty 1965–1970 godov*, ed. A. I. Pil'sčikov. Tallin: Izdatel'stvo TLU, 2018.
- Lotman, Maria-Kristiina. "Equiprosodic Translation Method in Estonian Poetry." *Sign Systems Studies* 40 (3/4) (2012): 447–472. <https://doi.org/10.12697/SSS.2012.3-4.10>.

- Lotman, Maria-Kristiina, Igor Pil'sčikov. "Versification and Poetics through the Lens of the Tartu-Moscow School of Semiotics ("Juri Lotman 100": A Report from Poetry and Poetics Panels)." *Studia Metrica et Poetica* 9, no. 1 (2022): 112–118.
- Lotman, Michail, Igor Pil'sčikov. "Kiril Taranovsky and his Greatest Work." *Studia Metrica et Poetica* 7, no. 2 (2020): 110–117. <https://doi.org/10.12697/smp.2020.7.2.06>.
- Lvoff, Basil. "Distant Reading in Russian Formalism and Russian Formalism in Distant Reading" *Russian Literature* 122-123 (2021): 29-56. Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- Moldovan, A. M., ed. *Trudy Instituta russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova. XI: Slavjanskij stich*. Moskva: Institut russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova RAN, 2017.
- Pil'sčikov, A. Igor', and Aleksandr Starostin. "Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter." In *Current Trends in Metrical Analysis*, edited by Christoph Küper, 133–140. Bern; Berlin: Peter Lang, 2011. (*Littera: Studies in Language and Literature*; Vol. 2).
- Pil'sčikov, A. Igor' and Aleksandr Starostin. "Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus [Automated Recognition of Russian Verse Meters: A Statistical and Corpus-Based Approach]." Translated by Éric Delente. *Langages*, no. 199 (2015): 89–105.
- Pil'sčikov, A. Igor'. "Zasedanie Moskovskogo lingvističeskogo kružka 1 ijunja 1919 goda i zaroždenie stichovedčeskich koncepcij O. Brika, B. Tomaševskogo i R. Jakobsona [The Meeting of the Moscow Linguistic Circle on June 1, 1919, and the Genesis of the Prosodic Theories of Osip Brik, Boris Tomashevsky, and Roman Jakobson]." *Revue des études slaves* 88, no. 1/2 (2017): 45–69.
- Pil'sčikov, A. Igor'. "A poética quantitativa do Formalismo Russo." *RUS* 11, no. 16 (Settembre): [pagina].2020.
- Pil'sčikov, A. Igor'. "Semiotika fonetičeskogo perevoda." In *Pograničnye fenomeny kul'tury: Perevod*. Dialog. Semiosfera: Materialy pervych Lotmanskich dnej v

Tallinnskom universitete (4-7 ijunja 2009 g.), ed. Igor' Pil'sčikov, 54-92. Tallin: TLU, 2011.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Nevyšedšaja stat'ja Ju. M. Lotmana «Strukturalizm v literaturovedenii»." Russkaja Literatura, no. 1 (2012): 46-69.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Digital Humanities — èto čto-to novoe ili my uže davno etim z анимаemsja? Interv'ju s Igorem Pil'sčikovym" by Michail Majackij. Logos 26, no. 2 (2015): 14-36.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Semiotika i stichovedenie: zametki K.F. Taranovskogo i V. E. Holševnikova na poljach lotmanskich 'lekcii po struktural'noj poètike'." Kritika i Semiotika 2 (2016): 42-66.

Pil'sčikov, A. Igor'. Sem' besed o filologii i Digital Humanities. Moskva: Izdatel'stvo Vysshey shkoly ekonomiki, 2022.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Ponjatija «stich», «metr» i «ritm» v russkoj stichovedčeskoj tradicii" Trudy instituta russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova 11 (2017): 12-31.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Ju. M. Lotman. Nekotorye itogi i problemy primenenija točnykh metodov v sovetskom literaturovedenii". In O strukturalizme. Raboty 1965-1970 godov by Jurij M. Lotman, 98-142. Tallin: Izdatel'stvo TLU, 2018.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Stichovedčeskaja terminologija russkogo formalizma (fragment tezurnogo opisaniya)". In Obrazy jazyka i zigzagi diskursa. Sbornik naučnykh statej k 70-letiju V. Z. Dem'jankova, ed. V. V. Feščenko, 522-536. Moskva: Kul'turnaja revoljucija, 2018.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Rhythmical Ambiguity: Verbal Forms and Verse Forms." Studia Metrica et Poetica 6, no. 2 (2019): 53-73. <https://doi.org/10.12697/smp.2019.6.2.02>.

Pil'sčikov, A. Igor'. "The Four Faces of Russian Formalism." Central and Eastern European Literary Theory and the West. Eds. Michał Mrugański, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, 212-257. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022. <https://doi.org/10.1515/9783110400304-013>.

Pil'sčikov, Igor' A. "Ante Hoc, Ergo Propter Hoc." In *Saggi sull'analisi testuale*. San Pietroburgo: Russkaja Akademija, 2005.

Pil'sčikov, A. Igor' and A.S. Starostin. "Problema avtomatičeskogo razpoznavanija metra: sillabotonika, dolnik, taktovik". In *Otečestvennoe stichovedenie. 100-letnie itogi i perspektivy razvitija. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii 25-27 nojabrja 2010 goda Sankt-Peterburg*, ed. S. I. Bogdanov and E. V. Chvorost'janova, 397-407. Sankt-Peterburg: Filologičeskij fakul'tet SPBGU, 2010.

Plecháč, Petr, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, and Robert Kolár. *Quantitative Approaches to Versification*. Brno: Institute of Czech Literature CAS, 2019.

Praloran, Marco. *La metrica dei fragmenta*. Roma-Padova: Antenore, 2003.

Prochorov, V. Aleksandr. "O rabotach A. N. Kolmogorova po stichovedeniju". In *Trudy po stichovedenju*, by A. N. Kolmogorov, 239-251. Moskva: MCCME, 2015.

Rudnev, P. A. 1983. "Issledovanie ritma russkoj chudožestvennoj prozy" [Uno studio sul ritmo della prosa artistica russa]. *Voprosy Literatury* 3: 151–154. 1983.

Serdečnaja, V. V., i Žatkin, D. N. "Perevodčeskie strategii M. Kuzmina pri perevode Šekspira." *Naučnyi dialog* 2023, no. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevodcheskie-strategii-m-kuzmina-pri-perevode-shekspira> (accessed January 27, 2025).

Serdečnaja, V. V., i Žatkin, D. N. *U istokov russkogo četyrěchstopnogo iamba: Genezis i evoljucija ritma*. Moskva: Nauka, 2000.

Šklovskij, Viktor, Roman Jakobson, Jurij Tynjanov, et al. [1967]. *I formalisti russi*. ed.by T.C.Todorov, trans.by G.L.Bravo, C.De Michelis, R.Faccani et al. Torino: Einaudi.

Šklovskij, Viktor. "Iskusstvo kak priëm." In *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*. Vol.2, 3–14. Petrograd: Tipografija Z. Sokolinskogo, 1917.

- Šklovskij, Viktor. "O poëzii i 'zaumnom' jazyke." In *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*. Vol. 1, 1–15. Petrograd: Tipografija Z. Sokolinskogo, 1916.
- Skulačeva, Tat'jana V. "Metody opredelenija metra v neklassičeskom stiche [Methods of Meter Identification in Non-Classical Verse]." *Izvestija Rossijskoj Akademii nauk. Serija literatury i jazyka* 71, no. 2 (2012): 45–54.
- Štokmar, M. P. 1928. *Vol'nyj stikh XIX veka*. In *Ars Poetica*, vol. 2, 183–200. Leningrad: Gosizdat.
- Soldani, Arnaldo, a cura di. *Misure del testo: Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*. Pisa: ETS, 2018.
- Solonovich, Evgenij, ed. *Ital'janskaja poezija: Ot Srednevekov'ja do Sovremennosti*. Moskva: Russkij Jazyk, 1987.
- Senderovič, Savelij. "Dvustopnye jamby Puškina." *Russian Language Journal* 53, no. 174/176, (1999): 197-212. <https://www.jstor.org/stable/43668707>.
- Shannon, E. Claude. "A Mathematical Theory of Communication." *Bell System Technical Journal* 27, no. 3 (1948): 379–423. <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01338.x>.
- Scherr, Barry P. "Metrical Ambiguity." *Studia Metrica et Poetica* 10, no. 2 (2023): 7-31. <https://doi.org/10.12697/smp.2023.10.2.01>.
- Scherr, Barry P., James Bailey and Evgenij V. Kazartsev, eds. *Formal Methods in Poetics: A Collection of Scholarly Works Dedicated to the Memory of Professor M.A. Krasnoperova*. Lüdenscheid: RAM-Verlag, 2011.
- Smith, G. S. *The Stanza Forms of Russian Poetry from Polotsky to Derzhavin*. London: University of London, 1977.
- Šapir, I. Maksim. *U istokov russkogo chetyrekhstopnogo iamba: Očerki istorii russkogo stikha*. Moskva: Nauka. 1967.

Šapir, I. Maksim. *Universum Versus. Jazyk – stich – smysl v rusckoj poëzi XVIII-XX vekov. Kniga pervaja*. Moskva: Jazyk rusckoj kul'tury, 2000.

Šengeli, Georgij. *Traktat o rusckom stiche. Čast' pervaja. Organičeskaja metrika*. Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.

Šengeli, Georgij. *Technika sticha. Praktičeskoe stichovedenie*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1940.

Taranovskii, Kirill F. *Russkie dvuslozhnye razmery*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953. Taranovskii, Kirill F. *Essays on Russian Poetry*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976.

Taranovskii, Kirill F. *O poëzii i poëtike*. Moskva: Jazyki rusckoj kul'tury, 2000.

Tarlinskaja, G. Marina. "Ritmičeskij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksënov perevodil elizavetintsev". In *Slavjanskij stich. Stichovedenie, lingvistika i poëtika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunija 1995 g.*, eds. M. L. Gasparov T. V. Skulačeva, 147-155. Moskva: Nauka, 1996.

Tarlinskaja, G. Marina "Akcentnye osobennosti anglijskogo sillabo-toničeskogo stiha." *Voprosy jazykoznanija*, no. 3 (1968): 81–91.

Tarlinskaja, G. Marina. "Èvoljucija slogovoj struktury rusckogo stiha." In *Problemy strukturnoj lingvistiki*, 214–230. Moskva: Nauka, 1972.

Tomaševskij, V. Boris. "Pjatistopnyj jamb Puškina". In *Očerki po poëtike Puškina*, 7-143. Berlin: Epocha, 1923.

Tomaševskij, V. Boris. *Pjatistopnyj jamb Puškina*. A cura di Cornelis H. Van Schooneveld. L'Aia-Parigi: Mouton, 1969.

Tomaševskij, V. Boris. "Pjatistopnyj jamb Puškina." In *Puškin: Raboty raznyh let*, 85– 120. Mosca: Nauka, 1990.

- Tomaševskij, V. Boris. "Pjatistopnyj jamb Puškina." In *Izbrannye raboty o stixе*, 57–94. San Pietroburgo: Università Statale di San Pietroburgo e Accademia russa delle scienze, 2002.
- Tynjanov, X Jurij. *Il problema del linguaggio poetico*. Trado. da G.Giudici e L.Kortikova. Milano: Il Saggiatore, 1968.
- Zaliznjak, A. Andrej. "Nekotorye problemy porjadka slov v istorii russkogo jazyka". *elementy*, May 18, 2010. <https://elementy.ru/>.
- Gáldi, Ladislao. *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patron Editore, 1971.
- Garzonio, Stefano. "Nuovi studi sul verso russo." *Europa Orientalis* 4, (1985): 297-307.
- Garzonio, Stefano. "Italian and Russian Verse: Two Cultures and Two Mentalities." *Studi Slavistici* 3, no. 1 (2006): 187-198. https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-2138.
- Garzonio, Stefano. "Nuovi studi sul verso russo." *Europa Orientalis* 7 (1985): 45–62.
- Garzonio, Stefano. "Poesia e traduzione in Italia: considerazioni sulle trasposizioni del verso russo in italiano." *Europa Orientalis* 12 (1993): 150–168.
- Soldani, M. et al. *Misure del testo*. ed.by S.Albonico,A.Juri. Pisa: Edizioni ETS, 2019.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA DI SUPPORTO

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. trans. by Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Carpi, Guido, ed. *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'ottobre*. Roma: Carocci, 2020.
- Colucci, Michele, e Riccardo Picchio, eds. *Storia della civiltà letteraria russa*. Vol. II: Il Novecento. Torino: UTET, 1997.
- Etkind, Efim. "L'Unità dell'età d'argento." In *La letteratura russa del Novecento. Problemi di poetica*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990.
- Eve, Martin Paul. *The Digital Humanities and Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Farsetti, Alessandro. *Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*. Firenze: Firenze University Press, 2017.
- Frajlich, Anna. *The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age. Studies in Slavic*

- Literature and Poetics*. Amsterdam: Brill, 2007.
- Garzonio, Stefano. *Obraz sviatogo Frantsiska v russkoi poezii nachala XX veka*. Predvaritel'nye zametki: (na primere poezii Leonida Kannegisera). Moskva, 1998.
- Garzonio, Stefano. "Obraz sviatogo Franciska v russkoj poëzii načala XX veka. Predvaritel'nye zametki." *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 1998.
- Genette, Gérard. *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*. Traduzione di Luciana Dalla Pellegrina. Torino: Einaudi, 1997.
- Grigor'ev, A. L. "Akmeizm." In *Istorija russkoj literatury: V 4 t.*, edited by K. D. Muratova, 689–711. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1983.
- Isupov, K. G. "Francisk iz Assizi v pamjati russkoj literaturno-filosofskoj kul'tury." *Voprosy literatury*, no. 6 (2006): 60–88. Moskva.
- Istorija russkoj literatury: v 10 t.* Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1941–1956.
- Istorija russkoj literatury: v 4 t.* ed. by A. S. Bušmin, E. N. Kuprejanova, D. S.
- Jakuškina, Tatjana Viktorovna. "Petrarka i ego 'Kniga pesen' v russkoj kul'ture XX veka." *Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A. S. Puškina*. Accessed January 27, 2025.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Keldyš, V. A. "Vvedenie: [Russkaja literatura na rubeže XIX i XX vekov]." In *Istorija vseмирnoj literatury: V 8 tomach*, edited by A. M. Gor'kij, 21–25. Moskva: Nauka, 1994.
- Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Translated by Roy Sellars and Anthony Wall. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Lichačev, K. D. Muratova, F. Ja. Prijma, and N. I. Pruckov. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1980–1983.
- Lo Gatto, Ettore. *Storia della letteratura russa*. Firenze: Sansoni, 1952.
- L'vov, V. Neizvestnye perevody iz archiva izdatelstva "Akademia". Moscow: IMLI RAN, 2024.
- Malamani, Vittorio. *Il Settecento a Venezia*. Venezia: Ongania, 1900.
- Michelangelo Buonarroti. *Rime*. A cura di Paola Zaja. Milano: BUR Rizzoli, 2018.
- Mirskij, D. S. *Istorija russkoj literatury s drevnejšich vremën do 1925 goda*. Translated by R. Zernova. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992.

Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

Naldi Olkienizkaia, Raissa, ed. *Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Milano: Fratelli Treves, 1924.

Petrarca, Francesco. *Il Canzoniere*. A cura di P. Vecchi Galli. Milano: BUR Rizzoli, 2021.

Pil'sčikov, A. Igor'. "Zvuki Ital'janskije! O fonostilistike russkich perevodov iz Petrarki." In *Venok: Studia Slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*, edited by Guido Carpi, Lazar Fleishman, Bianca Sulpasso, 141–154. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 2012.

Poggioli, Renato. *Il fiore del verso russo: Antologia della lirica russa dalle origini ai nostri giorni*. Firenze: Sansoni, 1949.

Poggioli, Renato. *La violetta notturna. Antologia dei poeti russi del Novecento*. Lanciano: Carrabba, 1933.

Previtali, Giovanni. *Che cosa sono le Digital Humanities*. Firenze: Casalini Libri, 2024.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Riffaterre, Michael. *Semiotica della poesia*. Traduzione di Giorgio Zanetti. Bologna: Il Mulino, 1983.

Rizzi, Daniela. "L'Inafferrabile Età d'argento." *Europa Orientalis* 15, no. 2 (1996).

Salvadori, Giulio. *Lettere*. ed. by N.Vian. Roma: Edizioni di storia e letteratura. 1976.

Salvadori, Giulio. *Lettere*. ed. by N.Vian. e P.P. Trompeo. Firenze: Felice Le Monnier. 1945.

Shakespeare, William. *Sonetti*. ed. and trans. by L.Folena]. Torino: Einaudi, 2021.

Spendel, Giovanna, ed. *Storia della letteratura russa*. Milano: Garzanti, 1960.

Samarina, S. Marina. "Francisk Assizskij i ego nasledie s istokov k sovremennosti." *Izvestija Sankt-Peterburgskogo universiteta*, no. 127–144 (2008).

Trediakovskij, K. Vladimir. *Izbrannye proizvedenija*. ed. by L. I. Timofeeva, with notes by Ja. M. Stročkova. Moskva: Nauka, 1961.

Volkov, A. A., Orlov, V. N., Stepanov, N. L., Fedorov, A. V., and Eventov, I. S. "Poëzija buržuznogo upadka (Simvolizm, akmeizm, futurizm)." In *Istorija russkoj literatury: V 10 t. / AN SSSR.*, t. X, 764–799. Moskva-Leningrad: AN SSSR, 1954.

Appendice

1. Le forme della pentapodia giambica.¹

ТАБЛИЦА ФОРМ				
	Пропущенные ударения		Шенгели	Тарановский
Я в сад души твоёй с ножом проник	—	— — — — —	I	I
Я не сравнюсь с тобой, хоть мы похожи!	2	— — — — —	II	II
Как набожный купец, улыбки света	4	— — — — —	III	III
Сосуд наполненный и красное вино	6	— — — — —	IV	IV
Не ломкий лёд, а звонкое вино	8	— — — — —	V	V
Я, рассечённый, за тобой плыву	2, 4	— — — — —	XIII	VI
И не хочу обманывать себя	2, 6	— — — — —	VI	VII
Взбунтуется непокорённой кровь	2, 8	— — — — —	VII	VIII
Младёчески качнётся колыбель	4, 6	— — — — —	VIII	IX
Одними ли́терами не спасти́ся	4, 8	— — — — —	IX	X
Над разделёнными ты ворожишь	6, 8	— — — — —	X	XI
Институционализируй их	2, 4, 6	— — — — —	XV	XII
И недоразумение поближе	2, 4, 8	— — — — —	XIV	XIII
То и скажу без предуготовленья	2, 6, 8	— — — — —	XI	XIV
И милость, и долготерпелив	4, 6, 8	— — — — —	XII	XV
Иль не институционализируй	2, 4, 6, 8	— — — — —	XVI	(XVI)

¹ Gli esempi fino alla forma XI (Taranovskij) sono tratti da Kuzmin. I restanti sono di Taranovskij.

2. La pentapodia giambica di Michail Kuzmin (1897-1936)

Пятистопный ямб без цезуры Михаила Кузмина (1897-1936)																												
	Процент ударения на иктах					Ритмические формы																Э	От.Э	K _{value}	с.у.	ч.с.		
	2	4	6	8	10	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	Я6 ¹	Переак.							
*СНВПС А/В (1897-1905)	82,61	81,78	80,33	54,24	100	22,36	6,42	9,11	14,08	28,57	1,86	7,04	0,41	6,83	1,24	0,21	-	-	-	2,06	-	1.8	0.7	76,70	74,74	483		
КЛ (1905 – 1910)	96,43	87,50	94,64	48,21	100	37,50	3,57	3,57	3,57	41,07	-	-	-	8,93	1,79	-	-	-	-	-	-	1.3	1.3	80,77	81,70	56		
Сети (1907)	81,68	86,63	83,66	56,44	100	27,23	8,91	5,94	13,37	28,71	0,99	6,93	-	5,94	0,50	-	-	-	-	1,49	-	1.7	0.9	82,09	77,10	202		
ОО (1912)	85,53	88,09	79,15	54,04	100	26,38	4,26	3,83	15,32	31,91	3,40	5,96	0,85	6,81	0,43	0,43	-	-	-	-	-	1.8	0.8	79,49	76,70	252		
ГГ (1914)	85,44	79,75	82,28	50,00	100	22,78	5,06	6,96	12,66	27,85	1,27	7,59	1,27	12,03	1,90	0,63	-	-	-	0.63	-	1.9	0.6	65,45	70.68	158		
Вож. (1918)	84,78	73,19	78,99	45,65	100	12,32	4,35	10,14	15,22	28,26	2,90	7,97	0,72	15,94	2,17	-	-	-	-	-	-	1.9	0.4	43,59	70,65	138		
Эхо (1921)	80,60	76,12	79,85	54,48	100	20,15	6,27	12,69	8,96	22,39	5,22	7,46	0,75	10,45	5,22	-	-	-	-	8,96	-	1.9	0.7	65,85	70,15	134		
НВ (1914-1920)	79,03	74,19	79,03	59,68	100	17,74	6,45	14,52	16,13	19,35	4,84	9,68	-	11,29	-	-	-	-	-	-	-	1.9	0.6	61,11	72,98	62		
Пар. (1920-1921)	78,13	68,75	68,75	45,13	100	10,16	3,91	6,25	14,84	17,19	7,03	9,38	3,13	21,88	4,62	1,56	-	-	-	-	-	2.1	0.2	24,39	65,23	128		
*СНВПС С (1920-1927)	82,31	63,08	73,85	41,54	100	7,69	4,62	8,46	13,08	24,62	5,38	4,62	2,31	23,85	2,31	0,77	-	-	-	2,31	-	2	0.3	24,39	65,19	130		
НГ (1927)	80,65	72,58	82,26	41,94	100	19,35	3,23	3,23	8,06	27,42	8,06	6,45	-	22,58	-	-	-	-	-	-	-	1.8	0.6	46,15	69,35	62		
ФРЛ (1925-1928)	77,29	73,71	73,71	51,20	100	14,34	6,18	10,36	12,15	21,31	6,37	7,77	1,79	13,75	3,59	1,99	-	-	-	0,60	-	2.1	0.4	51,06	68,97	502		
*Пере. (1913 е 1920-1930)	84,82	77,51	72,90	56,10	100	17,07	5,42	10,03	18,16	21,41	4,61	5,96	0,81	13,01	4,34	0,54	-	-	-	-	1,19	2	0.5	75	72,83	369		
Ш.Сон (1930-1934)	82,48	74,13	72,91	51,09	100	18,65	4,79	9,73	14,68	26,52	2,19	4,22	1,05	9,00	2,84	0,24	-	-	-	-	-	1.9	0.5	67,45	70,15	1233		
*Соб.Сон. (1897-1914)	83,75,	85,12	80,18	54,29	100	24,82	6,07	6,61	13,93	30,00	2,14	6,43	0,71	6,25	1,43	0,36	0,00	-	-	1,43	.	1.9	0.8	79,89	75,85	588		
Пятистопный ямб с цезурой Михаила Кузмина (1912)																												
	Процент ударения на иктах					Ритмические формы																		Э	От.Э	K _{value}	с.у.	ч.с.
	2	4	6	8	10	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	Я6								
ОО (1912)	90,85	96,61	95,53	50,17	100	42,03	5,08	0,00	3,05	43,73	-	2,71	-	2,03	-	-	-	-	-	9,49		1	2	95,38	83,31	390		

¹La colonna si limita a riportare la percentuale di esapodie per ogni raccolta, gli altri dati riportati in tabella si riferiscono esclusivamente a Я5. Si ricorda che sporadicamente le esapodie giambiche (Я6) sono combinate con le pentapodie. Kuzmin le impiega, inoltre, come verso lungo in conclusione delle strofe spenceriane. Le considerevoli percentuali (rispetto alla media) di Я6 in Эхо (8,96%) e in ОО(ЦЯ5) (9,49) sono rispettivamente legate ai poemetti “Чужая поэма” e “Всадник” scritti proprio in questo metro.

3. La pentapodia giambica con cesura

3. Пятистопный ямб с цезурой (1800-1830)

3. Пятистопный ямб с цезурой (1800-1830)																														
Автор	Процент ударения на местах					Границы между акцентными единицами перед слогами								Ритмические формы												Э	От.э.	K _{value}	с.у.	ч.с.
	2	4	6	8	10	3	4	5	6	7	8	9	10	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII					
Княжнин	88,4	56,5	97,8	47,8	100	21	23,9	100	-	23,2	51,4	42	29	20,3	6,5	18,8	0,7	23,9	-	5,1	1,5	23,2	-	-	-	1,77	0,66	0,47	78,1	138
Крылов	91,4	90,6	97,1	58,3	100	38,8	43,2	100	-	21,6	62,6	43,9	27,3	43,9	5,7	5,7	2,2	36	-	2,9	0,7	2,9	-	-	-	1,41	1,53	0,94	87,5	139
Крылов (1808)	86,7	77,2	95,6	59,4	100	38	25,9	100	-	25,9	56,3	41,8	31	35,4	6,3	13,3	1,9	26,6	1,9	5,1	0,6	8,9	-	-	-	1,73	1,07	0,80	83,8	158
Жуковский (1812)	83,9	78,5	96,2	41,6	100	38,1	24,3	99,8	0,2	31,4	43	44,9	18,4	24,1	6,1	7,6	2,4	35,9	-	10	1,4	12,5	-	-	-	1,74	0,90	0,66	80	423
Жуковский (1813)	86,3	75,3	98,7	40,1	100	38,8	22,7	100	-	31,8	41,8	41,3	23,7	26,4	6,7	5,7	0,7	34,5	0,3	6,7	0,3	18,7	-	-	-	1,65	0,94	0,59	80,1	299
Жуковский (1814-16)	82	73,8	97,5	38,5	100	27,9	27,9	100	-	31,1	45,9	34,4	24,6	22,1	7,4	6,6	2,5	31,1	-	10,7	-	19,7	-	-	-	1,75	0,82	0,53	78,4	122
Жуковский (1818)	86,6	72,2	97,6	35,4	100	34,4	23,4	100	-	25,8	46,9	41,1	19,1	23,4	4,3	5,3	1,4	34	0,5	8,6	0,3	22	-	-	-	1,67	0,82	0,52	78,4	209
Жуковский (1819)	88,2	71,8	99,5	27,5	100	37	23	100	-	24,3	46,3	44,7	11,7	19	3	5,2	-	40,8	-	8,8	0,2	22,8	0,2	-	-	1,54	0,86	0,45	77,4	400
Вяземский (1812-13)	91,5	83,9	91,5	40,7	100	41,5	33,9	100	-	24,6	46,6	40,7	20,3	28	0,9	4,2	5,9	41,5	-	7,6	1,7	10,2	-	-	-	1,59	1,01	0,73	81,5	118
Вяземский (1815-20)	78,1	83,1	86,9	46,2	100	29,6	31,5	100	-	20,4	36,9	55	20,8	21,2	7,3	4,6	6,5	33,5	2,7	11,9	3,8	8,5	-	-	-	1,91	0,80	0,71	78,9	260
Вяземский (1821-25)	80,5	92	88,1	58,6	100	41,4	31	100	-	29,1	39,1	49	29,5	32,2	9,6	5	10,4	29,9	1,1	8,8	0,3	2,7	-	-	-	1,74	1,19	0,92	83,8	261
Вяземский (1826-30)	80,5	88,4	89,9	47,9	100	35,2	33,7	100	-	27	35,2	46,4	29,2	26,5	8,3	3	7,1	35,3	1,1	10,1	1,9	6,7	-	-	-	1,78	1,01	0,80	81,3	267
Вяземский (1831-38)	82,1	84,2	87,9	43,2	100	34,7	31,6	100	-	19,5	42,6	43,2	25,8	21,6	5,8	3,7	7,4	37,4	3,7	8,4	1	11	-	-	-	1,82	0,83	0,66	79,5	190
Батюшков (1817)	89	58,9	95,9	24,7	100	27,4	20,5	100	-	20,5	49,3	28,8	21,9	15,1	2,8	2,7	1,4	31,5	-	8,2	2,7	35,6	-	-	-	1,60	0,59	0,30	73,7	73
Пушкин (1813)	82,1	82,9	94,7	44,4	100	37,2	27,8	99,8	0,2	29,7	46,1	44,2	19,1	24,4	8,9	6,3	2,9	37,2	0,5	8,5	1,4	9,4	0,5	-	-	1,76	0,96	0,72	80,8	414
Пушкин (1814-16)	91,8	76,2	98,4	42,6	100	37,8	30,2	100	-	20,5	53,7	47	19,7	27,2	2,9	10,9	1,1	39,7	-	5,3	0,5	12,4	-	-	-	1,58	1,00	0,69	81,8	547
Пушкин (1817-21)	86	73,5	98,4	29,2	100	31,9	27,6	100	-	20,5	47	40	20	19,5	2,7	5,4	1,1	38,9	0,5	10,8	-	21,1	-	-	-	1,61	0,82	0,48	77,4	185
Пушкин (Гавр., 1821)	84,9	72,5	96,5	34,8	100	30,8	26,6	100	-	19,9	49,7	41,9	19,9	18,2	5,3	8	2,6	36,4	0,2	9,7	0,5	18,9	0,2	-	-	1,74	0,74	0,49	77,7	549
Пушкин (Б. Г., 1825)	83,3	70	94,1	42,7	100	30,5	22,9	99,9	-	24,3	47,4	42,5	22,6	20	7	10	3,4	29,8	1,1	8,6	1,2	18,7	0,1	-	0,1	1,86	0,67	0,52	78	1549
Пушкин (1823-25)	82,9	77,1	92,8	45,7	100	30,4	29,7	100	-	24,9	45,4	47,8	20,5	22,5	5,8	10,2	4,8	32,7	1	10,3	1,4	11,3	-	-	-	1,85	0,78	0,67	79,7	293
Пушкин (1825-30)	81,4	75,6	96,8	37,8	100	31,4	26,9	96,8	1,9	22,4	53,8	41,7	16,7	19,2	7,7	7,7	1,9	35,9	0,6	10,3	0,7	16	-	-	-	1,77	0,81	0,55	78,3	156
Дельвиг (1817-24)	78,9	86,5	93,2	39,9	100	39,1	26,3	100	-	24	44,4	45,9	18,8	21,8	7,5	3,8	4,5	39,1	1,5	12	0,8	9	-	-	-	1,75	0,96	0,71	79,7	133
Плетнев (1822-25)	84,4	70,1	96,7	40,6	100	26,2	28,3	100	-	27,5	35,7	48,8	25,4	20,5	4,9	11,9	1,6	32,4	1,3	9,4	0,4	17,6	-	-	-	1,78	0,74	0,54	78,4	244
Козлов (1823-31)	91,1	86,1	98,1	39,4	100	39,8	37,4	99,8	0,2	28,2	45,6	48,2	15,5	29,7	4,5	3,3	1,7	45,8	-	4,4	0,2	10,4	-	-	-	1,45	1,22	0,74	82,9	1002
Языков (1823-24)	87,4	70,5	97,1	16,4	100	38,2	19,8	100	-	16,4	39,6	43	14,5	7,7	1	4,8	1,9	48,3	0,3	11,1	0,5	24,2	-	-	-	1,47	0,75	0,24	76,3	207
Языков (1829-31)	85,5	68	92,8	31,7	100	30,2	23,3	100	-	17,8	40,3	44,1	22,1	12,4	4,5	7,6	3,6	37,5	0,9	9,1	2,7	21,7	-	-	-	1,79	0,57	0,36	75,6	331
Баратынский (1820-31)	81,2	67,3	94	44,8	100	25,7	22,8	100	-	26,5	47	44,3	21	20	6,4	12,4	3,5	25	1	11,4	1,5	18,8	-	-	-	1,91	0,63	0,52	77,5	404
Шевырев (1827-30)	84,9	74	93,2	40	100	34,2	24,9	97,3	1,4	22,5	45,2	46,8	19,7	20,5	5	7,9	5,2	33,2	0,5	9,3	0,8	17,3	-	0,3	-	1,82	0,71	0,54	78,4	365
Подолинский (1826-38)	83,8	79,6	94,4	33,5	100	35,8	27,7	100	-	17	42,7	47,5	20,7	19,8	3,4	4,7	2,5	41,1	2,2	10,6	0,9	14,8	-	-	-	1,70	0,84	0,57	78,3	358
Подолинский (1837)	82,6	79,6	88,8	50	100	32,9	29,3	97	3	23	41,8	40,1	33,9	24,3	8,2	6,3	7,9	29,9	2,3	6,9	1	13,2	-	-	-	1,89	0,79	0,65	80,2	304
Полежаев (1834)	85,8	95,5	98,5	13,4	100	41,8	41	97	0,7	20,1	42,5	44	6	10,4	0,8	0,8	1,5	69,4	-	13,4	-	3,7	-	-	-	1,05	1,46	0,74	79,4	134
Одоевский (1837-39)	91,5	82,5	96,5	49	100	38	36,5	99	0,5	24	47	49,5	25	33,5	6	6	2,5	38	0,3	2	0,5	11	-	-	-	1,55	1,16	0,75	83,9	200
Майков (1842)	88,9	81,5	96,3	34,6	100	32,7	37,6	100	-	24,6	39,5	45,1	21,6	23,5	3,7	3,7	3,7	43,2	-	7,4	-	14,8	-	-	-	1,58	0,97	0,61	80,3	162
Павлова (1843-46)	91	81,4	91,6	49,4	100	42,9	29,5	100	-	30,4	33,2	47,8	29,5	29,8	4,3	7,5	4,7	37,3	0,6	4	2,3	8,7	0,6	-	-	1,71	0,97	0,77	82,7	322
Павлова (1850-51)	86,1	67,3	87,6	47,5	100	30,7	24,8	96	2	25,2	37,1	50	22,8	18,3	6,4	10,4	8,4	26,7	2,5	5	1,5	20,8	-	-	-	1,94	0,53	0,47	77,7	202
Никитин (1849-53)	80,6	74,3	90,1	25,1	100	33	22	100	-	16,8	36,1	46,1	16,2	9,4	2,7	3,1	5,2	40,3	2	4,7	2,7	19,9	-	-	-	1,61	0,46	0,32	74	191
Весь 5-ст. ямб с трехчленной инерцией ритма	86	75,2	95,3	39,3	100	34,1	27,2	99,6	0,3	24,3	45	44,7	20,7	22,1	5,1	7,5	3	36,1	0,7	8,1	0,9	16,4	0,1	0,01	0,01			0,57	79,2	9142

4.I primi tentativi di pentapodia giambica senza cesura

4. Первые попытки пятистопного ямба без цезуры (1800-1830)																																
Автор	Процент ударения на местах					Границы между акцентными единицами перед слогами								Ритмические формы														Э	От.э.	K _{value}	с. у.	ч.с.
	2	4	6	8	10	3	4	5	6	7	8	9	10	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV					
Жуковский (Дер. сторож, 1816)	88,3	62,1	85,5	62,1	100	28,2	34	65	12,6	53,4	31,1	39,8	34	19,4	6,8	23,3	10,7	18,4	1,9	2,9	-	14,6	1,9	-	-	-	-	1,96	0,58	0,57	79,6	103
Жуковский (Тленность, 1816)	90	76,7	82,5	81,7	100	34,2	41,7	58,3	21,7	57,5	30	48,3	39,2	43,3	4,2	16,7	12,5	10,8	3,3	2,5	1,7	5	-	-	-	-	-	1,75	1,15	0,90	86,2	120
Жуковский (Орл. дева, прол., I-II д.)	84,4	74,4	92,3	48,6	100	35,9	26,1	88,5	4,8	40,2	36,6	40,3	27,2	24,5	6,4	10,6	5,2	28,8	1,1	7,9	0,9	14,2	0,3	0,2	0,1	-	-	1,89	0,75	0,63	79,9	1630
Жуковский (Орл. дева, III-IV д.)	86,6	72,1	90,2	55,2	100	37,1	26,1	83	5,9	47,6	29,5	47	27,8	26,2	5,3	15	6,3	25,1	1,9	6,1	0,5	12,4	1	0,1	-	-	-	1,92	0,73	0,68	80,8	1190
Жуковский (Орл. дева, V действ.)	87,3	72,6	83,2	58,5	100	36,4	29,9	70,5	12,3	50,3	29,9	45,6	26,6	24,9	6,7	11,9	11,3	22,5	1,9	3,5	1,8	13,7	1,2	0,6	-	-	-	2,00	0,63	0,65	80,3	511
Кюхельбекер (Арг., 1822-25)	87,2	73,6	84,9	53	99,6	38,3	36,9	49,2	29,4	37,3	38,4	49,6	19,2	19,8	5,2	14	11,1	29	2,5	4,9	0,4	12	0,9	0,2	-	-	-	1,94	0,63	0,62	79,7	1346
Кюхельбекер (лир. 1827-46)	87,5	78,7	81,1	54,5	100	35,8	40,3	46,2	37,4	30	38	49,9	24,2	20,3	4,9	11,2	15,2	30,1	2,1	5,3	0,8	9,3	0,6	0,2	-	-	-	1,92	0,68	0,69	80,4	900
Кюхельбекер (Давид, 1829)	88,4	77,5	81,2	51	100	36,9	40,6	46,8	34,9	30	33,3	53,3	22,2	18,2	4,6	10,4	14,2	32,9	2,6	4	1	11	0,7	0,3	-	-	0,1	1,92	0,63	0,62	79,6	724
Кюхельбекер (Сирота, 1833)	85,7	70,2	79,7	54,9	100	29,8	40,1	41,5	37,9	29	42,1	47,1	23,1	18,3	4,8	13,7	13,6	22	3,1	6,3	1,5	14,6	2	0,1	0,05	-	-	2,06	0,47	0,56	78,1	2029
Кюхельбекер (Ляпунов, 1834)	84,3	70,6	80,7	58,4	99,9	30,5	41,2	42,1	34,8	32	43,6	48,3	21,5	19,9	6,1	14,8	12,9	20,7	3,8	5,5	0,9	13,7	1,4	0,3	-	-	-	2,06	0,53	0,59	78,8	2427
Кюхельбекер (Семь отр., 1833-35)	88,4	79,6	80,7	51,5	100	35,4	41,9	41,2	42,3	26,5	38	48,6	26,3	21,2	4,7	7,4	15,5	30,1	2,2	4,7	0,5	12,6	1,1	-	-	-	-	1,91	0,67	0,63	80	979
Хомяков (Ермак, 1824-27)	85,5	79,1	86,3	58	100	40,7	29,8	68,3	22,4	38	33,1	55	21,5	28,9	6,3	9,6	10,5	24,9	2,1	6	0,7	10,6	0,3	0,07	0,04	-	-	1,90	0,82	0,73	81,8	2755
Дельвиг (1829)	84,2	67,5	74,2	64,2	100	30	30	50,8	28,3	40	36,7	37,5	36,7	15,9	4,2	18,3	18,3	17,5	5,8	5,8	1,7	12,5	-	-	-	-	-	2,05	0,49	0,56	78	120
Шевырев (Ромул, 1830)	86,1	78	83	64,4	99,9	34,3	35	72,4	16	37,1	38,8	45,4	32,4	28,9	6,9	12,3	13,2	21,5	2,1	4,8	1	8,7	0,6	0,1	-	-	-	1,94	0,80	0,77	82,3	1197
Шевырев (Осв. Иер., 1830-31)	84,4	79,6	80	52	100	35,6	34,8	61,8	23,8	34,1	38	44,7	23,2	19,9	5,8	8,3	13,4	28,8	3,5	6,2	1,1	11	1,9	0,1	-	-	-	2,01	0,61	0,64	79,2	960
Одоевский (Василько, I)	87	79,5	93	48	100	33,5	35,5	97	0,5	27	46,5	42,5	25	25	6,5	9,5	5	36,5	1,5	5	0,5	10,5	-	-	-	-	-	1,78	0,90	0,70	81,5	200
Одоевский (Василько, II)	86,6	77,6	92,2	47,4	100	33	36,3	88,4	6,1	21,9	51,9	41,7	24,3	25,7	3,5	10,4	4,7	33,7	1,4	8,5	1,7	10,4	-	-	-	-	-	1,82	0,82	0,71	80,8	424
Одоевский (Василько, IV)	88,9	77,7	91,6	49,7	100	46,3	28,4	77	14,2	25	50	48,3	18,6	26,4	5,4	9,8	5,8	34,1	0,3	5,4	2	10,5	0,3	-	-	-	-	1,80	0,85	0,72	81,6	296
Жуковский (1831)	82,3	73,8	89	50,6	100	31,7	26,8	84,1	12,8	32,3	31,7	53,7	22,6	22,6	9,1	8,5	4,9	28	1,8	6,8	3,7	14	0,6	-	-	-	-	1,98	0,68	0,62	79,1	164

5. La pentapodia giambica senza cesura

5. Пятистопный ямб без цезуры (1830-1900)																																	
Автор	Процент ударения на местах					Границы между акцентными единицами перед слогами								Ритмические формы												Э	От.э.	K _{value}	с.у.	ч.с.			
	2	4	6	8	10	3	4	5	6	7	8	9	10	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII						XIII	XIV	XV
Пушкин (Домик, 1830)	87,7	75,9	82,1	50,6	100	30,9	40,8	53,6	29,7	35	37,8	46,9	21,6	19,7	4,9	10,7	12,8	29,2	1,8	4,9	0,7	12,5	2,1	0,5	-	-	-	0,2	2,0	0,6	0,61	79,3	431
Пушкин (лир. 1830-35)	89	66,5	83,2	52,9	100	27,7	34,8	62,6	22,6	35,5	36,8	41,9	29,7	18,7	6,5	13,5	11	23,2	0,6	3,9	2,6	17,4	2,6	-	-	-	-	-	2,0	0,5	0,52	78,3	155
Пушкин (Ск. рыцарь, 1830)	85	74,9	87,6	59,5	100	36,4	33	60,7	24,8	39,6	39,6	43,5	29,6	26,6	6,3	15,3	9,5	23	1,6	6,9	0,3	9,5	0,8	0,3	-	-	-	-	1,9	0,8	0,74	81,4	379
Пушкин (Кам. гость, 1830)	80,3	70,3	82,5	55	100	30,1	32,8	53,7	27,1	32,8	37,6	46,3	27,9	15,3	7	17,5	11,4	21,8	2,6	10	1,3	10,9	2,2	-	-	-	-	-	2,1	0,5	0,58	77	229
Пушкин (Моц. и Сальери, 1830)	81	77,1	85,1	55,4	100	35,5	32,3	61	24,5	34,9	41,3	44,6	24,5	23,2	7,1	12,4	7,4	25,7	4,6	6,9	0,6	9,9	1,9	0,4	-	-	-	-	2,0	0,7	0,70	79,7	538
Пушкин (Пир, 1830)	86,3	68,3	83,2	50,9	100	27,3	37,9	52,8	27,9	34,8	34,8	39,8	33,5	19,3	6,8	9,9	13,7	19,9	-	6,8	1,2	20,5	1,9	-	-	-	-	-	2,0	0,5	0,48	77,7	161
Пушкин (Русалка, 1832)	82,2	73,4	86,2	56,7	100	31,4	30,2	67,5	18,7	41,5	37,3	51,5	20,3	22,6	8,6	13,3	9,9	21,7	1,6	7,4	0,7	12	1,4	0,2	-	-	-	-	2,0	0,7	0,65	79,7	443
Пушкин (весь 5-ст. ямб)	83,9	73,8	84,7	54,9	100	32,4	34,2	59,6	24,8	36,8	38,5	45,8	25,3	21,7	6,8	13,1	10,3	24,2	2,3	6,7	0,8	12,2	1,7	0,3	-	-	-	0,04	2,0	0,6	0,64	79,5	2336
Лермонтов (лир. 1830)	81,8	75,7	86,9	54,5	99,8	35,3	30,2	62,2	26,4	34,5	38,7	47,1	24,3	22,4	8	11,2	9,5	25,4	2,1	8	1,3	11,8	0,2	-	-	-	-	-	2,0	0,7	0,65	79,7	473
Лермонтов (лир. 1830, м. ст.)	85	80	89,5	53,8	100	40,5	32,1	59,3	20,9	29,8	44	49,9	22,3	28,3	6,8	8,7	8,7	28,3	0,5	7,5	0,7	9,9	0,4	0,2	-	-	-	-	1,8	0,9	0,74	81,8	573
Лермонтов (Джиглио, 1830)	83	73,6	85,1	52,4	100	32,8	32,2	50,3	27,2	31,6	39,1	49,1	22,4	19,1	8,3	11,5	10,4	26,9	1,9	6,6	1,2	13,7	0,2	0,2	-	-	-	-	2,0	0,6	0,58	79	519
Лермонтов (Литв., 1830)	80,3	76,1	92,2	49,8	100	31,9	36,1	58,2	30,2	28,1	42,4	49,8	21,9	21,2	9	12	6,5	28,8	0,8	9,7	0,4	11,4	-	0,2	-	-	-	-	1,9	0,8	0,65	79,7	524
Лермонтов (Аул, 1831)	86,3	85,9	90,3	53,4	100	41,1	36,4	58,1	36,4	30,8	40,8	55,3	17	32,2	5,5	6,2	8	31,9	1,4	6,9	0,1	7,7	0,1	-	-	-	-	-	1,7	1,0	0,81	83,2	640
Лермонтов (11 июня 1831)	80,9	73	86,3	52	100	36,3	32	44,9	37,1	28,5	45,3	43,8	24,2	20,3	6,6	11,4	8,2	25,4	4,7	7,4	0,4	14,8	0,4	-	-	-	0,4	-	2,0	0,6	0,58	78,4	256
Лермонтов (Изм. бей, 1832)	82,6	77,5	91,1	46,6	100	35	35,5	55,1	34,6	28,5	43,1	48,6	17,6	19,8	8,1	9,9	7,1	33,2	1,6	7,7	0,2	12,4	-	-	-	-	-	-	1,8	0,8	0,61	79	506
Лермонтов (Сашка, 1836)	83,3	79,2	90,9	49	100	35,7	35,1	55,8	35,6	24,5	46	47,5	22,2	23,5	6,7	9,8	7,8	31,2	1,1	8,9	0,1	10,9	-	-	-	-	-	-	1,8	0,8	0,68	80,5	1700
Лермонтов (Сказка, 1839)	85,5	76,8	92,9	47,8	100	30,6	36,4	74,1	21,2	21,9	47,1	43,1	28,6	26,6	4	10,1	5,4	30,3	1,4	9,1	0,3	12,8	-	-	-	-	-	-	1,8	0,8	0,68	80,6	297
Языков (Жар-птица, 1836)	80,9	68,3	88,1	43,3	100	31,1	22,9	69,6	25,5	19,1	42,9	52,3	17,1	17	5,8	8,6	7,2	25	2,6	10,7	2,1	21	-	-	-	-	-	-	2,0	0,5	0,45	76,1	1772
Жуковский (Нор. об., 1832)	90,9	66,5	83,9	61,3	100	30,9	35,1	63,5	17,8	47,4	30,4	43,5	33	25,6	4,8	17,8	10	18,7	0,9	3,5	2,2	13,5	3	-	-	-	-	-	2,0	0,6	0,65	82,5	230
Жуковский (Камоэнс, 1839)	81,2	70,3	80,6	62,9	100	34,9	29,8	55,9	19,7	48	32,8	46,5	27,2	21,7	7,4	17,1	10,9	16,8	5,1	5,7	0,7	11,9	2,1	-	-	-	-	-	2,1	0,6	0,65	79	808
Жуковский (поэмы 1842-44)	83,5	74	78,4	59,2	100	35,7	31,7	54,7	23,7	43,2	25,2	42,9	27,9	20,6	7,4	12,2	13,7	20,9	3,7	5,1	1	12,2	2,3	0,3	-	-	-	-	2,1	0,6	0,63	79	1079
Жуковский (поэмы 1845)	85,7	68	77,9	56,4	100	32,8	30,5	58,9	21,1	41	30,5	48	25,3	16,7	3,8	16,3	14,8	20,2	3,5	0,5	1,3	14,3	1,9	0,5	0,1	-	-	-	1,9	0,4	0,54	77,6	1040
Жуковский (Ив. цар., 1845)	82,7	69,5	77,8	62,3	100	31,1	32,1	53	24,1	45,8	29,7	48,8	26,8	18,7	7,8	15,4	15,2	16,9	3,5	5	1,7	13,3	1,6	0,2	-	0,1	-	-	2,1	0,5	0,58	78,5	1204
Жуковский (Стр. жид. 1851-52)	79,1	67,5	69,6	54,5	100	29,3	29,2	49,8	22,4	41,8	29,4	39,6	32	12,4	5,1	13,9	16,4	15,3	6,2	0,8	2,5	16,1	3,3	2	0,06	-	-	-	2,1	0,3	0,44	74,7	1570
Кронеберг (Двен. ночь, 1841)	81,1	71	78,9	51,8	100	34,1	32,3	52	23,5	42,1	31,4	47,6	22,8	16,5	6,6	14,1	12,6	20,3	4,1	7,5	1	13,8	2,9	0,5	-	-	-	0,1	2,1	0,4	0,54	77,2	923
Кронеберг (Гамлет I-II, 1844)	83,4	76,1	77,9	59,5	100	35,3	33,3	62,3	18,1	45,3	27,9	40,2	27,5	td																			

6. Sei canti popolari italiani e le traduzioni in russo di M. Kuzmin²

Note veneziana

Putazze chiassose
montemo in batolo[^]
el tempo xe belo
andèmo a chiassar:
mi monterò in pope
a prova Zaneto:
al spasso, al dileto
ve vogio menar.

Un per de dindiotti
gh[^]è qua in una Qesta,
salata xe lesta,
formagio bressan;
co l'agio el salao
{% figa, de vedèlo,
del pan bon e bèlo,
del vin puro e san.

Co un per de violini
e un basso che avemo
se la goderemo
alegri per star;
no vói marmotine
j vói godar contento;
el cuor proprio sento
in péto sbalzar.

Mi vói star in mezo
de do de ste pute;

Венецианские ночи

Весёлые дёвы,
Наймú я вам лóдку
В такúю погóдку
Поéдем гулять.
Я на нос сажуся,
Занетто пусть прáвит
И всех нас напráвит
Гулять и игрáть.

Мы páру индjóшек
Улóжим в плетёнку,
Телячью печёнку,
Из Бресшии сыр;
Винóм в изобильи,
Колбáсками с лúгом,
Салáтом латúком
Допóлним наш пир.

И скрípки захвáтим,
И бас с нáми бúдет,
Весéлье разбúдит
Молчáнье рéки|рекí.
Как пéнье услýшим,
Так сёрдце забьётся,
В грудí затрясётся,
Ведь вы не суркí.

И сам посредине
Двух, сяду деvíц я,

² Le canzoni popolari in veneziano sono tratte da V. Malamani, *Il settecento a Venezia* (Torino-Roma: Editori L. Roux e C.), i due canti carnascialeschi provengono da C. Gozzi, *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi* (Venezia: Stamperia di Giacomo Zanardi, 1801–1805); le loro traduzioni in russo da P. Dmitrev, *M. Kuzmin: Rozyskaniya i kommentarii* (Moskva: Renome, 2016).

no posso de tute,
ma ghe voria star;
no feme el museto,
ssuna de vu altre
.....
mi vói cortegiar.

El cuor mi gho grando,
le forze me manca,
no posso se anca
volesse, far più;
da sti altri putazzi
andevane pute,
che i troverà in tute
bòn cuor servitù.

Amici, d'acordo
i remi tiolemo (*),
e alegri voghemo p
per presto arivar;
eviva ste pute,
eviva i morosi,
eviva i gelosi
che qua sta a vardar.

Una buona fortuna

M'è nato un caso
sta Senza a l'opara
che 'l voggio a tuti
chiaro contar.
Mentre che atento
stava a la musica,
da una persona
me sento urtar.

Me volto presto:
vedo una mascara,
ma ben tapada,

На всех разделиться
Ника́к не могу́.
Прошу́, без оби́ды, -
За все́ми угна́ться
«.....»
Нельзя́ одному́.

Хоть се́рдце широко́
И де́вы все ми́лы,
Не хва́тит мне си́лы,
Хоть я и не стар.
Други́е пусть го́сти
Други́ми займу́тся,
У них ведь найду́тся
Покóрность и жар.

Но вёсла, о други,
Наляжем дружнее,
Насту́пит скорее́
Весéлия час.
Да здра́вствуют де́вы!
Век до́лгий счастли́вцам,
Век до́лгий ревни́вцам,
Что смóтрят на нас!

Счастливый случай

На пра́здник слúчай
Случи́лся в óпере,
Его́ го́тов я
Вам сказа́ть.
Сижú я ти́хо,
слу́шаю му́зыку,
вдруг кто-то на́чал
меня́ толка́ть.

Я оберну́лся, -
Да́ма под ма́скою,
Оде́то пы́шно,

bel personal.
Curioso digo:
“cossa comandela?”
la dixe: “aiuto
“che me vien mal”.

Lesto un palcheto
provedo subito,
la ineoragisso,
dentro la vien.
Co l'è sentada
la se desmaschera:
vedo un vieeto
belo e seren.

“Oh Dio” — domando
“cossa se sentela?”
La me risponde:
“dolor de cuor”.
Ghe sporzo presto
prezioso un spirilo;
gha passa tuto
con quel'odor.

Dopo l'a fato
gran cerimonie,
cuasi compite
che son resta.
Dal complimento
del viso amabile
gera, credèlo,
mezo copà.

Mi, scalda i ferì,
cussi la interogo:
se vegnir via
la voi co mi.
Co un bel viseto,
con bona grazia,

Приятный вид.
Я говорю ей:
«Чего прикажете?»
- Дурно, спасите! –
Она твердит.

Быстро достал я
Ложу свободную,
И незнакомку
Прошу войти.
Снимает маску...
Ах, что за личико!
Крашее, милее
Век не найти!

Я говорю ей:
- Что с вами, Боже мой?
Она в ответ мне:
- Ах, в сердце боль! -
Флакончик с солью
Тут предлагаю ей,
И всех душистей
Была та соль.

Тут обращаюсь
К ней с предложением:
«Может проехаться
Кое-куда?»
С лицом приятным,
С милой улыбкою
Мне в утешенье
Молвила: «да!»

Что за улыбка,
За благодарности,
Какая светскость!
Я обольщён.
Лицом прелестным,
Её любезностью,

la me consola
co un bravo si.

No o perso tempo
E con del giubilo
Via l'ò condota
Presto da là.
No conto el resto,
ma co è sta in ultima
un bel relógio
la m'a dona.

I morosi in casa

Bela usanza s'à introdota,
far l'amor adesso in casa:
un costume de sta rasa (*)
per ste pute xe assae bon.
Una volta ste pissote
stava su tuta la note;
a parlar con questo e quello
le vedevi sul balcon;

le fa zo (*) adesso i morosi
con più assae facilità,
perchè comodo le gha
de parlarghe da vi9in.
Se compagna 1 descorsóto
con un vezzo, co un sgrigneto,
con un busto mezo molo,
con un soto carpetin.

El penin le fa che bagola,
né le man de bando sta;
se sior amia va de là
le fa quel che le poi far.
Quando vien la congiuntura,
qualche piccola fatura

Чúдной | Чуднóй манéрой
Нáсмерть сражён.

Врэмя не трáтим,
Я в упоéнии,
Влекú красóтку
Скорéе прочь.
Дáльше смолкáю...
Но мной полúчены
Часý от дáмы
За éту ночь.

Любóвь на домú

Слáвный завелся обыча́й,
Чтоб по ко́мнатам любíться.
Лéгче обманúть дéвице –
Для неё хоро́ш закóн.
Прéжде, как онí живáли:
Ночí напролет не спáли,
Хóчешь с кем погово́рить,
Так пожа́луй на балко́н.

И на хíтрости пускáться
Лéгче лёгкого тепéрь, -
Два шага́ ступи́ за дверь, -
Уж возлю́бленный стои́т.
Разговóр у ней при éтом
И с улы́бкой, и с привéтом.
Лиф волнúется упрúго,
Ю́бка нíжняя сквози́т.

Тут и но́жку в ход пускáет,
Да и рúчкам дéло есть;
Стои́т тётке за́дом сесть, -
Заигра́ла уж игра́.
Лишь ру́ки рука́ косне́тся,
Как уло́вка чуть найдё́тся,

se poi far de contrabando,
e l'amigo contentar.

Anca quele maridae
qualche spasso se procura,
e, se ben che le ghe zura
al marie la fedeltà,
le se inzegna, nonostante,
col servente che è costante
a Qerte ore de più comodo
devertirse come va.

Ghe sarla qualchedun'altra
che la pensa molto ben,
e secreto tuto tien
el so amor fra el parentà:
so mario xe 'l so dilèto,
ma al zerman porterà afeto,
a so barba a so compare,
al nevodo, a so cugnà.

Qualche picóla marena
se va a far dopo disaar;
questo è sempre bon tratar,
ne sospeto s'à da aver.
Se i xe soli, non importa
se anca i voi serar la porta;
questo qua xe un privilegio
che i parenti à da goder.

Questa qua è la gran usanza
che se pratica anca in Franza,
perchè alfin le done tute
senza amor no le poi star.

Un turco innamorà

Per mi aver Catina amor,

Чтоб украдкой, контрабандной
Удовольствовать дружкѣ.

И замужние порою
Не откажутся от шутки,
Не теряют не минутки,
Мужу в верности клянясь.
И стараются прилѣжно,
Чтоб с поклонником столь нежным
Провести часок удобный,
Развлекаясь и резвясь.

Сам не мало дам я знаю,
Что по мыслям хороши,
Но в семейственном тиши
Делят свой любовный клад.
! Они мужа уважают,
Но семья их обожает:
Тут и кум есть, есть и деверь,
Есть племянник, есть и сват.

Что же? Лёгкая закуска
Не испортит нам обед...
Подозренья теней нет,
Ничего нельзя сказать.
Хоть во все глаза глядите,
Хоть на три замка закройте
Но родным в своём вниманьи
Неприлично отказать.

От французов тот порядок,
Он и там всем дамам сладок,
Потому что повсеместно
Без любви им не прожить.

Влюблённый Тúrка

Катю сделаю женой,

mi voleri maridar,
star contento in sena el cuor
tic e toc sentiri far;
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa ;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà !

A spòseta aver compra perla,
zogia che lusér ;
dar ceehina quantità,
tanto, cara, mi piaxer;
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

A italiana mi marciar,
de papuzza far scapin,
barba zuffia mi tagiar,
vestir -tuto paregin;
tarapatà ta ta ta,
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta
oh mi quanto inamorà !

Mi mercanta venezian
mio negozio stabilir,
e per zorno de dar man
gran palazza mi fornir;
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

Adrianopola mai più
Non andar a veder mi
E se andar, vardar in su,
sia impala da Muffetì;

Чтоб достичь её любви,
ра́дость в се́рдце бьет струёй,
тик и так стучи́т в кро́ви.
Тарапата-та-та-та,
Ра́дости душа́ полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогда́.

Ожерельев и браслёт
Я неvéсте накуплю́.
Де́нег дам, что счету нет,
Так я ми́лую люблю́!
Тарапата-та-та-та,
Ра́дости душа́ полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогда́.

Итальянцем я хожу́,
Ту́фель и в помíне нет,
! Свою́ бороду́ стригу́,
Сло́вно ку́колка одéт...
Тарапата-та-та-та,
Ра́дости душа́ полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогда́.

И в Венеции совсём
Заторгую́ наконец,
И на удивленье всем
Я найму себе́ дворе́ц.
Тарапата-та-та-та,
Ра́дости ду́ша полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как некогда́.

В Адрианополь городок
Не верну́сь я никогда́,
Коли́ преступлю́ зарок
На кол посади́ меня́,?

tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

Far fortuna de mio aver,
lassar scrigna in libertà,
far de mi quel che voler
pur che aver de mi pietà;
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

Donca, Cate cossa dir
Mi prometter de sposar,
presto mi voler morir,
sola ti voler amar;
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

Ti dar segno de to amor,
far mi alegro, caro ben;
mi ascoltar far el cuor
tich e toch in mezzo al sen
tarapatà ta ta ta
d'alegrezza cuor mi fa;
tarapatà ta ta ta,
oh mi quanto inamorà!

Тарапата-та-та-та,
Рáдости дýша полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогдá.

Трать, как хóчешь, серебрó,
С сундукá снимí замóк,
Чтóбы все своё добрó
Предложíть тебе́ я мог.
Тарапата-та-та-та,
Рáдости душа полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогдá.

Кáтя, Кáтя, позабáвь,
Выйти зáмуж обеща́й,
От погíбели избáвь
И открóй мне слáдкий рай!
Тарапата-та-та-та,
Рáдости душа полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогдá.

О любví подай мне знак
И весéльем награди́.
Сéрдце, слы́шу, «тик и так»
Бьётся рáдостно в груди́.
Тарапата-та-та-та,
Рáдости душа полна́!
Тарапата-та-та-та,
Я влюблён как никогдá.

I canti carnascialeschi³

³ Opere edite ed inedite del Carlo Gozzi” Venezia, stamperia di Giacomo Zanardi, 1801.

Canto carnascialesco de'Zanni e de'Medici

Facendo il Bergamasco, e il Veneziano
N'andiamo in ogni parte;
E il recitar Commedie è la nostr'arte.
Noi, ch'oggi per Firenze intorno andiamo,
Come vedete, messer benedetti,
E Zanni tutti siamo
Recitatori eccellenti, e perfetti.
Gl'altri strioni eletti,
!Amanti, Donne, Romiti, e Soldati,
Alla stanga per guardia son restati.
Questi vostri dappochi Commediaj
Certe lor filostroccole vi fanno
Lunghe, e piene di guaj,
Che rider poco, e manco piacer danno.
Tantoché per l'affanno,
Non solamente agl'uomini, e alle donne,
Ma verrebbero a noja alle colonne.
Mentre che noi facciamo oggi la mostra,
Siamo disposti di parer Toscani ;
Ma nella stanga nostra
Sarem poi Bergamaschi, e Veneziani.

Zeim "Re de'Geni"

Chi mi sia nol so dire. Un certo vecchio
Di bianchissima barba, e che di bianche
Vesti anche si vestiva, austero molto,
M'allevò in un tugurio meschinetto.
Ei mi narrò, che sulle sponde un giorno
Del fiume Tigri mi raccolse in fasce,
Quasi da'genitori abbandonato
Parto furtivo di vergogna, e scorno.
Ei sempre mi dicea, che a servir nata
Era, ed a'patimenti, e ch'io dovessi
Rassegnarmi a'voler degl'alti Numi:

Венециánцы мы и Бергамáски.
Мы стрáнствуем повсюду.
Комéдии мы представляем лю́ду,
К Флорéнции добра́лись без опа́ски,
Как мо́жете вы ви́деть, ротозéи,
Мы шутовские ма́ски,
Остро́ты нам прока́зы и затéи,
Други́е ж лицедéи:
Любо́вники, мона́хи, да́мы, слуги́,
Сидя́т покуда до́ма на досу́ге.
Комедиáнтов труппа, что недавно
Тут антимóнии вам представля́ла,
Рыча́ла о́чень сла́вно,
Но удово́льствия и сме́ха малó.
Вся зрíteльная за́ла
Зева́ла во весь рот от э́той сце́ны,
Казáлась, что скуча́ли са́ми стéны.
Но мы да́дим друго́е представленье,
Согла́сны: с ви́ду мы так есть Тосканцы
Но в на́шем помещени́и
Мы Бергамáски и Венециánцы

"Zeim, Re de Genj"

Кто, и сама́ не зна́ю. Не́кий ста́рец
С брaдо́ю белосне́жную, одетый
В такие же бе́лые оде́жды, стро́гий,
Меня́ воспитывал в лачу́ге жа́лкой.
Он рассказа́л мне, что, бродя́ вдоль Ти́гра,
Одна́жды он нашёл меня́ в пелёнках,
Как бу́дто плод вeсчeстья и позóра,
ВПоки́нутый роди́телями та́йно.
Тверди́л, что родила́ для подчиненья
И для терпéнья я, что во́ле неба
Высо́кой покоря́тся мне приста́ло,

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

Отдель	Стихотворения				Ч.с.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
*СНВПС А(1897-1910)	Меня влекут чудесные сказанья				14	7,14	0	0	14,29	71,43	0	0	0	7,14	0	0	0,9	1,4	50	42,85
	Открыто царское письмо не, сьмо нельзя прочесть				14	28,57	0	7,14	14,29	42,86	0	0	0	7,14	0	0	1,4	1,2	80	50
	В густом лесу мы дождь пережидали				14	14,29	0	14,29	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	0	0	1,7	0,6	50	50
	Запел петух, таинственный предвестник				14	28,57	0	14,29	7,14	35,71	7,14	0	0	0	0	0	1,6	1,4	100	42,85
	В романе старой мы с тобой				14	28,57	0	7,14	21,43	28,57	0	14,29	0	0	0	0	1,5	1,2	100	42,85
	Есть зверь нарок, живет он в глуби моря				14	21,43	7,14	7,14	14,29	21,43	0	21,43	0	7,14	0	0	1,8	0,9	75	54,14
	В Кремоне скрипку некогда разбили				14	21,43	7,14	14,29	14,29	35,71	0	0	0	7,14	0	0	1,6	1	75	50
	С прогулки поздней вместе возвращаясь				14	21,43	7,14	7,14	7,14	35,71	7,14	7,14	0	7,14	0	0	1,8	0,9	75	50
	Пусть месяц молодой мне слева светит				14	21,43	0	21,43	14,29	28,57	0	7,14	0	0	7,14	0	1,7	0,9	100	42,85
	Из глубины земли источник бьет				14	28,57	7,14	7,14	14,29	21,43	0	14,29	0	7,14	0	0	1,8	1	80	50
	От горести не видел я галеры				14	21,43	14,29	0	0	50	7,14	0	0	7,14	0	0	1,3	1,5	75	78,57
	Все так же солнце всходит и заходит				14	28,57	7,14	0	35,71	21,43	0	0	0	0	0	0	1,4	1,6	100	35,71
	Я белым камнем этот день отмечу				22	18,18	0	13,64	22,73	22,73	4,55	9,09	0	9,09	0	0	1,8	0,7	66,67	50
	Я к магу шел, предчувствием томим				12	41,67	16,67	0	8,33	25	0	8,33	0	0	0	0	1,4	1,8	100	50
	Казнят? Казнят? Весь заговор заговор открыт				11	0	0	36,36	27,27	18,18	0	9,09	0	0	0	0	1,5	1,2	50	63,63
	Как помню я дорогу на рассвете				18	38,89	5,56	33,33	5,56	11,11	0	0	0	0	0	0	1,5	1,6	100	55,55
	С тех пор как ты, без ввода во владенье				14	21,43	0	0	21,43	21,43	7,14	0	7,14	14,29	0	7,14	1,8	0,8	60	71,42
	Ни бледность щек, ни тусклый блеск очей				14	28,57	0	0	14,29	35,71	0	7,14	0	14,29	0	0	1,5	1,1	66,67	71,42
	Твой взор как царь Мидас				14	14,29	14,29	7,14	0	21,43	0	14,29	0	21,43	7,14	0	1,9	0,7	40	42,85
	Врач мудрый нам открыл секрет природы				14	21,43	7,14	21,43	7,14	14,29	0	7,14	0	7,14	0	0	2	1,2	75	50
	Ах, я любви ленивый ученик				14	28,57	14,29	14,29	7,14	35,71	0	0	0	0	0	0	1,5	1,4	100	64,28
	Читаю ли я Флор и Бланшефлор				14	14,29	7,14	0	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	7,14	0	1,8	0,7	50	64,28
	Как Порции шкатулка золотая				14	7,14	0	28,57	0	28,57	0	14,29	0	21,43	0	0	1,5	0,7	25	64,28
	Я не с готовым платьем магазин				14	21,43	7,14	7,14	14,29	28,57	0	7,14	0	7,14	0	0	1,9	1	75	50
	Не для того я в творчество бросаюсь				14	21,43	0	0	7,14	28,57	0	21,43	0	14,29	7,14	0	1,7	0,9	60	71,42
	Как без любви встречать весны приход				14	7,14	28,57	0	14,29	28,57	7,14	14,29	0	0	0	0	1,6	1,5	100	71,42
	Высокий холм стоит в конце дороги				14	14,29	14,29	7,14	7,14	42,86	0	14,29	0	0	0	0	1,6	1,3	100	57,14
	Из моего окна в вечерний час				14	14,29	14,29	7,14	7,14	21,43	14,29	7,14	0	7,14	0	0	2,1	1	66,67	64,28
	Любим тобою я — так что мне грозы?				14	35,71	14,29	0	14,29	28,57	0	7,14	0	0	0	0	1,5	1,6	100	42,85
	Без солнца я я а я молчу при солнце властном				14	7,14	7,14	14,29	21,43	21,43	0	7,14	0	21,43	0	0	1,8	0,5	25	50
	Прекрасен я твоею красотою				14	7,14	0	14,29	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	7,14	0	2	0,7	33,33	50
	Сегодня утром встал я странно весел				14	42,86	7,14	0	21,43	14,29	7,14	7,14	0	0	0	0	1,5	1,5	100	28,57
*СНВПС В (1912-1920)	Моя печаль сверх меры и границ				14	28,57	7,14	0	35,71	21,43	0	0	0	0	0	0	1,4	1,6	100	64,28
	В последний раз зову тебя, любовь				14	50	7,14	0	0	28,57	0	0	7,14	0	7,14	0	1,3	1,8	100	57,14

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

	Несчастный день					16	18,75	6,25	25	18,75	6,25	0	12,5	0	12,5	0	0	0,7	0,7	60	75
	Утешение					20	10	15	0	25	30	0	10	0	10	0	0	1	1	50	55
	Целый день					24	29,17	4,17	4,17	0	41,67	0	8,33	0	8,33	4,17	0	1,2	1,2	77,78	58,33
	На берегу сидел слепой ребенок					11	27,27	27,27	18,18	0	9,09	0	0	0	9,09	0	0	1,7	1,7	75	50
	Любви утехи					12	62,5	0	0	0	18,75	0	12,5	0	6,25	0	0	2	2	90,91	43,75
	О быть покинутым — какое счастье!					12	41,67	0	0	25	33,33	0	0	0	0	0	0	1,7	1,7	100	50
	Эпитафия	*				20	30	0	10	10	35	5	5	0	5	0	0	1	1	85,71	65
	Двойная тень дней прошлых и грядущих					12	16,67	33,33	33,33	8,33	41,67	0	0	0	0	0	0	1,9	1,9	100	83,33
							I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
ОО	Снега покрыли гладкие равнины					14	35,71	0	0	14,29	42,86	0	7,14	0	0	0	0	1,2	1,6	100	0
	Моей любви никто не может смерть					20	35	5	0	5	50	0	5	0	0	0	0	1,2	1,7	100	100
	Коснели мысли медленные в лени					14	28,57	0	14,29	7,14	42,86	0	0	0	7,14	0	0	1,4	1,2	80	50
	Одно и то же небо					36	26,67	13,33	3,33	6,67	23,33	6,67	0	0	16,67	0	3,33	1,8	1	61,54	56,66
	не верю солнцу, что идет к закату						35,9	5,13	0	38,46	12,82	2,56	7,69	0	0	0	0	1,4	1,5	100	23,37
	Для нас и в августе наступит май!					12	33,33	8,33	0	8,33	50	0	0	0	0	0	0	1,7	1,1	100	58,33
	Проходит все, и чувствам нет возврата					12	50	0	8,33	0	8,33	0	16,67	8,33	8,33	0	0	1,4	1,5	85,71	66,66
	Ты именем монашеским оваян					8	25	0	0	25	25	0	0	0	25	0	0	0,9	1,4	50	37,5
	Молчим мы оба и владем тайной					8	12,5	0	0	25	12,5	12,5	25	0	12,5	0	0	0,9	1,7	50	62,5
	В потоке встречных лиц искать глазами					24	25	4,17	8,33	16,67	33,33	8,33	0	0	4,17	0	0	1	1,7	85,71	54,16
	Одна звезда тебе над колыбедю					20	25	5	5	10	45	0	5	0	5	0	0	1,1	1,5	83,33	75
							I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
ГГ	Вы, молчаливо-нежное дитя					16	14,29	14,29	0	21,43	7,14	7,14	14,29	7,14	7,14	7,14	0	2,1	0,7	66,67	42,85
	Вы белое бургундское вино					12	0	8,33	0	25	25	0	8,33	0	33,33	0	0	1,5	0,7	0	41,66
	Всегда стремясь к любви неуголов					14	21,43	0	7,14	14,29	35,71	0	7,14	7,14	7,14	0	7,14	1,9	0,9	75	51,14
	Мне снился сон: в глухих лугах иду я					28	21,43	7,14	0	3,57	35,71	0	7,14	0	17,86	7,14	0	1,7	0,9	54,55	64,28
	О поцелуй, божественный подарок					24	20,83	4,17	4,17	16,67	29,17	0	12,5	0	8,33	0	0	1,8	0,9	71,43	53,84
	Письмо: Я тронута письмом, что вы прислали					25	33,33	0	12,5	16,67	25	4,17	4,17	0	4,17	0	0	1,7	1	88,89	45,83
	Письмо любви! О пальцы женских рук					16	25	12,5	12,5	0	25	0	6,25	0	18,75	0	0	1,7	1	57,14	87,5
							I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
Вож.	Какая белизна и кроткий сон					21	9,52	9,52	9,52	23,81	28,57	4,76	4,76	0	9,52	0	0	1,9	0,7	50	14,28
	Такие дни счастливейшие случаи					14	21,43	0	21,43	0	28,57	0	14,29	0	7,14	7,14	0	1,7	0,9	75	50
	Просохшая земля! Прижаться к ней					15	6,67	0	26,67	13,33	40	0	0	6,67	6,67	0	0	1,5	0,7	50	66,66
	Солнце бык					12	0	8,33	16,67	25	33,33	0	8,33	0	8,33	0	0	1,6	0,8	0	41,66
	К Дебюсси					16	6,25	0	0	18,75	25	0	12,5	0	37,5	0	0	1,5	0,6	14,29	62,5
	Заревич Дмитрий					нс	16,67	5	5	13,33	25	5	8,33	0	18,33	3,33	0	2	0,5	47,62	45
							I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
Эхо	Предчувствию, душа моя, внимли!					20	10	5	25	10	5	10	10	5	10	10	0	2,2	0,4	50	50
	Несовершенство мира — милость Божья!					19	21,05	5,26	15,79	10,53	21,05	5,26	10,53	0	5,26	5,26	0	2	0,7	80	26,31
	Чужая поэма					108	19,63	6,54	8,41	7,48	23,36	3,74	5,61	0	10,28	3,74	0	1,9	0,9	65,63	62,88

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
НВ	Новолунье				16	25	12,5	18,75	6,25	12,5	0	12,5	0	12,5	0	0	0.9	1.9	66,67	37,5
	Сквозь чайный пар я вижу гору Фүзий				16	25	0	25	12,5	12,5	0	12,5	0	12,5	0	0	0.8	1,7	66,67	37,5
	Эней				36	10	6,67	6,67	23,33	26,67	10	6,67	0	10	0	0	0.7	1.9	50	33,33
						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
Пар.	К девушке о женихах мечтают				12	8,33	0	8,33	0	16,67	16,67	16,67	8,33	8,33	16,67	0	2	0.6	50	33,33
	В раскосый блеск зеркал забросив сети				16	12,5	0	6,25	25	25	6,25	6,25	0	18,75	0	0	1.8	0.6	40	31,25
	Вот барышня под белою берлою березой				24	8,33	12,5	4,17	12,5	8,33	4,17	25	4,17	16,67	4,17	0	2.1	0.6	33,33	50
	Стекланно сердце и стекланна грудь				15	6,67	0	6,67	20	20	0	0	13,33	20	13,33	0	1.9	0.3	25	53,33
	Весенней сыростью страстной седмицы				16	12,5	0	6,25	31,25	6,25	12,5	0	0	25	0	6,25	1.7	0.7	33,33	50
	Я шел дорожкой Павловского парка				46	11,11	4,44	6,67	8,89	22,22	6,67	6,67	0	28,89	2,22	2,22	2	0.4	27,78	40,47
						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
*СНВПС С(1920-1927)	Отяжелев, слова корой покрылись				12	0	8,33	0	16,67	41,67	0	0	16,67	16,67	0	0	1.5	0.8	0	50
	Не губернаторша сидела с офицером				28	3,57	10,71	14,29	3,57	17,86	7,14	7,14	0	25	3,57	0	2	0.6	12,5	57,14
	Воздушную и водяную гладь				16	18,75	0	0	18,75	25	12,5	6,25	6,25	12,5	0	0	1.8	0.7	60	56,25
	Олень Комельский, сотник благочестный				24	16,67	0	4,17	16,67	33,33	4,17	4,17	0	20,83	0	0	1.7	0.6	44,44	50
	Чужое солнце за чужим болотом				38	5,26	5,26	10,53	10,53	18,42	5,26	2,63	0	31,58	5,26	2,63	2	0.3	14,29	34,21
	Завет, воспоминание, испуг				16	0	0	12,5	18,75	18,75	0	6,25	0	18,75	0	0	1.4	0.2	0	41,66
						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
НГ	я этот вечер помню как сегодня				18	16,67	0	0	0	50	5,56	5,56	0	22,22	0	0	1.3	1	42,86	61,11
	к вам раньше знаю прилетают грачи				9	11,11	0	0	11,11	22,22	11,11	11,11	0	33,33	0	0	1.7	0.6	25	66,66
	он лодку оттолкнул, на сером небе				35	22,86	5,71	5,71	11,43	17,14	8,57	5,71	0	20	0	0	1.9	0.6	53,33	54,28
						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
ФРЛ	Первый удар				44	11,36	4,55	6,82	9,09	31,82	11,36	9,09	2,27	9,09	0	4,55	2.1	0.6	55,56	40.9
	Пятый удар				21	4,76	9,52	28,57	4,76	23,81	4,76	4,76	0	14,29	4,76	0	1.9	0.5	25	61,9
	Восьмой удар				47	21,28	10,64	10,64	12,77	17,02	4,26	4,26	0	17,02	2,13	0	2	0.6	55,56	50
	Десятый удар				89	14,61	4,49	5,62	7,87	23,6	4,49	8,99	2,25	19,1	5,62	2,25	2.2	0.4	43,33	49,43
	Одиннадцатый удар				16	12,5	0	31,25	18,75	6,25	0	0	6,25	12,5	12,5	0	1.8	0.5	50	31,25
	Заключение				16	6,25	0	12,5	6,25	18,75	6,25	0	0	25	18,75	6,25	1.9	0.4	20	43,75
	Тёмные улицы рождают тёмные чувства				35	5,71	2,86	5,71	17,14	22,86	14,29	11,43	0	14,29	2,86	2,86	2.1	0.5	28,57	42,85
	Нетерп Юпитер				6	33,33	0	16,67	33,33	0	0	0	0	16,67	0	0	1.3	1.2	66,67	66,66
	Вы мне не нравитесь при лунном свете				23	13,04	13,04	8,7	8,7	21,74	4,35	8,7	0	17,39	0	0	2.1	0.7	42,86	48
	Припадочно заколотился джаз				25	16	0	4	24	20	4	20	8	4	0	0	1.9	0.7	80	40
	Второй свидетель — хозяйка				84	17,86	2,38	7,14	10,71	26,19	8,33	10,71	2,38	9,52	1,19	2,38	2.1	0.6	65,22	63,09
	Четвёртый свидетель — сыщик				33	18,18	18,18	9,09	15,15	15,15	3,03	0	0	12,12	9,09	3,03	2.1	0.8	60	42,42
	Посещение				63	12,7	9,52	17,46	14,29	15,87	6,35	6,35	1,59	12,7	1,59	1,59	2.2	0.5	50	47,61
						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	Ц
*Пере.	В зеленых ветках лишь застонут птицы				14	64,29	0	0	50	14,29	0	0	0	0	0	0	1.4	1.2	100	50
	Столь сладкой негой, что сказать не в силах				14	21,43	7,14	0	50	7,14	0	7,14	0	7,14	0	0	0.9	2.8	75	21,42
Микеланд	Так благодатно и спокойно было				14	0	0	14,29	28,57	14,29	21,43	14,29	0	7,14	0	0	1.7	0.8	0	37,71
	Блажен венок, весёлое собрание				14	7,14	7,14	0	21,43	28,57	0	14,29	0	21,43	0	0	1.7	0.7	25	57,14

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

	Уж горе наградило меня зобом			20	25	0	25	15	20	0	0	0	10	5	0	1.7	0.8	71,43	35
	Синьёр, коль верить поговоркам старым			14	28,57	7,14	14,29	14,29	28,57	0	7,14	0	0	0	0	1.6	1.2	100	42,85
	Мадригал			9	11,11	11,11	11,11	22,22	22,22	0	0	0	11,11	11,11	0	1.9	0.6	50	40
	Здесь место удивительного лова			8	25	12,5	25	25	0	12,5	12,5	0	25	12,5	0	2.4	1.5	50	50
	Коль грубый молот мой из твердой глыбы			14	14,29	14,29	21,43	0	21,43	0	7,14	0	14,29	7,14	0	1.9	0.7	50	50
	Виновница стенаниями и криками			14	14,29	14,29	28,57	7,14	28,57	0	0	0	7,14	0	0	1.6	1	66,67	85,71
	Когда любви источник безупречный			14	21,43	0	7,14	35,71	14,29	7,14	0	0	7,14	7,14	0	1.7	0.8	75	42,85
	Блаженный дух, ты с пламенным стараньем			14	7,14	7,14	7,14	14,29	50	0	7,14	0	7,14	0	0	1.6	0.9	50	71,42
	С прекрасным взором вашим зрю заране			14	50	0	0	7,14	21,43	21,43	0	0	0	0	0	1.2	1.9	100	42,85
	О ночь, хоть мрак, пора успокоенья			14	21,43	7,14	0	7,14	28,57	7,14	0	0	28,57	0	0	1.6	0.8	42,86	42,85
	Вам говорю, кто в жизненном разбеге			11	18,18	9,09	0	9,09	36,36	0	9,09	0	18,18	0	0	1.6	0.9	50	63,63
	Напрасно плачущие ожидают			4	25	0	0	0	0	0	25	0	25	25	0	1.4	1	50	75
	Что жив я был камням лишь охватившим			4	0	25	0	0	50	0	0	0	25	0	0	1	1	0	75
	Навек со смертью мне пришлось дружитья			4	0	50	0	0	25	0	0	0	25	0	0	1	1.9	0	75
	Средь жизненного бурного течения			14	7,14	0	14,29	14,29	28,57	0	0	0	35,71	0	0	1.5	0.5	16,67	57,14
Canti Carn.	Zejm Re de Genj			37	2,7	8,11	10,81	21,62	8,11	8,11	10,81	0	18,92	8,11	2,7	2.1	0.5	12,5	36,11
Wilde	Под тенью роз танцующей сокрыта			32	3,13	3,13	9,38	25	28,13	9,38	3,13	0	3,13	9,38	0	1.8	0.5	50	34,37
Тредяковский	Баллада о том, что любовь без заплаты			35	22,86	2,86	5,71	5,71	14,29	2,86	8,57	2,86	25,71	8,57	0	2	0.4	47,06	57,14
	Басенка о непостоянстве девушек			36	16,67	0	13,89	16,67	25	2,78	8,33	5,56	5,56	2,78	2,78	2	0.5	75	52,77
					I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	Kvalue	
**Соб.сон.	Открыто царское письмо			14	7,14	0	0	14,29	71,43	0	0	0	7,14	0	0	0.9	1.4	50	
	В густом лесу мы дождь пережидали			14	28,57	0	7,14	14,29	42,86	0	0	0	7,14	0	0	1.4	1.2	80	
	Запел петух, тайственный предвестник			14	14,29	0	14,29	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	0	0	1.7	0.6	50	
	В романе старом мы с тобой			14	28,57	0	14,29	7,14	35,71	14,29	0	0	0	0	0	1.5	1.3	100	
	Есть зверь нарок, живет он в глуби моря			14	28,57	0	7,14	21,43	28,57	0	7,14	0	0	0	0	1.6	1.4	100	
	В Кремоне скрипку некогда разбили			14	21,43	7,14	7,14	14,29	21,43	0	21,43	0	7,14	0	0	1.8	0.9	75	
	С прогулки поздней вместе возвращаясь			14	21,43	7,14	14,29	14,29	35,71	0	0	0	7,14	0	0	1.6	1	75	
	Пусть месяц молодой мне слева светит			14	21,43	7,14	7,14	7,14	35,71	7,14	7,14	0	7,14	0	0	1.8	1	75	
	Из глубины земли источник бьет			14	21,43	0	21,43	14,29	28,57	0	7,14	0	0	7,14	0	1.7	1	100	
	От горести не видел я галеры			14	28,57	7,14	7,14	14,29	21,43	0	14,29	0	7,14	0	0	1.8	1	80	
	Все так же солнце всходит и заходит			14	21,43	14,29	0	0	50	7,14	0	0	7,14	0	0	1.3	1.5	75	
	Моя печаль сверх меры и границ			14	28,57	7,14	0	35,71	21,43	0	0	0	0	0	0	1.4	1.6	100	
	С тех пор как ты, без ввода во владенье			14	28,57	7,14	0	35,71	21,43	0	0	0	0	0	0	1.4	1.6	100	
	Ни бледность щек, ни глухой блеск очей			14	21,43	0	0	21,43	21,43	7,14	0	7,14	14,29	0	7,14	1.8	0.8	60	
	Твой взор как царь Мидас			14	28,57	0	0	14,29	35,71	0	7,14	0	14,29	0	0	1.5	1	66,67	
	Врач мудрый нам открыл секрет природы			14	14,29	14,29	7,14	0	21,43	0	14,29	0	21,43	7,14	0	1.9	0.7	40	
	Ах, я любви ленивый ученик			14	21,43	7,14	21,43	7,14	14,29	0	7,14	0	7,14	0	0	2	1.2	75	
	Читаю ли я Флор и Бланшефлор			14	28,57	14,29	14,29	7,14	35,71	0	0	0	0	0	0	1.5	1.4	100	
	Как Порции шкатулка золотая			14	14,29	7,14	0	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	7,14	0	1.8	0.7	50	
	Я не с готовым платьем магазин			14	7,14	0	28,57	0	28,57	0	14,29	0	21,43	0	0	1.5	0.7	25	
	Не для того я в творчество бросаюсь			14	21,43	7,14	7,14	14,29	28,57	0	7,14	0	7,14	0	0	1.9	1	75	
	Твое письмо! О светлые ключи			14	21,43	0	0	7,14	28,57	0	21,43	0	14,29	7,14	0	1.7	0.9	60	
	Как без любви встречать весны приход			14	28,57	0	0	14,29	42,86	0	7,14	0	7,14	0	0	1.4	1.2	80	
	Высокий холм стоит в конце дороги			14	7,14	28,57	0	14,29	28,57	7,14	14,29	0	0	0	0	1.6	1.5	100	
	Из моего окна в вечерний час			14	14,29	14,29	7,14	7,14	42,86	0	14,29	0	0	0	0	1.6	1.3	100	
	Любим тобою я — так что мне грозы?			14	14,29	14,29	7,14	7,14	21,43	14,29	7,14	0	7,14	0	0	2.1	1	66,67	
	Без солнца я молчу, а я молчу при солнце властном			14	35,71	14,29	0	14,29	28,57	0	7,14	0	0	0	0	1.5	1.6	100	
	Прекрасен я т	а я молчу при солнце властном		14	7,14	7,14	14,29	21,43	21,43	0	7,14	0	21,43	0	0	1.8	0.5	25	

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

	Сегодня утром встал я странно весел		14	7,14	0	14,29	21,43	28,57	0	7,14	0	7,14	7,14	0	1.9	0.7	50	
	В последний раз зову тебя, любовь		14	42,86	7,14	0	21,43	14,29	7,14	7,14	0	0	0	0	1.5	1.5	100	
	Снега покрыли гладкие равнины		14	50	7,14	0	0	28,57	0	0	7,14	0	7,14	0	1.3	1.8	100	
	Коснели мысли медленные в лени любви неуловимой		14	35,71	0	0	14,29	42,86	7,14	0	0	0	0	0	1.2	1.6	100	
	Валы стремят свой яростный	любви неуловимой	14	35,71	7,14	7,14	7,14	35,71	0	0	0	7,14	0	0	1.5	1.3	83,33	
	Ау, мой друг, припомни вме	любви неуловимой	14	42,86	0	0	0	57,14	0	0	0	0	0	0	0.7	2.1	100	
	Как нежно золотее даль ве	любви неуловимой	14	21,43	7,14	0	14,29	50	0	7,14	0	0	0	0	1.3	1.4	100	
	Несносный ветер, ты не вой в иное		14	57,14	7,14	7,14	28,57	0	0	0	0	0	0	0	1.1	2.1	100	
	Вы, молчаливо-нежное дитя		14	57,14	7,14	0	28,57	0	7,14	0	0	0	0	0	1.1	2.1	100	
	Всегда стремясь к любви неуловимой		14	14,29	14,29	0	21,43	7,14	7,14	14,29	7,14	7,14	7,14	0	2.1	0.7	66,67	
	всегда стремясь к любви неуловимой		14	21,43	0	7,14	14,29	35,71	0	7,14	7,14	7,14	0	7,14	1.9	1	75	
Ш.сон.				I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	Kvalue	
	I		14	7,14	0	21,43	7,14	50	0	0	0	7,14	0	0	1.9	1	50	
	II		14	28,57	0	7,14	0	35,71	0	7,14	0	7,14	14,29	0	0.9	1,2	80	
	III		14	14,29	0	28,57	21,43	7,14	0	0	0	7,14	0	0	1,1	1,6	66,67	
	IV		14	28,57	0	21,43	14,29	7,14	0	0	0	7,14	0	0	0,5	1,3	80	
	V		14	7,14	14,29	7,14	14,29	50	0	0	0	0	0	0	0,7	1,3	100	
	VI		14	7,14	0	0	21,43	35,71	0	0	0	21,43	7,14	0	1,2	1,3	25	
	VII		14	28,57	0	21,43	21,43	21,43	0	0	0	0	0	0	0,6	1,4	100	
	VIII		14	21,43	0	28,57	14,29	14,29	0	0	0	0	0	0	1,1	1,3	100	
	IX		14	14,29	7,14	7,14	7,14	35,71	0	7,14	0	14,29	0	0	0,8	1,2	50	
	X		14	21,43	0	14,29	7,14	21,43	0	0	0	21,43	7,14	0	0,6	1,7	50	
	XI		14	14,29	0	21,43	7,14	42,86	0	7,14	0	21,43	0	0	0,5	1,6	40	
	XII		14	35,71	0	7,14	0	28,57	0	14,29	0	0	0	0	0,9	1,7	100	
	XIII		14	7,14	0	0	7,14	35,71	21,43	7,14	0	14,29	0	0	1,6	1,4	33,33	
	XIV		14	7,14	0	0	21,43	42,86	0	7,14	0	14,29	0	0	0,8	1,5	33,33	
	XV		14	14,29	0	21,43	14,29	35,71	7,14	0	0	7,14	7,14	0	0,8	1,3	66,67	
	XVI		14	28,57	7,14	7,14	7,14	21,43	0	21,43	0	0	0	0	0,8	1,8	100	
	XVII		14	35,71	0	0	0	42,86	0	0	0	7,14	14,29	0	1,2	1,6	83,33	
	XVIII		14	21,43	7,14	7,14	7,14	28,57	0	14,29	0	0	0	0	1,5	1,2	100	
	XIX		14	14,29	0	14,29	7,14	35,71	0	0	0	0	14,29	0	0,9	1,5	100	
	XX		14	21,43	0	0	14,29	21,43	0	14,29	0	0	7,14	0	0,8	1,4	100	
	XXI		14	28,57	0	7,14	7,14	21,43	0	21,43	0	0	0	0	0,8	1,4	100	
	XXII		14	21,43	0	0	14,29	35,71	0	7,14	0	21,43	0	0	1,1	1,4	50	
	XXIII		14	7,14	0	7,14	28,57	42,86	0	0	0	0	14,29	0	0,9	1,5	100	
	XXIV		14	14,29	7,14	0	7,14	42,86	7,14	7,14	0	7,14	0	0	1	1,4	66,67	
	XXV		14	0	0	0	28,57	50	0	0	0	0	0	0	0,9	1,6	50	
	XXVI		14	6,67	0	0	6,67	33,33	0	0	6,67	13,33	6,67	0	1,1	0,7	33,33	
	XXVII		15	71,43	0	0	7,14	21,43	0	0	0	0	0	0	0,5	1,6	100	
	XXVIII		14	21,43	7,14	14,29	7,14	35,71	7,14	0	0	7,14	0	0	2,4	0,8	75	
	XXIX		14	21,43	7,14	7,14	21,43	28,57	0	0	0	0	0	0	0,9	1,7	100	
	XXX		14	28,57	7,14	7,14	14,29	35,71	0	0	0	0	0	0	1	1,4	100	
	XXXI		14	21,43	0	0	7,14	21,43	0	7,14	0	28,57	7,14	0	1,2	1,4	42,86	
	XXXII		14	21,43	7,14	0	14,29	42,86	7,14	0	0	7,14	0	0	0,5	1,6	75	
	XXXIII		14	21,43	7,14	7,14	14,29	14,29	0	0	0	14,29	0	0	1,2	1,5	60	
	XXXIV		14	21,43	0	0	21,43	21,43	7,14	0	0	14,29	0	0	0,5	1,5	60	
	XXXV		14	14,29	0	7,14	7,14	50	0	7,14	0	14,29	0	0	0,7	1,5	50	

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦҖ5 e БЦҖ5 di M. Kuzmin

	XXXVI				14	35,71	0	7,14	35,71	14,29	0	0	0	7,14	0	0	0,9	1,5	83,33	
	XXXVII				14	21,43	7,14	14,29	7,14	28,57	0	0	7,14	0	0	0	1,3	1,4	100	
	XXXVIII				14	14,29	14,29	21,43	7,14	14,29	0	14,29	0	0	0	0	0,8	1,5	100	
	XXXIX				14	50	14,29	14,29	14,29	0	7,14	0	0	0	0	0	0,9	1,6	100	
	XL				14	7,14	0	28,57	42,86	7,14	0	0	0	14,29	0	0	1,9	1,4	33,33	
	XLI				14	21,43	7,14	21,43	0	42,86	0	0	0	0	7,14	0	0,8	1,4	100	
	XLII				14	64,29	0	7,14	7,14	0	0	0	0	0	7,14	0	1,3	1,4	100	
	XLIII				14	28,57	7,14	7,14	7,14	14,29	0	7,14	21,43	7,14	0	0	1,9	0,8	80	
	XLIV				14	7,14	0	14,29	35,71	7,14	7,14	0	0	14,29	0	0	0,8	1,9	33,33	
	XLV				14	28,57	0	14,29	0	28,57	0	0	0	14,29	0	0	0,5	1,5	66,67	
	XLVI				14	21,43	0	7,14	42,86	21,43	0	0	0	7,14	0	0	0,9	1,3	75	
	XLVII				14	42,86	0	14,29	7,14	14,29	7,14	0	14,29	0	14,29	0	1,1	1,4	100	
	XLVIII				14	14,29	21,43	7,14	21,43	35,71	0	0	0	0	0	0	1,3	1,9	100	
	XLIX				14	21,43	0	14,29	7,14	28,57	0	14,29	0	0	0	0	1,4	1,5	100	
	L				14	21,43	0	28,57	14,29	35,71	0	0	0	0	0	0	0,9	1,4	100	
	LI				14	14,29	21,43	7,14	7,14	35,71	0	0	0	14,29	0	0	1,2	4,3	50	
	LII				14	14,29	0	0	21,43	14,29	0	7,14	0	35,71	0	0	1,1	1,6	28,57	
	LIII				14	28,57	7,14	7,14	7,14	7,14	14,29	0	0	14,29	7,14	0	0,5	#DIV/0!	66,67	
	LIV				14	0	0	14,29	0	28,57	7,14	7,14	7,14	35,71	0	0	0,7	1,9	0	
	LV				14	0	7,14	21,43	0	28,57	7,14	0	0	21,43	7,14	0	0,4	1,6	0	
	LVI				14	14,29	7,14	14,29	14,29	28,57	0	7,14	0	7,14	7,14	0	0,5	1,6	66,67	
	LVII				14	0	7,14	21,43	0	28,57	7,14	0	0	21,43	7,14	0	0,6	1,9	0	
	LVIII				14	7,14	14,29	14,29	28,57	14,29	0	0	0	7,14	0	0	0,5	1,6	50	
	LIX				14	21,43	0	0	21,43	35,71	7,14	0	0	7,14	7,14	0	0,9	1,8	75	
	LX				14	7,14	14,29	14,29	28,57	21,43	0	0	0	14,29	7,14	0	1	1,6	33,33	
	LXI				14	7,14	0	7,14	14,29	21,43	7,14	14,29	0	14,29	0	0	0,8	1,9	33,33	
	LXII				14	28,57	0	0	0	21,43	0	7,14	0	28,57	7,14	0	0,6	1,9	50	
	LXIII				14	21,43	0	21,43	14,29	21,43	0	0	0	7,14	7,14	0	0,8	1,4	75	
	LXIV				14	21,43	21,43	14,29	7,14	21,43	0	7,14	0	7,14	0	0	0,7	1,6	75	
	LXV				14	7,14	7,14	7,14	7,14	42,86	7,14	0	0	7,14	0	0	1,1	1,8	50	
	LXVI				14	7,14	14,29	7,14	21,43	14,29	0	21,43	0	0	0	0	0,7	1,5	100	
	LXVII				14	28,57	7,14	14,29	14,29	14,29	0	7,14	0	7,14	0	0	0,9	1,6	80	
	LXVIII				14	7,14	14,29	14,29	7,14	21,43	7,14	7,14	14,29	0	0	7,14	0,8	1,8	100	
	LXIX				14	21,43	7,14	14,29	14,29	7,14	7,14	7,14	0	7,14	7,14	7,14	0,8	2,1	75	
	LXX				14	7,14	14,29	7,14	28,57	35,71	0	0	0	14,29	0	0	0,7	2,2	33,33	
	LXXI				14	21,43	7,14	0	21,43	28,57	0	0	0	7,14	7,14	0	1	1,7	75	
	LXXII				14	28,57	14,29	7,14	7,14	14,29	7,14	0	0	14,29	7,14	0	0,9	1,6	66,67	
	LXXIII				14	7,14	14,29	14,29	21,43	14,29	14,29	0	7,14	7,14	0	0	0,9	1,9	50	
	LXXIV				14	7,14	7,14	7,14	28,57	28,57	0	7,14	0	7,14	0	0	0,7	2	50	
	LXXV				14	0	14,29	14,29	7,14	28,57	0	14,29	0	14,29	0	0	0,7	1,7	0	
	LXXVI				14	28,57	0	7,14	14,29	21,43	0	0	0	21,43	7,14	0	0,7	1,7	57,14	
	LXXVII				14	14,29	7,14	0	7,14	42,86	0	7,14	0	21,43	0	0	0,7	1,7	40	
	LXXVIII				14	7,14	0	21,43	42,86	14,29	0	0	0	7,14	0	0	0,9	1,5	50	
	LXXIX				14	28,57	0	7,14	28,57	28,57	7,14	0	0	0	0	0	0,8	1,3	100	
	LXXX				14	21,43	14,29	0	14,29	7,14	0	21,43	0	14,29	0	0	1,3	1,5	60	
	LXXXI				14	21,43	7,14	14,29	21,43	28,57	7,14	0	0	0	0	0	1	1,7	100	
	LXXXII				14	7,14	0	0	14,29	28,57	7,14	14,29	0	14,29	0	0	1,1	1,7	33,33	
	LXXXIII				14	21,43	0	0	7,14	50	0	7,14	0	0	14,29	0	0,5	1,6	100	
	LXXXIV				14	28,57	7,14	7,14	28,57	14,29	0	7,14	7,14	0	0	0	1,3	1,3	100	
	LXXXV				14	7,14	0	0	21,43	28,57	0	7,14	0	14,29	7,14	0	1,1	1,7	33,33	

7. Schede dati. Distribuzione delle forme, Э, От.э. e Kvalue e Ц in ЦЯ5 e БЦЯ5 di M. Kuzmin

	LXXXVI				14	0	14,29	14,29	28,57	28,57	0	7,14	0	0	0	0	0,4	1,5	50	
	LXXXVII				14	21,43	0	0	28,57	21,43	0	0	7,14	21,43	0	7,14	1	1,5	50	
	LXXXVIII				14	21,43	0	0	28,57	21,43	0	0	7,14	21,43	0	7,14	0,9	1,7	50	
ЦЯ5						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	
ОО	О тихий край, опять стремлюсь мечтою				8	25	12,5	0	0	62,5	0	0	0	0	0	0	0,9	1,9	100	
	Моей любви никто не может смерить				20	35	5	0	5	50	0	5	0	0	0	0	1,2	1,7	100	
	Валы стремят свой яростный ярибой				14	42,86	0	0	0	57,14	0	0	0	0	0	0	0,7	2,1	100	
	Ау, мой друг, припомни вместе с башней				14	21,43	7,14	0	14,29	50	0	7,14	0	0	0	0	1,3	1,4	100	
	Манон Леско,	ско, влюбленный вавсегдатай			15	20	0	0	0	60	0	0	0	6,67	0	0	0,8	1,4	75	
	Всадник				224	45,98	5,36	0	2,68	40,18	0	2,68	0	2,23	0	0	1,4	2,3	95,37	
STROFICA						I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Э	От.э.	K _{value}	
	**Mono				871	17	60	10	12	22	6	7	1	15	3	1	2.1	0.4	53,07	
	**Quart-				340	20	6	5	16	27	3	8	1	11	1	0	2	0.6	63,55	
	**Varie				430	20	5	7	13	31	3	6	1	11	2	0	1.9	0.6	64,44	
	**Соб.кон.				570	24	6	6	13	29	2	6	1	6	1	0	1.9	0.8	79,89	