

IL SONETTO RUSSO NELLA SECONDA METÀ DEL '900
TRA NORMA E SPERIMENTAZIONE ¹

Michaela Böhmig

Il sonetto, come gli altri generi poetici e la stessa arte della versificazione secondo modelli occidentali, è un'acquisizione relativamente tarda della letteratura russa. L'assimilazione, a partire dagli anni '30 del XVIII secolo, del sonetto di tipo francese,² cui si affianca a un secolo di distanza quello italiano,³ seguito dal sonetto inglese e shakespeariano,⁴ fa sì che di questa forma

¹ Un sincero ringraziamento a Sergej Birjukov, Dina Goder, Tat'jana Jakob, Il'ja Kukul'in, Evgenij Šklovskij, Elena Trofimova e Aleksandr Ulanov per il generoso e competente aiuto prestatomi nel reperimento di materiali inediti o difficilmente accessibili, nonché a Evgenij Solonovič per i suoi preziosi suggerimenti.

² Cf. L. Berdnikov, *K izdatel'skoj istorii russkogo soneta 1730-1750-ch godov*, in *Fedorovskie čtenija 1980*, Moskva 1984, pp. 155-169.

³ L'acquisizione delle caratteristiche formali del sonetto italiano si compie negli anni '20-'30 dell'Ottocento, nel periodo compreso fra la traduzione di un sonetto di Filicaia ad opera di P. Katenin (cf. *Sonet. Iz Filikajja*, 1822) e le versioni dei sonetti CLIX e CCCII tratti dalle rime in vita e in morte di Madonna Laura di Petrarca, eseguite da I. Kozlov (cf. *Dva soneta. Iz Petrarki*, 1834). Esse sono le prime a rispettare, se non lo schema rimico dell'originale, almeno le convenzioni del sonetto italiano.

⁴ Il processo di assimilazione del sonetto inglese e shakespeariano è più lungo e travagliato, passando, a causa di una sorta di inerzia delle ormai consolidate forme sonettistiche francesi e italiane, attraverso una serie di stadi intermedi, quali libere imitazioni e alcuni componimenti originali, che trascurano ora la struttura strofica, ora lo schema rimico del sonetto inglese e shakespeariano (cf. A. Izmajlov, *Sonet odnogo Irokičja, napisannom na ego prirodnom jazyke*, 1804, finzione di traduzione dall'inglese; I. Kozlov, *Sonet*, 1835, libera imitazione di un sonetto di Wordsworth; V. Benediktov, *Podražanija sonetam Šekspira*, ca. 1856-1860, imitazione di dodici sonetti shakespeariani; A. Grigor'ev, *Titanii*, 1857, ciclo di sonetti dedicato alla sua traduzione del *Sogno di una notte d'estate*). Solo sul crinale del secolo, con le traduzioni di

poetica siano percepite non tanto le costanti delle singole tradizioni nazionali, quanto la varietà delle possibili soluzioni formali. A causa della “ricapitolazione abbreviata” di un’evoluzione storica pluricentennale,⁵ il sonetto russo è caratterizzato dall’estrema libertà con cui poeti e versificatori maneggiano i parametri formali (soprattutto nell’ambito della rima), producendo, parallelamente a componimenti conformi ai tipi tradizionali, numerosissime forme ibride e contaminate. Secondo i dati elaborati da Višnevskij in base a un campione di 1647 sonetti di 143 autori dal XVIII al XX secolo, si contano più di 600 diversi modelli di sonetto, ognuno con un suo peculiare schema rimico e metrico, di cui il 68% è usato una sola volta.⁶ A queste prove si affiancano fin dagli esordi versi di carattere ludico-sperimentale, come quelli di Aleksej Rževskij, seguace di Sumarokov e affiliato alla cerchia di Cheraskov, i cui sonetti in esapodie giambiche, divisi in due emistichi con rima al mezzo e alla fine del verso, possono essere letti come tre componimenti indipendenti di senso compiuto.

Nel corso della sua evoluzione in terra russa il sonetto registra un accrescimento sia quantitativo che qualitativo, che culmina nella produzione della seconda metà del Novecento: il numero dei sonetti composti negli ultimi cinquanta-sessant’anni, grazie anche alla gran quantità di traduzioni dalla letteratura mondiale, non è molto inferiore a quello dei componimenti sonettistici scritti nei due secoli precedenti. Inoltre, il sonetto è un genere praticato, con svariati contenuti, nelle più disparate cerchie culturali. Da un lato, esso gode del massimo prestigio nell’ambito della cultura ufficiale, dove *Zvezdnye sonety* di Leonid Vyšeslavskij, che sembrano aver accompagnato Jurij Gagarin durante il suo volo spaziale, cantano le imprese dei cosmonauti rus-

A. Pleščeev, che propone un sonetto da *Irish Melodies* di Th. Moore (cf. “Kak solnce zolotit poverchnost’ tichich vod,” 1888), e di K. Slučevskij, che affronta il Sonetto XXXI di Shakespeare (cf. “Tvoja prijala grud’ vse mertvye serdca”, 1904), si cominciano a rispettare i canoni formali del sonetto inglese e di quello shakespeariano. Quest’ultimo entrerà definitivamente nel patrimonio della letteratura russa solo con le traduzioni shakespeariane di S. Maršak a metà del XX secolo.

⁵ Sul concetto di “ricapitolazione abbreviata” cf. C. Träger, *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*, Leipzig 1981, p. 238.

⁶ Cf. K. Višnevskij, *Raznoobrazie formy russkogo soneta*, in *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, a cura di B. P. Scherr e D. S. Worth, Columbus 1989, pp. 456 e 461.

si.⁷ Dall'altro, è coltivato fra gli internati nei *lager*, da una generazione per la quale la poesia rimane, anche in condizioni estreme, una esigenza vitale. Caso emblematico, e ancora da studiare, è quello delle cinque raccolte di sonetti di Jakov Charon e Jurij Vejnberg, compilate in gran parte durante la detenzione in un campo di lavoro sovietico. Con il ricorso a una mistificazione letteraria dalle molteplici valenze metaforico-simboliche, i componimenti sono presentati come la traduzione di un celebre autore francese, tale Guillaume du Vintrais, coinvolto nei sanguinosi avvenimenti della Notte di S. Bartolomeo, recluso nella Bastiglia ed esiliato dalla Francia.⁸

Solo di recente si sono inoltre fatti conoscere alcuni autori, rimasti a lungo periferici, che per decenni hanno concentrato le loro ambizioni creative quasi esclusivamente nel campo del sonetto, accumulando centinaia di componimenti, resi accessibili molto spesso solo dopo la *perestrojka*. Fra questi sonettisti spicca Jurij Linnik, sensibile al pensiero antroposofico ed alle speculazioni dei cosmisti, fondatore a Petrozavodsk di un "Museo di arte cosmica" intitolato al pittore e poeta Nikolaj Rerich con il fine dichiarato di entrare in contatto con civiltà extraterrestri e forme superiori di esistenza.⁹ A lui si devono 132 corone, oltre a numerosi cicli di sonetti, apparsi a partire dalla prima metà degli anni '80 nelle sue numerosissime raccolte di poesie, edite dal "Museo di arte cosmica". Linnik coltiva inoltre l'ipersonetto, costituito da tre quartine e tre terzine, sostenendo di averlo creato indipendentemente da eventuali predecessori e di apprezzarne in particolare la prospettiva acustica, basata sugli echi.¹⁰ A lui si affianca Vladimir Pal'čikov che ha cominciato la sua attività poetica a Elista, capoluogo dell'ex Repubblica Autonoma dei Calmucchi, da cui deriva il suo pseudonimo Elistinskij. Questi scrive e pubblica sonetti da oltre trent'anni, dedicandosi negli ultimi tempi quasi esclusivamente all'arduo cimento del sonetto palindromico.¹¹ Approdo finale e forse invalicabile di tali ricerche, che in un certo senso riprendono e portano

⁷ L. Vyšeslavskij, *Zvezdnye sonety*, Moskva 1962; cf. anche *Zvezdnye sonety i zemnye strofy*, Kiev 1980.

⁸ Ja. Charon, *Zlye pesni Gijoma dju Ventre*, Moskva 1989.

⁹ Ringrazio di questa indicazione Wolfgang Kasack.

¹⁰ Cf. la lettera indirizzatami da Ju. Linnik il 20.10.1998.

¹¹ Un piccolo campionario è uscito nella sezione *Tartar i radar (Palindromičeskie sonety)*, in V. Pal'čikov, *Svod sonetov*, Moskva 1990.

alle estreme conseguenze i suggerimenti di Rževskij, è il triplo sonetto palindromico *Venok šestoj: "Mega" ("Kiber")* [cf. l'esempio riportato in appendice al testo]. L'esito quasi trasmentale cui simili componimenti pervengono a livello semantico è controbilanciato dalla rigorosa osservanza di schemi compositivi canonici, che ne contraddistinguono la struttura rimica e metrica.¹²

L'impennata quantitativa del sonetto russo è accompagnata da un salto qualitativo nell'ambito della ricerca formale. Nella seconda metà del XX secolo la sperimentazione della forma sonetto, ossia dei suoi parametri formali (struttura strofica, scansione metrica, sequenza rimica), assume un carattere programmatico e approda a risultati tali da affiancare le soluzioni elaborate dai sonettisti russi alle svolte compiute dal sonetto francese e più ancora da quello inglese e shakespeariano rispetto all'originale modello italiano, anche se nessuna delle proposte è ancora riuscita a costituirsi in scuola. Su poco più di 700 componimenti sonettistici di oltre 90 autori presi in esame, scritti nel periodo compreso fra il 1946 e il 1997, l'incidenza di versi devianti da una o più d'una delle norme vincolanti per il sonetto o di impianto apertamente sperimentale supera ampiamente il 50%. È come se i sonettisti russi, sfruttando la dialettica fra canone e infrazione, volessero allentare le restrizioni formali imposte al sonetto, per saggiarne il grado di tolleranza e spingere la decostruzione fino al punto di rottura, oltre il quale il sonetto rischia di dissolversi.

Con ciò non si vuole dire che molte delle trasgressioni praticate nell'ambito del sonetto russo non abbiano precedenti storici. Nei componimenti di Wordsworth e dei poeti simbolisti inglesi, di Baudelaire e dei decadenti francesi, di Rilke, Becher e degli espressionisti tedeschi si riscontrano licenze formali che anticipano le sperimentazioni degli autori russi. La peculiarità che distingue questi ultimi dagli illustri predecessori è la sistematicità e l'estremismo con cui procedono nella loro opera di destrutturazione della forma sonetto, approdando a esiti che in parte smentiscono l'assunto dell'omologazione formale della letteratura russa all'insegna del realismo socialista.

Di fronte al proteiforme sonetto russo della seconda metà del XX secolo mostrano le loro indubbie insufficienze le poetiche normative,

¹² Sui sonetti palindromici di Pal'čikov esiste un saggio ancora inedito di S. E. Birjukov, *Russkij Palindrom. Proverka sonetom*, Tambov.

rappresentate soprattutto dalla critica russa e sovietica, che classificano il sonetto nella sezione dedicata alle forme fisse.¹³ Mostra comunque dei limiti anche un approccio più aggiornato, avanzato da certe tendenze della critica occidentale e imperniato su concetti presi in prestito dalla teoria delle probabilità, quali combinazione e permutazione, per cui il sonetto diventa una sorta di gioco combinatorio.¹⁴ Non tiene infatti sufficientemente conto della non omogeneità della variabilità dei diversi parametri formali per quanto riguarda sia la frequenza che l'ampiezza dello scarto dalla norma, né della circostanza che non tutte le combinazioni teoricamente possibili risultano anche ammissibili nella pratica. Si osserva anzi l'indubbia presenza, soprattutto nelle sperimentazioni più ardite, di alcune imprescindibili costanti formali. Più proficuo sembra pertanto un approccio storico-comparatistico come quello adottato da Mönch nella sua fondamentale monografia sul sonetto europeo. In questo lavoro, tuttora insuperato per la meticolosità dell'indagine e la ricchezza del materiale, sono descritte puntigliosamente le numerose concretizzazioni formali del sonetto nei periodi di fioritura in Italia, Spagna, Portogallo, Francia, Inghilterra, Paesi Bassi, Germania e paesi scandinavi, mentre rimane in larga misura inesplorato il mondo slavo, in particolare quello russo.¹⁵

La valutazione critica del sonetto russo, in particolare di quello della seconda metà del nostro secolo, se può partire dall'assunto della sua oscillazione fra norma e trasgressione, deve tenere conto del di-

¹³ Cf. L. Grossman, *Poetika soneta*, in *Problemy poetiki*, a cura di V. Brjusov, Moskva-Leningrad 1925; cf. anche dello stesso, *Poetika russkogo soneta*, in *Bor'ba za stil'. Opyty po praktike i poetike*, Moskva 1927, pp. 122-144 (rist. con il titolo *Mastera soneta*, in L. Grossman, *Sobranie sočinenij*, vol. IV, *Mastera slova*, Moskva 1928, pp. 329-347); V. Choščevnikov, *Mysl', vooružennaja rifmami*, Leningrad 1987 (2. ed.), p. 33, e dello stesso, *Osnovy stichovedenija. Russkoe stichosloženie*. Peterburg 1992 (3. ed.), pp. 134-136; M. Gasparov, *Russkie stichi 1890-ch-1925-godov v kommentarijach*, Moskva 1993, pp. 207-211.

¹⁴ Cf. E. Greber, *Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungsrezeption*, in *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, a cura di S. Kotzinger e G. Rippl, Amsterdam 1994, pp. 1-22, e della stessa, *Das Sonett als Textus (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmethaphorik und Textkonzeption*, in *Sonet in Sonetni venec*, Ljubljana 1997, pp. 381-392.

¹⁵ Cf. W. Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955.

verso grado di liberalizzazione dei singoli parametri formali e tentare di enucleare, accanto alle innumerevoli varianti, in parte già riscontrabili in autori precedenti, quelle costanti che rimangono inalterate anche in componimenti a prima vista non riconducibili alla categoria del sonetto. Per non incorrere in vizi di giudizio, non si deve inoltre perdere di vista la non trascurabile circostanza che il sonetto russo sperimenta i moduli più vistosamente difformi dalle norme canoniche proprio in quei campi che, ad un'analisi quantitativa, appaiono più stabili, come ad es. la struttura strofica. Nell'esposizione che segue si cercherà pertanto di indicare, nonché di quantificare per approssimazione, le varianti (rispetto ai tipi canonici), ma anche le non poche costanti che caratterizzano il sonetto russo contemporaneo, per cercare di determinare l'insieme degli elementi che permettono di inserire un componimento poetico nel novero dei sonetti. Seguirà l'esposizione di quelle che a mio parere sono le tre linee principali seguite nel lavoro di decostruzione della forma sonetto, da cui emergono ulteriori elementi per cogliere l'originalità delle ricerche russe e giungere a una ridefinizione del genere poetico del sonetto.

L'esempio forse più vistoso della dialettica fra norma e infrazione è la struttura strofica. Le sperimentazioni più ardite si stagliano sullo zoccolo ben consolidato delle forme canoniche. Domina quasi incontrastato il modello strofico convenzionale, ossia il raggruppamento dei versi in due quartine e due terzine, talora unite in 4+4+6, 8+6 o 14 versi. Segue a grandissima distanza l'organizzazione dei versi in tre quartine e un distico finale, forma anch'essa tradizionale, sebbene storicamente più recente, soprattutto in Russia, dove entra a pieno titolo nel bagaglio sonettistico solo a partire dalle traduzioni shakespeariane di Samuil Maršak. Assai sporadicamente è praticato il sonetto rovesciato, in cui le due terzine precedono le due quartine, secondo lo schema dei 3+3+4+4 versi, con singoli esempi anche nella configurazione di 3+3+8, 6+4+4 o 6+8 versi.

Del tutto marginali appaiono da un punto di vista puramente quantitativo i diversi moduli che sperimentano costellazioni più fantasiose: si aggirano sul 6% del totale e raramente sono rappresentati da più di un esempio. Sotto l'aspetto qualitativo queste nuove combinazioni di versi, parzialmente riconducibili a varianti di sonetto con coda o mancanti di uno o più versi e spesso ulteriormente complicate dal fatto che lo schema rimico non asseconda la divisione in strofe o che la fine del verso non coincide con quella della riga — procedi-

mento di cui si parlerà ancora — aprono invece prospettive inedite per l'arte del sonetto. La maggior parte di queste configurazioni strofiche si mantiene nell'ambito dei 14 versi, con le seguenti varianti: 4+4+2+2+2 (cf. A. Achmatova, *Rodnaja zemlja*, 1961; L. Vyšeslavskij, *Gnezdo, Iva, Sobake*; N. Matveeva, *Podzemel'ja*; V. Ustinov, *Lipa vetrovaja*; L. Aronzon, "Neušto kto-to smect vas obnjat'?", 1969);¹⁶ 4+4+2+4 (L. Vyšeslavskij, *Rekviem, Sever*); 4+4+2+3+1 (L. Vyšeslavskij, *Vstreč'a*); 4+4+1+1+1+2+1 (M. Ajzenberg, "Svoi lučšie desjat' let"); 4+3+4+3 (V. Pal'čikov, *Gogol'*); 4+6+2+2 (L. Vyšeslavskij, *Tvoj golos*); 4+6+4 (L. Vyšeslavskij, *Sonet naivnosti*); 4+8+2 (L. Vyšeslavskij, *Maki Galicii*; L. Martynov, *S puti na put'*, 1968); 4+5+2+3 (L. Vyšeslavskij, *My byli zvezdami*); 4+10 (I. Brodskij, *Sonet: "Velikij Gektor strelami ubit"*, 1962, *Sonet: "Prošel janvar' za oknami tjur'my"*, 1962; L. Martynov, "Poczija / Otčajanno složna", 1970, ammesso che, in considerazione sia della distribuzione di alcuni versi su più righe che dello schema rimico, si possa ancora parlare di un sonetto); 8+2+4 (N. Glazkov, *Iskitim*); 8+1+2+3 (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, XX, 1974); 2+6+6 (L. Martynov, *Poslednij vzdoch*, 1970); 2+12 (L. Martynov, *Belyj sad*, 1972); 2+5+3+2+2 (L. Martynov, *Budničnost'*, 1971); 3+3+3+3+2 (L. Vyšeslavskij, *Cvety polevye*); 3+11 (I. Brodskij, *Sonet: "Snačala vyrastut griby. Potom"*, 1970); 5+3+3+3 (L. Vyšeslavskij, *Tol'ko zdes'*); 7+3+4 (L. Vyšeslavskij, *Sonet sna*); 10+4 (M. Temkina, *Sonet: na motiv anglijskich metafizikov*, 1988); 11+3 (L. Vyšeslavskij, *Nevidimaja storona*); 12+2 (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, IX). Un caso a parte, di cui si parlerà ancora, è *Venok sonetov* (1973) di Viktor Sosnora, con quattordici sonetti di 5+5+4 versi e un quindicesimo di 4+2+4+4.

Vi si aggiunge una serie di varianti dai nove ai diciassette versi: 4+5, un vero e proprio tronco o torso di sonetto (L. Raskin, *Portret kruga (Krug portretov)*, II, 1989); 4+4+3+2 (A. Voznesenskij, *Utro*); 4+4+2+3 (E. Vinokurov, "Ešče ne pozdno!..."); 4+4+5 (E. Vinokurov, *Endšpil'*, 1967); 4+4+4+2+1 (K. Koval'dži, *Sonet s kodoj*); 2+6+6+1 (L. Martynov, *Znak*, 1969); 4+4+3+2+3 (L. Raskin, *Na rassvete: Sonet duchu*); 4+4+3+3+3 (V. Ustinov, *Zrelen'*); 4+4+4+5 (N.

¹⁶ Nel sonetto della Achmatova come, successivamente, in *Sonet duchu* del ciclo *Na rassvete* di L. Raskin, gli stacchi strofici nella seconda parte del componimento sono segnati non da spazi, ma dalla diversificazione dei margini a sinistra.

Rylenkov, *Bessmertie*, 1967); 6+11 (N. Glazkov, *Tret'e oktjabrja*, 1979).

Stabilità molto minore si riscontra in ambito metrico, dove le deviazioni dalla norma del verso giambico coinvolgono circa il 15% della produzione sonettistica. Il predominio, anche nel sonetto contemporaneo, della pentapodia giambica, equivalente dell'endecasillabo, rientra pienamente nella tradizione del sonetto russo. Seguono, in un'ordine leggermente diverso dall'uso tradizionale, versi giambici di diversa lunghezza (oscillanti di solito fra 5 e 6, ma in alcuni casi anche fra 4 e 5 o 4 e 6 piedi),¹⁷ la tetrapodia e l'esapodia giambiche, mutuata dall'alessandrino, mentre altri metri, anch'essi sporadicamente attestati nella storia del sonetto russo, come la tetrapodia e la pentapodia trocaiche o la tripodia e la tetrapodia anapestiche, giocano un ruolo limitato.

Rimane un fenomeno circoscritto a singoli casi l'adozione di altri metri e misure, nonché di anisopodie diverse da quelle giambiche, come versi anapestici di 3/4 piedi, o di eteropodie (giambo-trocheo, giambo-versi accentuativi). L'apparente mescolanza di metri e misure eterogenei in un componimento come *Friz razrušennyj* di Genrich Sapgir, in cui sono uniti versi giambici e trocaici di diversa lunghezza, ad un'analisi più approfondita si rivela invece ingannevole. Il componimento, in cui le irregolarità ritmiche, insieme alle frasi incomplete e al disegno sconnesso dei versi non allineati a sinistra, dovrebbero avere una funzione mimetica, è la prima parte di un dittico, il cui complemento, *Friz vostonovlennyj*, ricostruisce il disegno d'insieme, integrando le parti mancanti e ripristinando la regolare pentapodia giambica. A queste varianti si affianca un esiguo numero di componimenti in versi tonici, come il *dol'nik* o il *taktovik*, e qualche esempio di sonetto in prosa, sempre di Sapgir. Un caso particolare sono quei sonetti palindromici di Pal'čikov i cui versi dalla struttura speculare si dividono in due emistichi di tripodie trocaiche, nonché i componimenti di Sosnora – di cui si parlerà ancora – che vedono tre quartine in pentapodie giambiche alternate a due versi di una, due parole, riconducibili a un bisillabo dall'andamento giambico. Fenomeni rari nel panorama del sonetto russo sono, a quanto mi

¹⁷ Altre anisopodie giambiche e oscillazioni che superano i due piedi di differenza sono fenomeni isolati.

consta, componimenti che usano l'organizzazione metrica a fini strutturali, come *Rodnaja zemlja* (1961) di Anna Achmatova dallo schema rimico shakespeariano, dove i primi otto versi sono improntati all'eteropodia giambica, mentre i quattro successivi seguono la tripodia anapestica e il distico finale si stabilizza sulla tetrapodia anapestica. In sonetti come *Žažda* di Leonid Vyšeslavskij e "Razbudite menja čerez tysjaču let" del ciclo *Vol'nye sonety* (1962-64) di Gleb Gorbovskij l'alternanza di tetrapodie e tripodie anapestiche segue invece l'andamento dello schema rimico.

Il rigore formale appare ulteriormente allentato nell'ambito della rima, aperto alle più ampie sperimentazioni. Accanto agli schemi tradizionali, risalenti ai tipi del sonetto italiano, francese o inglese, si riscontrano numerose ibridazioni e varianti, nonché una scala che va da due a sette rime, variamente distribuite fra quartine e terzine.¹⁸

Nella costruzione delle quartine, oltre la metà della produzione sonettistica degli ultimi cinquant'anni si attiene alla costellazione delle due rime alternate o incrociate, canonizzata dal sonetto italiano e francese. Nemmeno il 14% segue invece lo schema improntato alle quattro rime alternate, praticato da Shakespeare. Il resto ricorre a configurazioni non convenzionali tanto nella disposizione quanto nel numero delle rime, alcune non del tutto sconosciute alla tradizione sonettistica sia europea che russa.¹⁹ L'alto numero di varianti, spesso presenti con esempi poco numerosi, se non unici, dipende in larga misura dal fatto che, nel sonetto russo contemporaneo, come d'altronde già in quello precedente, lo schema rimico della seconda quartina non coincide sempre con quello della prima. Inoltre le quartine possono ricorrere al numero, non necessariamente alla disposizione, delle rime del sonetto shakespeariano anche in sonetti che nella suddivisione delle strofe e nell'organizzazione rimica delle terzine seguono modelli italiani o francesi. Tendenza generale dei sonettisti russi della seconda metà del Novecento sembra quella di infrangere la simmetria fra le quartine e all'interno delle stesse, debordando in molti casi dalle limitazioni imposte dai modelli rimici convenzionali.

¹⁸ Mi è capitato un unico caso, peraltro molto particolare anche sotto altri aspetti, di un sonetto con otto rime (cf. A. Voznesenskij, *Sonnet*, 1983, riportato in appendice).

¹⁹ Cf. W. Mönch, *Das Sonett*, cit., pp. 16-17, e L. Višnevskij, *Raznoobrazie formy russkogo soneta*, cit., p. 462.

Fra gli schemi non canonici predominano quelli a due rime. Accanto a combinazioni come ABBA ABAB, ABBA BABA, ABBA BAAB, ABAB ABBA, ABAB BAAB, ABAB BABA,²⁰ più frequenti e, tra l'altro, non ignote nella pratica sonettistica precedente, si riscontrano tipi originali, basati su rime bacciate in posizione non convenzionale, come ABBA BABB (L. Martynov, *Belyj sad*, 1972, con l'unico stacco strofico dopo i primi due versi distribuiti su tre righe), ABAB AABB (N. Ryl'nikov, "Zima, zakat, storožka lesnika", 1939 e 1947; G. Sapgir, *Rukopis'*), ABAA BABA (L. Martynov, "Imperija, / Ja videl tvoj zakat!", 1964), ABAA BBAB (L. Martynov, *Pozdnij čas*, 1978), AABA BBAB (A. Tarkovskij, *Pamjati A. Achmatovoj*, II, 1967), AABB AABA (L. Martynov, *Giperboly*, 1968), AABB AABB (E. Bal'ajšov, "Pervaja baba mnoj pečku topila"), AAAA BBBB (M. Temkina, *Sonet: v obratnom napravlenii*, 1988).²¹

A questi si aggiungono diversi modelli a quattro rime. Accanto ad ABAB CDCD, usato anche in componimenti non abbinati a una struttura strofica o ad uno schema rimico degli ultimi sei versi di tipo sha-

²⁰ Nell'uso delle lettere si tiene conto, laddove il discorso verte sullo schema astratto e non sulla concreta configurazione del singolo sonetto, solo della posizione e progressione delle rime, senza marcare l'alternanza, caratteristica per la poesia russa, fra rime maschili e femminili, anche se ciò comporta una semplificazione del discorso, in quanto nel sonetto russo contemporaneo vi sono numerose infrazioni a questa regola. Per la stessa ragione lo spazio fra le due unità di quattro lettere non coincide necessariamente con la cesura grafica.

²¹ A volte è arduo stabilire lo schema rimico, soprattutto per le soluzioni che si muovono nel vasto campo delle assonanze, consonanze, paronomasie e dei vari tipi di rima imperfetta, incompleta o acustica che talora permettono più d'una interpretazione. Nei casi dubbi si è cercato di risolvere il problema attraverso un confronto con la prassi sonettistica dell'autore, rimanendo comunque consapevoli di possibili margini di arbitrio ed errore. A tale riguardo si pone l'interessante quesito se sia l'astratta struttura rimica del sonetto ad avere la priorità sulla concreta configurazione grafico-acustica delle parole in posizione di rima, costringendo in un legame anche parole solo lontanamente affini e rendendole pertanto accettabili come rime, o se le parole legate da nessi troppo vaghi siano invece da considerare come rime irrelate, volte a introdurre un elemento di destabilizzazione che fa esplodere l'assetto formale del sonetto. Dai casi più semplici, in cui i versi delle quartine terminano in *letu-beloj-koldunij-telo-nakanune-uspela-ijune-sinelo* (A. Tarkovskij, "Dušu, vspychnuvsuju na letu"), si arriva a quelli più complessi, come *kosmodromom-Estual'-Izlomom-vdal'-Faust-vniz-raspleskalas'-Yldyz* (G. Sapgir, *Zvezda*).

kespeariano, abbiamo le varianti non convenzionali ABBA CDDC (L. Vyšeslavskij, *Obelisk v pole*; V. Toropygin, "Spasibo, sosny! Ja smotru na vas", 1965; L. Ozcerov, *Ešče o sonete*, II, 1979; S. Birjukov, *Technologija soneta*, III, IV, 1997),²² ABBA CDCD (L. Ozcerov, "I poisk istiny, i sil'naja ljubov", 1965; V. Kuprijanov, *Rostov Velikij*, 1977; G. Sapgir, *Sonet vo sne*), ABAB CDDC (G. Sapgir, *Voda*), ABAB CCDD (L. Vyšeslavskij, *Oželed'*), AABB CDDC (G. Sapgir, *Sonet-stat'ja*, componimento parodistico in prosa, in cui la rima è prodotta da parole spezzate per tmesi), AABB CCDD (A. Gatov, *Osennij čeln*; L. Vyšeslavskij, *Buduščaja legenda*).

Sono infine presenti alcuni schemi a tre rime: ABBA ACCA (V. Toropygin, "Kak vse-taki bespomoščny slova!...", 1978; E. Balašov, *Noev sonet*), ABBA BCCB (S. Maršak, *1616-1949*, 1949), ABAB ACAC (L. Vyšeslavskij, *Gnezdo, Mera*; N. Glazkov, *Iskitim*), ABAB CBCB (D. Bykov, *Dva soneta*, I: *Žizneljubivyj*), ABAB BCCB (V. Protalin, "Ach, osen', nynče ty ne udalas", 1968; V. Koval', *Privet iz Kryma*).

Ancor più variegato appare il quadro delle terzine, che da sempre godono di una maggiore malleabilità. Oltre agli schemi tradizionali, mutuati soprattutto dal sonetto francese (ca. 44%),²³ da quello italiano (ca. 14%)²⁴ e da quello inglese o shakespeariano (ca. 10%),²⁵ si osserva una miriade di costellazioni rimiche non ortodosse. Anche se alcune varianti si riscontrano episodicamente nel sonetto tradizionale, perfino nel *Canzoniere* di Petrarca, nel sonetto russo contemporaneo

²² Allo stesso schema si attengono le due quartine finali dei sonetti rovesciati di S. Podelkov, *Step' noč'ju* (1984), e di S. Birjukov, *Technologija soneta*, V (1997), che hanno lo schema aBa Bcc dEEd fGGf.

²³ Risulta di gran lunga più adoperato, come d'altronde in tutta la tradizione del sonetto russo, il modello CCD EED (all'occorrenza allungabile, come ad es. in *Zrelen'* di V. Ustinov, che presenta lo schema aBBa aBBa CCd EEEd FFd) rispetto a quello CCD EDE.

²⁴ Qui, come nel sonetto russo in generale, predomina il tipo CDC DCD. Scarsa incidenza ha lo schema CDE CDE, mentre è del tutto marginale quello CDC CDC. Altri schemi, come CDE EDC, CDE DEC e CDE DCE, sono praticamente inesistenti.

²⁵ Si nota un sostanziale equilibrio fra le forme CDCD EE e EFEF GG, seguite a poca distanza da CDDC EE. Sommando i primi due tipi, identici dal punto di vista della disposizione delle rime, si constata che rispetto ai dati riportati da Višnevskij in *Raznoobrazie formy russkogo soneta*, cit., p. 462, la preferenza si sposta ulteriormente a favore del modello a rime alternate, seguite da un distico a rima baciata.

esse si complicano per tutta una serie di fattori: lo stacco delle strofe può essere in contrasto con il modello delle rime e una costruzione strofica italiana o francese non esclude, ad es., una sequenza rimica inglese o shakespeariana, mentre, al contrario, un'organizzazione strofica inglese o shakespeariana è perfettamente compatibile con uno schema rimico italiano o francese: è pertanto lecito che le terzine contravvengano al "programma" stabilito dalle quartine, per cui due quartine con una progressione di rime di tipo shakespeariano possono essere abbinate a terzine con moduli rimici di tipo francese o italiano; sono inoltre ammesse rime bacciate in posizione non canonica, come anche stacchi strofici inconsueti, nonché *enjambement* e periodi sintattici svincolati dalle cesure rimiche e perfino strofiche; sono infine coltivate diverse forme di sonetto continuo, praticato soprattutto dai sonettisti più giovani, spesso in combinazione con altri artifici.²⁶ È comunque da notare che la proliferazione di schemi non è accompagnata da un incremento del numero di sonetti che si servono del singolo modello: al contrario, molti esempi sono rappresentati da un unico componimento, anche se il numero complessivo dei modelli unici raggiunge quasi quello dei sonetti di tipo inglese o shakespeariano. Tutti questi fattori portano alla destabilizzazione della forma sonetto e alla polverizzazione di ogni canone.

Nell'ambito delle terzine si contano le più svariate configurazioni che si discostano dai modelli tradizionali. Più di trenta sono imperniate su due rime, di cui due terzi riprendono rime delle quartine. Una quindicina fa uso di tre rime, di cui oltre la metà ripropone rime delle quartine. Abbiamo perfino un esempio di terzine con quattro rime, che in parte ricorrono a rime delle quartine.

²⁶ Tutto ciò rende talora difficile stabilire qual è il modello che governa l'organizzazione rimica del singolo sonetto, in quanto alcune sequenze rimiche in componimenti formati da un'ottava e una sestina o da 14 versi continui possono essere lette come derivate da schemi tanto italiani o francesi quanto inglesi. Le cose si complicano ulteriormente nel caso di sonetti continui con o senza stacco strofico. Così si incontra lo stesso schema rimico dei sei versi finali (ABA BAB) in sonetti con due quartine e due terzine (N. Ryl'kov, *Est' v Kižach sobor*, 1965), in componimenti con tre quartine e distico finale (V. Kuprijanov, *Doroga žizni*, 1969) e, infine, in sonetti con due quartine e una sestina (N. Ryl'kov, *Lesnoj šum*, 1968; S. Botvinnik, "Zemnoju nov'ju, nov'ju nezemnoju"; L. Raskin, *Portret kruga (Krug portretov): Poslednij*).

Sono usate con una certa frequenza alcune combinazioni, tra l'altro non del tutto sconosciute alla tradizione sonettistica, come CDC DDC²⁷ (V. Azarov, *Pozdnij med*, XII-XV, 1968; L. Aronzon, *Pustoj sonet*, 1969; I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, XIII; V. Koval', *Privet iz Kryma*; K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, I, VII), CDD CDC (S. Šervinskij, "Skazala žizn': 'Molčat' ne smeeš', poj!'" del ciclo *Ozarenyj*; A. Tarkovskij, *Pamjati A. Achmatovoj*, I, 1967; L. Martynov, *Bessil'e starikov*, 1970; I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, II; K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, XIV), CCD CDC (L. Vyšeslavskij, *Buduščaja legenda*; L. Martynov, "Imperija, / Ja videl tvoj zakat!", 1964, *Proricatel'*, 1970; V. Pal'čikov, *Igrenevij letun, Andrej Voznesenskij: Diptich*, I; A. Eremenko, *Nevenok sonetov: Blatnoj sonet*), CCD CCD (L. Vyšeslavskij, *Kusti sireni*; V. Toropygin, "Spasibo, sosny! Ja smotru na vas", 1965; A. Prelovskij, *Ptica*, 1966; L. Martynov, *Giperboly*, 1968, *Mučitel' ptic*, 1970; M. Dudin, *Sonet s barvinkami*; S. Botvinnik, "Prekrasno pojavlen'e iz zemli"; T. Kibirov, *Dvadcat' sonetov k Saše Zapoevoj*, III, XIII, XVII).²⁸

Ad essi si affiancano alcuni modelli, evitati dal sonetto tradizionale, ma presenti con qualche esempio in quello russo, come CDC CDD (I. Sel'vinskij, *Sonet: "Duševnye stradanija kak gamma"*, 1951; V. Vasilenko, *Ikonopiscy*, 1970; L. Martynov, *Pozdnij čas*, 1978; M. Dudin, "My vse zavisim drug ot druga", 1980; K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, III), CCD DCD (M. Dudin, *Sonet iz allei Anny Kern*, 1984, *Sonet starogo predčuvstvija*, 1986, *Sonet sputnice*, 1986, *Sonet ne podveržennomu deleniju*, 1986; D. Golubkov, *Gamlet – Baratynskij*; V. Ustinov, *Kupanie v Narove*; V. Pal'čikov, *Ton go-boen. Neobog nor*; A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, III; K. Koval'dži, *Sonet s anagrammami*, "Dvadcatij vek. Rossija... Cto za bred"),²⁹

²⁷ Nell'uso delle lettere per designare le rime vale quanto detto nella nota 20; inoltre si tiene conto solo della posizione, non della progressione delle rime e quindi CDC DDC è considerato equivalente a DED EED, come CCD CCD può anche coincidere con DDE DDE o EEF EEF, se nelle quartine precedenti sono state adottate più di due rime.

²⁸ Allo stesso schema si rifanno le terzine iniziali del sonetto rovesciato *Sonet ploti* del ciclo *Na rassvete* di L. Raskin, che ha la sequenza rimica AAb AAb CddC dCCd.

²⁹ Lo stesso modello con una diversa divisione strofica è presente anche in *Budnič-nost'* (1971) di L. Martynov che ha lo schema rimico-strofico aB BaBaB aCC dd Cd.

CDD CCD (I. Sel'vinskij, *Sonet*: "Vospitannyj raznoobraznym čtivom", 1955; S. Šervinskij, "Mne l' ne ljubit' akvarium zemnoj" del ciclo *Ozarennij*; L. Martynov, *Ptenec*, 1966; V. Fedotov, *Na Piskarevskom kladbišče*, 1980; N. Pančenko, *Garmonija*, 1980, *Gnetuščij sonet*, 1980; M. Dudin, "Ty – čelovek, živeš' sredi ljudej", *Sonet na pamjat' Nikolaju Rylenkovu, Lastočka čerez La-Manš, Nočnoj sonet v otkrytom more, Sonet Rafaelju Aramjanu*, "Pevučej muzykoj soneta" e diversi sonetti del ciclo *Desjat' sonetov iz Michajlovskogo*, 1986).³⁰

Molto meno numerosi sono invece gli esempi per le formule del tutto inconsuete, come CDC DCC (M. Petrovych, "Kogda slagat' stichi talanta net", 1971), CCD CDD (M. Dudin, *Sonet pered zimoj*; numerosi componimenti del ciclo *Dvadcat' sonetov k Saše Zapoevoj* di T. Kibirov; K. Koval'dži, *Molčanie*, I),³¹ CCD DDC (A. Prelovskij, *Sibirskie sonety*, I, 1967; V. Pal'čikov, *Tartar i radar, Dostoevskij*; L. Losev, *Sonet v samolete*; T. Kibirov, *Dvadcat' sonetov k Saše Zapoevoj*, XX), CDD DCD (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, II, componimento che gioca con rime univoche o tautologiche e parole sottintese).

Numericamente contenuti sono anche i modelli non convenzionali a tre rime. Anche qui i più diffusi risultano quelli non del tutto ignoti alla tradizione del sonetto europeo e russo, come CDC DEE (P. Radimov, *Rjazanskij gost', Rodina*; A. Kočetov, *Poet*; P. Antokol'skij, *Venok sonetov: Kol'cevoj*, VII, 1967; V. Roždestvenskij, "Vse nebo blednym zarevom sogreto..."; L. Aronzon, "Vtoraja, tretija pečal", 1968; R. Ivnev, "Kak lak s kartin i kak emal' s zubov", 1970; V. Vasilenko, *Na pole Igorevom, Boj Aleši Popoviča s Tugarinom*; V. Andreev, "Na dolgom solnce vysochšij skelet", "Atlas i šelk, i mertvaja ruka"; L. Martynov, *Porjadok*, 1973; V. Fedotov, "Sebe sme-

³⁰ Lo stesso schema si trova con una diversa divisione strofica in L. Aronzon, "Neušto kto-to smeeť vas obnjat'?" con la serie rimica aBBa aBaB cD Dc cD. Forse vi si possono ancora aggiungere i componimenti di E. Vinokurov, "Ešče ne pozdno...!" e *Endšpil'* (1967), dove i cinque versi finali hanno gli schemi rimico-strofici cD ccD ossia cDccD. È curioso che anche i cinque versi della seconda parte del torso di sonetto di soli nove versi *Vtoroj* del ciclo *Portret kruga (Krug portretov)* di L. Raskin hanno lo stesso disegno rimico CdCCd.

³¹ In questo contesto non va dimenticato un componimento come il sonetto caudato *Znak* di L. Martynov con lo schema rimico-strofico Ab AbAbAb CCdCdd C.

šnym pokažeš'sja, kogda", 1982)³² e CDD CEE (P. Antokol'skij, *Pamjat'*, 1958; L. Vyšeslavskij, *Tol'ko zdes'!*; V. Pal'čikov, "Krutyc skuly skifskogo kurgana", 1964; L. Aronzon, *Lebed'*, 1966; V. Roždestvenskij, "Starejut knigi... Net, ne pereplet", 1967; E. Vinokurov, "Upornyj žar prostogo očaga", 1968; V. Vasilenko, *Lesovičok, Bogatyri*; E. Rejn, *Medal': Avers*; K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, XV).³³

Sono invece rappresentati da rari esempi o soluzioni uniche modelli come CDC EDE (V. Pal'čikov, *Venok šestoj: "Mega" ("Kiber")*); S. Gandlevskij, "Rastroganno prislušivat'sja k laju", 1986; B. Romanov, *Pogost*), CDC EED (M. Petrovych, "Sud'ba za mnoj prismatrivala v oba", 1967; V. Pal'čikov, *Nemalinov zvon*; G. Sapgir, *Priap*), CDD EEC (V. Pal'čikov, *Christos i chaščavily*), CCD DEE (G. Šengelji, "Četyre goda mne. Ja narjažen v čerkesu", 1955; P. Antokol'skij, *Venok sonetov: Kol'cevoj*, V, 1967; L. Martynov, *Sobaka*, 1972).³⁴

³² I componimenti con sestina finale, come *Rjazanskij gost'* di Radimov, e quelli senza stacco strofico, come "Kak lak s kartin i kak emal' s zubov" di Ivnev, potrebbero anche rientrare nel modello del sonetto inglese (CDDC EE). Ma mentre nel primo caso una netta cesura sintattica dopo l'undicesimo verso e due *enjambement* fra i tre versi conclusivi suggeriscono un disegno per terzine, nel secondo caso i sei versi finali, che comprendono un unico periodo sintattico, giocano sull'ambiguità. La formula dei versi a rima alternata con distico finale è praticata da Radimov anche nei suoi numerosi sonetti rovesciati (*Russkaja Švejcarija*, 1946, *Radonež*, *Usypal'nica patriarcha Iova*, *Kulikovo pole*), che hanno lo schema ABA BCC DEDE DEDE; cf. anche la costruzione speculare del sonetto *Boris Godunov* sempre di Radimov, con lo schema aab cBc DeDeDeDe. Altri sonetti rovesciati, come *Step' noč'ju* (1984) di S. Podelkov e *Technologija soneta*, V (1997), di S. Birjukov, si attengono allo stesso modello rimico nelle terzine (aBa Bcc), adottando per le quartine lo schema a rime incrociate (dEEd fGGf).

³³ Anche qui il componimento di Rejn, con sestina finale, potrebbe essere considerato come mutuato dal modello inglese CDDC EE, se non fosse per il suo completamento, *Medal': Revers*, che ha una regolare struttura rimica di tipo francese (ccDecD). Un caso analogo si presenta nei sonetti IV, X, XVII e XIX dei *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* di Brodskij, quattro componimenti senza strofe che nella seconda parte seguono lo schema rimico CDD CEE. Se i sonetti in cui il distico finale coincide con una unità sintattica (X e XIX) sembrerebbero tendere verso tipologie inglesi, per gli altri due, dove la sintassi è svincolata dai raggruppamenti rimici, il problema rimane aperto.

³⁴ Con una diversa struttura strofica presentano una sequenza rimica analoga la seconda parte dei sonetti *Osennij čeln* di A. Gatov con la serie rimica aabb cedd ceff gg.

CDE CED (S. Gandlevskij, “Mne tridcat’, a tebe semnadcat’ let”).

In un discorso che tende all’allentamento dei vincoli formali del sonetto, ampio spazio è riservato alla sperimentazione con svariati tipi di sonetto continuo. Sono soprattutto i poeti dell’ultima generazione a cimentarsi nelle più fantasiose soluzioni per prolungare nelle terzine una o più rime delle quartine. La maggioranza delle varianti fa uso di due sole rime, ambedue riprese dalla quartine: ABA BAB (N. Rylenkov, *Est’ v Kižach sobor*, 1965, *Lesnoj šum*, 1968; S. Botvinnik, “Zemnoju nov’ju, nov’ju nezemnoju”; L. Raskin, *Portret kruga (Krug portretov): Poslednij*),³⁵ ABA BBA (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, VI),³⁶ ABA AAB (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, XI), ABB AAB (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, I, X; L. Raskin, *Portret kruga (Krug portretov)*, I; V. Stepancov, *Polusonet o prošlom snege*), ABB BAA (V. Stepancov, *Sonet ob uvjadšich cvetach*), AAB AAB (L. Raskin, *Portret kruga (Krug portretov)*, III, IV e *Predposlednij*), BAB BAB (I. Brodskij, *Dvadcat’ sonetov k Marii Stjuart*, XX), BAA BAB (L. Raskin, “Sramnoj vesny privyčnyj ritual”, *Sonet k mysli*), BAA BBA (I. Brodskij, *Dvadcat’ sonetov k Marii Stjuart*, VIII), BBA ABA (V. Pal’čikov, *V okovy ran, v naryv okov*; T. Kibirov, *Dvadcat’ sonetov k Saše Zapoevoj*, XVI), BBA BBA (L. Raskin, *Tetraptich*, I; A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, IX), BBA AAB (L. Martynov, “Poezija / Otčajanno složna”, 1970; L. Raskin, *Tetraptich*, II).

Altri schemi riprendono solo una rima delle quartine: ACA CCA (L. Raskin, *Tetraptich*, III), ACA AAC (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, IV), ACC AAC (E. Balašov, “Pervaja baba mnoj pečku topila”, A. Eremenko, *Nevenok sonetov: Večernij sonet*), AAC AAC (L. Smirnov, *Pamjat’ o vojne*, II, 1962; L. Raskin, *Na rassvete: Sonet garmo-*

Podzemel’ja di N. Matveeva dallo schema AbAb CdCd EE ff GG e *Sonet s risunkom* di K. Koval’dži che segue la successione aBaB aBBa CCdd EE.

³⁵ Possono forse essere fatti risalire allo stesso modulo anche i cinque versi finali di *Bessmertie* (1967) di N. Rylenkov dalla struttura strofica 4+4+4+5 e con lo schema rimico AbbA AbbA AAAb bAbAb.

³⁶ Proseguendo il discorso iniziato nella nota 21, si segnala che le parole in posizione di rima sono *pas-dali-glaz-medali-paralleli-nas*.

nii),³⁷ AAC CCA (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, XII),³⁸ CAA CCA (M. Dudin, *Utrennij sonet*; T. Kibirov, *Dvadcat' sonetov k Saše Zapoevoj*, XV),³⁹ BCC BBC (L. Raskin, *Tetraptich*, IV), CBB CBC (V. Sokolov, *Intimnyj sonet*), CCB CCB (L. Raskin, *Na rassvete: Sonet pamjati*; V. Pelenjagre, *Sonet, napisannyj po vozvraščeenii iz anglijskogo kluba*).

A questi si aggiungono esempi di terzine a tre rime, di cui una o due riprese dalle quartine: ABC BCB (A. Eremenko, *Nevenok sonetov*, V), BBC AAC (V. Pal'čikov, *Not siren ton*), BBC DDC (V. Pal'čikov, *Laly psov*), CCA DDA (L. Smirnov, *Pamjat' o vojne*, III, 1962), CCB DDB (L. Vyšeslavskij, *Kosmodrom Bajkonur*), CCD AAD (G. Sapgir, *Diagramma žizni*), CDC AAD (V. Pal'čikov, *Vtor i žiki div*), CDC DAA (V. Roždestvenskij, *Petuch*, 1961), DDA EEA (V. Toropygin, "Kak vse-taki bespomoščny slova!...", 1978).

Nei sonetti modellati sull'esempio inglese o shakespeariano, comunque numericamente inferiori a quelli che operano con i parametri di quello italiano o francese, alle formule convenzionali CDDC EE e CDCD EE ovvero EFEF GG si affiancano alcune varianti limitate a due rime, come CDDC CC (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, I), CDDC DD (K. Koval'dži, "Zastol'e da vesel'e – mne pomecha"), CDCD CC C (K. Koval'dži, *Sonet s kodoj*).

Esempi a tre rime sono invece: DEED FF (S. Maršak, *1616-1949*, 1949),⁴⁰ EFFE GG (G. Gorbovskij, "Tam, za gorami, goroda" del ciclo *Vol'nye sonety*, 1962-64), CCDD EE (K. Koval'dži, *Sonet s ri-sunkom*), EEFF GG (A. Gatov, *Osennij čeln*; N. Matveeva, *Podze-*

³⁷ Forse rientra nella stessa categoria un componimento come *Sonet duchu* del ciclo *Na rassvete* di L. Raskin che ha lo schema rimico-strofico aBaB aBaB AAc AA AAc.

³⁸ In questo caso le parole rimate sono *fotoljubitel'–staratel'–zolotoj–zapoj–rukoj–stogokopitel'*.

³⁹ La struttura rimica del sonetto di Dudin è evidente per le rime nelle posizioni contrassegnate con la lettera A, fra l'altro in parte tautologiche, mentre nel caso delle rime segnate con C si potrebbe anche trattare di assonanze. Qualora si accettasse questa seconda interpretazione lo schema rimico delle terzine diventerebbe Baa BBa.

⁴⁰ Se le rime contrassegnate con E vengono invece considerate come assonanze, lo schema rimico si modificherebbe in DCCD EE. In questo caso ci troveremmo di fronte a una interessante costruzione a catena, in cui le rime, grazie a echi acustici e assonanze, rimbalzano di strofa in strofa (AbBA bCCb dCCd EE).

mel'ja con tre distici finali al posto della quartina conclusa da un distico).⁴¹

Vi sono anche componimenti che, pur mantenendo il distico finale come unità strofica e sintattica graficamente separata, non ne conservano la rima baciata, adottando per gli ultimi sei versi sequenze rimiche più usate nella versione per terzine. Gli schemi rimico-strofici assumono pertanto le seguenti configurazioni: CDDC DC (V. Cybin, "Ja čuvstvuju – zavjažetsja vnov' nit'"); V. Ustinov, *Vesennij žar*); EFFE EF (V. Kuprijanov, *Rostov Velikij*, 1977), CDCD CD (R. Ivnev, *Materi*, 1949; D. Golubkov, *Ženščina*), EFEF EF (L. Vyšeslavskij, *Striži, Maki Galicii, Tvoj svet*), CDCC DC (S. Podelkov, *Kit*, 1956).⁴² I pochi esempi a tre rime sono: CCDE DE (G. Šengeli, *Pedagogika*, 1955; G. Sapgir, *Podmoskovskij pejzaž s kukloj*), CCDE ED (L. Martynov, *S puti na put'*, 1968), EEFG GF (L. Vyšeslavskij, *U kanevskich kruč*).

Si conoscono infine varianti in cui il distico a rima baciata, spesso evidenziato con mezzi grafici o sintattici, precede la quartina dalle rime incrociate o alternate, con esempi quali CC CDDC (L. Martynov, *Liki žizni*, 1970),⁴³ CC DEED (L. Vyšeslavskij, *Rekviem, Sever, Vstreča*), DD EFEF (N. Glazkov, *Iskitim*), EE FGFG (L. Vyšeslavskij, *Pepel*; M. Temkina, *Sonet: na motiv anglijskich metafizikov*, 1988; I. Brodskij, *Sonetik*, 1964, *Sonet*: "Ty, Muza, nedoverčiva k

⁴¹ Nei sonetti di Koval'dži e Gatov la costruzione strofica inglese ripropone in forma "straniata" la formula rimica CCD DEE / EEF FGG, presente anche in altri autori.

⁴² Si muovono nella stessa direzione quei componimenti con sestina finale o senza stacco strofico che si servono di uno schema rimico diffuso nella versione per terzine, spostando però la cesura sintattica dopo il dodicesimo verso. Per citare qualche esempio, ricordiamo "Mne l' ne ljubit' akvarium zmnnoj" e "Skazala žizn': 'Molčat' ne smečš', poj!'" del ciclo *Ozarennyj* di Šervinskij, *Master Fedor Kon' v Smolenske* (1963) di Rylenkov e *Bessil'e starikov* (1970) di Matynov.

⁴³ In questo componimento, con un'organizzazione strofica articolata rispettivamente in due blocchi di 6 e 8 versi e una struttura sintattica che, specie nella seconda parte, si svolge in totale indipendenza dalla sequenza rimica, il distico a rima baciata non è messo in evidenza da uno spazio grafico. Lo stesso schema rimico dei sei versi finali si ritrova in *Smech na rotonde* di V. Pal'čikov, anche se è più difficile da riconoscere a causa della organizzazione strofica in due terzine e della ripresa di una rima dalle quartine (ccc aac).

ljubvi", 1964, "Voschodjaščee želtoc solnce sledit kosymi", 1980).⁴⁴

Anche nell'ambito dei sonetti modellati sull'esempio di quello inglese o shakespeariano vi sono diverse formule di sonetto continuo. Giocano con due rime gli schemi: ABAB AA (I. Snegova, *Sonet*, 1962, *Osennij sonet*, 1968), ABAB AB (V. Kuprijanov, *Doroga žizni*, 1969), ACCA CA (L. Smirnov, *Pamjat' o vojne*, I, 1962), CACA CA (K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, IV).

Vi si aggiungono diversi schemi con tre rime, come ABBA CC (B. Sirotin, "Za žizn'ju, kak za kamenoj stenoj"), ABBA DD (V. Protalin, "Ach, osen', nynče ty ne udalas"), ABAB CC (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, XV), ADDA EE (E. Balašov, *Noev sonet*), BBAB CC (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, IX), BCCB DD (K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, VI),⁴⁵ CCDD AA (K. Koval'dži, *Monolog: Venok sonetov*, II), EFEF AA (G. Gorbovskij, "Razbudite menja čerez tysjaču let" del ciclo *Vol'nye sonety*).

Esistono infine soluzioni che fanno uso di quattro rime, di cui due riprese dalle quartine: BACC DD (I. Brodskij, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, XI).

Forse non è fuori luogo annotare che, nonostante la strabiliante varietà del sonetto russo, non c'è componimento che riproponga lo schema rimico del verso oneginiano (ABAB CCDD EFFE GG). I motivi potrebbero essere due: o il verso è eccessivamente connotato o non è considerato sonettistico. In questa seconda ipotesi, senz'altro da approfondire, si riaprirebbe il dibattito sull'appartenenza di genere e gli ascendenti poetici del verso di Puškin e si ridimensionerebbero le argomentazioni a favore di una indiretta influenza del sonetto.⁴⁶

⁴⁴ Nel sonetto di M. Temkina, diviso in due parti di 10 e 4 versi, il distico fa graficamente e sintatticamente parte degli otto versi precedenti, mentre nel componimento di Vyšeslavskij, come in *Sonetik* e *Sonet* di Brodskij, rientra nella sestina finale. In "Voschodjaščee želtoc solnce sledit kosymi" è invece assorbito nei 14 versi continui, appena marcato da cesure sintattiche.

⁴⁵ Lo schema rimico della seconda parte di questo sonetto potrebbe forse anche essere decifrato come BCCB AA.

⁴⁶ Cf. l'ampia disquisizione sulle analogie col sonetto della strofa oneginiana in L. Grossman, *Oneginskaja strofa*, Moskva 1924 (repr. • I.etchworth, Herts, 1977), pp. 13-19; cf. anche E. Lo Gatto, *Criteri di traduzione in versi dell'"Evgenij Onegin"*, in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano 1979, p. 213.

Sullo sfondo di questo variegato e per certi aspetti disorientante quadro del sonetto russo nella seconda metà del Novecento si possono individuare tre linee di sviluppo, originali nel panorama del sonetto universale, che mirano tutte e tre a dissimulare, minare o addirittura spezzare i cardini dell'architettura formale del sonetto.

1. Gli sforzi della prima tendenza sono rivolti all'annullamento delle caratteristiche distintive del sonetto a livello grafico e visivo, pur conservando i pilastri della sua struttura fonica. In altre parole, queste ricerche tendono a mascherare le peculiarità del sonetto nell'ambito dell'organizzazione in strofe e in versi, mantenendo la regolarità della scansione metrica e della serie rimica. In tal modo, il sonetto esce dall'ambito della poesia visiva, per entrare in quello della poesia per l'orecchio, anche se l'artificio si ridimensiona nel contesto di una tradizione poetica come quella russa, in cui la recezione della lirica passa molto spesso attraverso la declamazione ad alta voce. I prodotti di simili ricerche potrebbero essere definiti come "sonetti criptici".

Uno dei principali espedienti per cancellare le caratteristiche visive del sonetto è la distribuzione dei quattordici versi su più di 14 righe (da 15 a 21, in casi estremi 31), per cui la fine della riga non coincide più con quella del verso e il componimento perde la sua compattezza. Il procedimento, praticato fra la metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '70 da poeti come Nikolaj Ušakov, Semen Kirsanov e, soprattutto, Leonid Martynov, cancella la caratteristica forma grafica del sonetto, conservandone le componenti foniche, quali la scansione metrica e la concatenazione delle rime, percepibili unicamente a livello acustico. Così il sonetto sul sonetto "Surovyj Dant ne preziral soneta" (1955) di Ušakov, che fin dal primo verso — la citazione dell'*incipit* di un sonetto di Puškin — esplicita il suo genere di riferimento, mentre con l'adozione della pentapodia giambica e dello schema rimico AbAb AbAb CCd EEd si richiama ai canoni classici, è diviso in quattro parti rispettivamente di 7, 5, 6 e 3 righe, corrispondenti a 4+4+3+3 versi. In "Lesnoj / Massiv / Krasiv" (1971) di Martynov, in pentapodie giambiche e con la sequenza rimica aBBa aBBa cDcDcD, la prima quartina è distribuita su 8 righe, cui seguono

un'altra quartina e una sestina finale.⁴⁷ Infine, Kirsanov spezza i versi del sonetto *Tekuščij moment*, anch'esso in pentapodie giambiche e con lo schema rimico aBBa aBBa CdC dCd, in 31 righe, graficamente articolate in *lesenka*.

Si contano inoltre alcuni componimenti la cui configurazione strofica non si percepisce come sonettistica, anche se per quanto riguarda il disegno rimico, peraltro svincolato dagli stacchi grafici, rimane conservata una bipartizione tra prima parte con schemi improntati alle rime A B e seconda che ricorre alle rime C D oppure C D E. Di Leonid Vyšeslavskij si segnalano componimenti come *Sonet naivnosti*, in cui le rime AbbA bAbAcD cDcD sono raggruppate in 4+6+4 versi di anisopodie dattiliche, o *Tvoj golos*, il cui schema rimico aBaB aBaBcD cD cD corrisponde a una struttura strofica di 4+6+2+2 versi, organizzati in esapodie giambiche. Più eclatante ancora il caso di alcuni sonetti di Martynov, la cui struttura è ulteriormente complicata dalla distribuzione dei versi su più righe e da periodi sintattici non necessariamente paralleli ai raggruppamenti delle rime. Così in *Znak* (1969) le rime Ab AbAbAb CCdCdd C sono articolate in 2+6+6+1 versi con i primi due distribuiti su 3 righe. Il sonetto dialogato *Budničnost'* (1971) ha una struttura ancora più complessa, in quanto la serie rimica aB BaBaB aCC dd Cd corrisponde a una struttura strofica di 2+5+3+2+2 versi, distribuiti su 3+6+3+3+2 righe, mentre lo stacco strofico e sintattico (non quello rimico!) fra la prima e la seconda parte avviene dopo il settimo verso e i tre distici della seconda parte dividono in modo inconsueto (CC dd Cd) la sequenza rimica più diffusa nella forma CCd dCd, sottolineando la scelta con cesure sintattiche. Anche nella poesia sulla poesia *Belyj sad* (1972) la struttura rimico-strofica Ab bAbAbbccDeeD, corrispondente a 2+12 versi, è ofuscata e distorta da una costruzione in 3+13 righe che abbracciano due periodi sintattici [cf. l'esempio riportato in appendice al testo].

In questo contesto si inseriscono anche un componimento come *Liki žizni* (1970), sempre di Martynov, e il sonetto acrostico caudato *Tret'e oktjabrja* (1979) di Nikolaj Glazkov [cf. gli esempi in appendice]. Il primo, in pentapodie giambiche, è diviso in due parti di 6 e 8 versi, distribuiti su 8 e 11 righe, e ha lo schema rimico-strofico aBBaBa aBcccDDc. Il secondo, in tetrapodie trocaiche, è diviso in

⁴⁷ Nel componimento l'immediato riconoscimento della cesura fra i versi è reso difficoltoso dalle righe spezzate e da diverse rime interne.

due parti di 6 e 11 versi e presenta l'organizzazione rimico-strofica aBaBBa aBccdeedcc. In ambedue la configurazione delle strofe è contraddetta dal modello rimico: se dal punto di vista strofico le due composizioni potrebbero apparire come sonetti rovesciati, da quello rimico si tratta invece di sonetti conformi alle norme, in un caso caudato, nell'altro con il distico a rima baciata anticipato rispetto ai quattro versi finali; inoltre, la tradizionale contrapposizione fra una prima parte, imperniata sulle rime A B, variamente configurate, e una seconda parte, ruotante intorno alle rime C D oppure C D E, è annullata dalla prosecuzione delle rime A B al di là dello stacco strofico; infine, la possibilità di un immaginario raggruppamento rimico-strofico più canonico, ancora aperta nel caso di *Tret'e oktjabrja*, è sostanzialmente vanificata in *Liki žizni*, in quanto l'organizzazione sintattica, dopo i primi quattro versi, ignora le cesure rimiche.

In Martynov vi sono anche esempi in cui l'offuscamento della tradizionale suddivisione delle strofe è portato alle estreme conseguenze. Parallelamente allo spezzettamento di alcune righe e ad un periodo indipendente dagli stacchi rimici, si assiste a una drastica riduzione del numero delle rime in componimenti come "Poezija / Otčajan-no složna" (1970), il cui schema rimico-strofico aBaB BaBaBBaaaB, distribuito su 5+11 righe, fa sorgere il quesito se in casi del genere sia ancora lecito parlare di sonetto.

Altro esempio della tendenza che mira a dissimulare le caratteristiche visive del sonetto sono componimenti "figurati" come *Pustoj sonet* (1969) di Leonid Aronzon, un sonetto la cui regolare struttura rimica e sintattica (aBaB aBaB cDc DDc), corroborata da versi giambici, è celata per l'occhio dalla forma grafica quadrangolare [cf. l'esempio riportato in appendice al testo]: incorniciano un quadrato bianco quattro righe per lato, il cui andamento a spirale, che inizia esternamente da sopra a sinistra per concludersi internamente a sinistra, annulla non solo la configurazione tradizionale del sonetto, ma infrange più in generale le convenzioni della lettura, obbligando il lettore a girare la pagina per seguire i caratteri prima inclinati sulla destra, poi capovolti e infine inclinati sulla sinistra. È un componimento in un certo senso paradossale che, pur rientrando nella poesia visiva, è individuabile come sonetto – se non fosse per il titolo – solo alla percezione acustica.

Allo stesso obiettivo tendono infine componimenti astrofici come *Sonet vstuplenija del cielo Verlibry* (1973) di Nikolaj Ušakov, i cui

versi giambici dallo schema rimico canonico AbAb AbAb CCd EEd sono coordinati sintagmaticamente [cf. l'esempio in appendice]: costituiti da quattro unità sintattiche, che a loro volta formano quattro capoversi, questi si presentano a prima vista nelle sembianze di un brano in prosa, rivelando solo alla lettura la loro natura sonettistica.

2. La seconda tendenza mira alla decostruzione del sonetto nelle sue caratteristiche foniche, finendo quasi sempre per coinvolgere, o meglio travolgere, anche quelle visive. L'obiettivo è perseguito per due vie parallele: da una parte, l'allentamento o l'abolizione della sequenza rimica, accompagnato spesso dall'alterazione o soppressione dei limiti strofici, e, dall'altra, l'eliminazione della scansione metrica. I prodotti cui approdano queste ricerche potrebbero essere definiti come "para-sonetti", "pseudo-sonetti" o addirittura "sonetti falsi".

Un primo passo è lo sganciamento della serie rimica dall'articolazione delle strofe, per cui la combinazione classica di due quartine più due terzine può essere abbinata a uno schema rimico mutuato dal sonetto inglese o shakespeariano, mentre, al contrario, la struttura strofica del sonetto inglese o shakespeariano può essere legata a schemi rimici italiani, francesi o misti.

Giocano sulla contraddizione fra stacco strofico e schema rimico anche altri tipi di sonetti, come quelli che a una costruzione strofica di tipo inglese (4+4+4+2) fanno corrispondere una sequenza rimica che antepone il distico a rima baciata a quattro versi a rima incrociata o alternata (CCDE ED oppure CCDE DE) e che non è altro che la versione camuffata delle terzine di tipo francese CCD EED oppure CCD EDE. Esempi si trovano in componimenti come *Pedagogika* (1955) di Georgij Šengeli dallo schema rimico-strofico AbbA bAAb CCdE dE; *U kanevskich kruč* di Vyšeslavskij con AbAb CdCd EEfG Gf; *S puti na put'* (1968) di Martynov con AbAb AbAbCCdE Ed; *Podmoskovskij pejzaž s kukloj* di Genrich Sapgir con le rime femminili ABAB ABAB CCDE DE. Se Vyšeslavskij e Martynov danno ai due versi conclusivi una loro autonomia sintattica, oltre che strofica, in Šengeli e Sapgir l'effetto risulta mitigato dall'*enjambement* che lega il distico finale alla quartina precedente. Volendo, si può ancora aggiungere un componimento come *Devuška v lodke* di Vyšeslavskij, il cui schema rimico aaBcBc DeDe ffcc in strofe di 6+4+4 versi⁴⁸ può essere decifrato

⁴⁸ L'impiego insistente di rime baciata è associato all'immagine dell'acqua, come in *Osenij veln* di Gatov e in *Sonet s risunkom* di Koval'dži, citati alla nota 34.

come una sorta di sonetto rovesciato su modello inglese con il distico a rima baciata che precede l'intera serie rimica. Un esempio analogo si trova in *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* (1974) di Iosif Brodskij, un ciclo di componimenti dove la voluta indeterminatezza dei raggruppamenti delle rime, nella maggior parte dei casi non delimitati da cesure strofiche e spesso nemmeno cadenzati da periodi sintattici compatibili con possibili suddivisioni interne, permette non di rado letture secondo moduli diversi. Soprattutto nel sonetto V, che presenta la sequenza rimica aabCbCbCbCCb, l'insolito *incipit* a rima baciata cambia prospettiva ove si interpreti il componimento di quattordici versi senza stacco strofico come una sorta di sonetto rovesciato di tipo inglese, con il distico a rima baciata in apertura e una riduzione al minimo del numero delle rime nei rimanenti dodici versi, raggruppabili in tre quartine in base alla disposizione delle rime e, per quanto riguarda gli ultimi otto versi, a cesure sintattiche e fratture tematiche.

Un altro espediente per incrinare la struttura fonica del sonetto è quello di annullare la contrapposizione dialettica fra quartine (imperniate sulle rime A e B) e terzine (con le rime C D oppure C D E) per mezzo di schemi rimici "slabbrati", talora sommati a divisioni strofiche non convenzionali. Operano con quello che definirei "slabbratura" non solo quei sonetti, già menzionati, che si servono di tre rime nelle quartine, come ad es. *Iskitim* di Nikolaj Glazkov con lo schema rimico aBaBaCaC dd eFeF e la struttura strofica di 8+2+4 versi, ma soprattutto alcuni componimenti di Vyšeslavskij, in cui è allentato tutto l'assetto rimico-strofico: in *Cvety polevye* la struttura strofica di 3+3+3+3+2 versi corrisponde allo schema rimico AAb CCb DDe FFe GG; in *Sonet sna* le strofe di 7+3+4 versi presentano la sequenza rimica aBBaCCa DDe DeDe, per cui il componimento potrebbe anche essere interpretato come un sonetto nel quale le quartine incorniciano le terzine; in *My byli zvezdami* la struttura strofica 4+5+2+3 è abbinata alle rime aBaB cDcDe eF ggF con uno stacco strofico-sintattico dopo il nono verso che contraddice quello rimico.

Allo stesso fine mirano, con strumenti di segno opposto, le sperimentazioni che fanno leva non sulla proliferazione ma sulla riduzione del numero delle rime con la conseguente soppressione prima dello stacco e poi anche della differenziazione rimica fra quartine e terzine. Nelle soluzioni più estreme questi componimenti fanno anche a meno della suddivisione del componimento in strofe o in unità, variamente configurate, ma pur sempre graficamente separate. Si speri-

mentano, così, diverse forme di sonetto continuo, imperniate cioè sul prolungamento delle rime delle quartine nelle terzine, con esempi in cui rimane conservata una certa differenziazione fra le strofe grazie alla disposizione (non al numero) delle rime, ma anche con modelli in cui lo stesso schema rimico si mantiene inalterato per tutto il componimento.

Pur con le rime ridotte al minimo, conservano una cesura o almeno una certa differenziazione fra la prima e la seconda parte sonetti continui con una struttura strofica di tipo italiano o francese, come *Lesnoj šum* (1968) di Nikolaj Rylenkov dallo schema rimico-strofico AbAb CdCd AbAbAb e “Zemnoju nov’ju, nov’ju nezemnoju” di Semën Botvinnik, che presenta la sequenza AbAb AbbA AbAbAb. Vi si aggiungono i componimenti a struttura strofica inglese di Irina Snegova *Sonet* (1962) e *Osenij sonet* (1968), ambedue con lo schema rimico-strofico AbAb bAbA AbAb AA, e di Valentin Protalin “Ach, osen’, nynče ty ne udalas’” (1968) con la successione aBaB BccB aBBa dd. Rientra nel novero di questi sonetti anche un componimento come *Bessmertie* (1967) di Rylenkov, in cui le strofe di 4+4+4+5 versi hanno lo schema rimico AbbA AbbA AAAb bAbAb [cf. l’esempio riportato in appendice al testo].

Un discorso a parte meritano alcuni componimenti di *Dvadcat’ sonetov k Marii Stjuart* di Brodskij, in cui, nonostante la definizione programmatica di “sonetti”, vengono ridotte ai minimi termini le caratteristiche distintive di questa forma poetica. Le suddivisioni interne in strofe o in parti distinte, se non sono abolite, appaiono piuttosto inconsuete. Inoltre è drasticamente limitato il numero delle rime, mentre la loro distribuzione all’interno di moduli presenta differenziazioni minime o nulle, rendendo così difficile riconoscere un’implicita organizzazione strofica. Questi sonetti si prestano pertanto a essere letti secondo diversi modelli, mettendo a dura prova la tenuta della forma sonetto, oltre che naturalmente l’arguzia e la competenza poetica del lettore. Indizi utili, sebbene non sempre univoci, che aiutano l’interprete nell’arduo compito di stabilire cadenze interne ed enucleare unità strofiche, sono talora forniti dall’organizzazione sintattica. Tenendo conto del complesso intreccio fra disegno rimico e segmentazioni sintattiche, potrebbero essere ricondotti al modello inglese componimenti come i sonetti IX, con lo schema rimico aBBaBaBaBBaB CC distribuito su 12+2 versi, e XI con la sequenza AbbAbAAbbAccDD priva di stacchi strofici, dato che in ambedue il distico finale è messo in risalto dal cambiamento della rima e, nel primo esempio, anche

dall'autonomia sintattica e strofica. Più problematico risulta stabilire le probabili ascendenze dei sonetti VIII, con la serie rimica di 14 versi AbbAbAAbbAAbbA, e XX, la cui struttura rimica AbbAbAbA b Ab bAb corrisponde a 8+1+2+3 versi. Se nel secondo caso, grazie alle cesure grafiche e alla simmetria delle rime, sorretta anche dall'organizzazione sintattica, gli ultimi sei versi possono essere agevolmente raggruppati in due terzine a rima alternata che si richiamano a modelli italiani, nel primo caso l'aggregazione delle rime in unità complementari (bAA bbA) è vanificata dai cinque periodi sintattici, comprendenti ognuno un verso, ad eccezione di quello centrale che, abbracciandone due, sposta la cesura a dopo il dodicesimo verso. Tutti questi componimenti conservano però una certa differenziazione fra la prima e la seconda parte, oltre che fra le due quartine iniziali, grazie alle diverse disposizioni delle rime ed a una forte cesura sintattica fra l'ottavo e il nono verso. Essa è invece abolita, fatto salvo il distico finale a rima baciata, nel sonetto XV dallo schema rimico, privo di stacco strofico, AbAbAbAbAbAbcc, cui si può aggiungere quale complemento quasi speculare il sonetto V, sempre senza suddivisione in strofe e con la sequenza rimica aabCbCbCbCCb, che, come abbiamo visto, si presta a essere interpretato come un sonetto rovesciato di tipo inglese. I due componimenti sono complementari anche dal punto di vista della struttura sintattica, oltre che in ambito tematico: un periodo che abbraccia tre versi apre il quinto, dedicato agli amori di Maria Stuarda, e chiude il quindicesimo, in cui si spiega la sua morte. In ambedue i casi l'organizzazione sintattica è dunque svincolata dal distico a rima baciata, mettendo così in dubbio le apparenti affinità dei due sonetti con modelli inglesi.

Il sonetto continuo con due sole rime è praticato, oltre che da Brodskij, soprattutto da poeti come Aleksandr Eremenko e Leonid Raskin. Del ciclo *Nevenok sonetov* di Eremenko, i cui componimenti conservano la forma canonica di 4+4+3+3 versi, rientrano in questa tipologia il primo e il decimo, ambedue con lo schema aBBa aBBa aBB aaB e frequenti rime tautologiche o iterazioni di parti di versi, il sesto (aBBa aBBa aBa BBa), il nono (aBaB aBBa BBa BBa) e l'undicesimo (aBBa aBBa aBa aaB). Raskin, nei cui componimenti le terzine sono quasi sempre unite in una sestina, configura come sonetti continui "Sramnoj vesny privyčnyj ritual" con lo schema rimico-strofico aBBa aBBa BaaBaB e *Sonet k mysli* con la sequenza AbbA AbbA bAAAb. Vi si aggiungono alcuni componimenti del suo ciclo *Portret kruga*

(*Krug portretov*), come il primo, che presenta lo schema AbAb AbAb AbbAAb, il terzo, il quarto e *Predposlednij*, tutti e tre con la serie rimica AbAb AbAb AAbAAb.

La sperimentazione nell'ambito del sonetto continuo è portata alle estreme conseguenze con componimenti in cui, abolite sia la progressione delle rime che la diversificazione delle sequenze, si supera qualunque distinzione fra quartine e terzine. *Est' v Kižach sobor* (1965) di Nikolaj Rylenkov, pur presentando la struttura strofica classica di due quartine seguite da due terzine, si serve di due sole rime alternate (aBaB aBaB aBa BaB). Anche *Doroga žizni* (1969) di Vjačeslav Kuprijanov con quattro strofe di tipo inglese ha lo stesso schema a rima alternata (AbAb AbAb AbAb Ab). Infine, il sonetto dal titolo *Poslednij del ciclo Portret kruga (Krug portretov)* di Raskin, con la struttura strofica di 4+4+6 versi, presenta l'identica sequenza a rima alternata AbAb AbAb AbAbAb. Tutti questi componimenti, in cui viene a mancare uno degli elementi costitutivi del sonetto, ossia la sua caratteristica configurazione fonica, sebbene conservino la suddivisione canonica in strofe, dall'orecchio sono difficilmente riconosciuti come sonetti, per cui diventa problematica la loro classificazione di genere.

Un ulteriore procedimento per scompigliare l'ordito fonico è il ricorso a forme sonettistiche imperniate su elementi ciclici, come iterazioni lessicali in posizione di rima oppure strutture ad anello o con ritornelli, tutte forme che, in considerazione dell'auspicato svolgimento lineare del sonetto (inizio, sviluppo, culminazione, scioglimento), sembrerebbero una contraddizione in termini. Rime univoche o tautologiche si trovano in componimenti come *Devuška v lodke* di Vyšeslavskij, in cui si ripete due volte *vesna* (aaBeBc DeDe ffec), *Kosmodrom Bajkonur*, sempre di Vyšeslavskij, con la triplice iterazione di *Bajkonura* (aBaB aBaB ccB ddB), *Pamjat' o vojne*, II (1962) di Lev Smirnov, dove ricorrono *zybko/zybka* e *ulybka* (AbbA AbbA AA c AA c), nonché *Not siren ton* di Pal'čikov, in cui si riprende *perom* (abba baab bbc aac). L'effetto è rafforzato nei sonetti ad anello che in chiusura ripropongono in parte o per intero uno dei versi iniziali. Quali esempi si possono citare *Petuch* (1961) di Robert Roždestvenskij (aBaB aBaB cDe Daa), *Utrennij sonet* di Michail Dudin (aBBa aBBa Caa CCa), *Pamjat' o vojne*, III (1962) di Smirnov (AbbA AbbA ccA ddA), "Razbudite menja čerez tysjaču let" del ciclo *Vol'nye sonety* (1962-64) di Gleb Gorbovskij (ababededefefaa), *Lesnoj šum* (1968) di Nikolaj Rylenkov (AbAb CdCd AbAbAb), *Doroga žizni* (1969) di Vjačeslav Kuprijanov (AbAb AbAb AbAb Ab), "Kak vse-

taki bespomoščeny slova” (1978) di Vladimir Toropygin (aBBa aCCa DDa EEa) e *Diagramma žizni* di Genrich Saggir (aBBa BaaB ccD aaD). Esistono poi sonetti che, oltre alle iterazioni lessicali, ricorrono alla ripetizione o al ritornello, a intervalli regolari, di uno o più versi, come *Gnezdo* di Vyšeslavskij (AbAb AcAc De De De), *Pamjat’ o vojne*, I di Smirnov (aBBa aBBa aCCa Ca) e “Za žizn’ju, kak za kamennoj stenoj” di Boris Sirotin (aBBa aBBa aBBa cc). A questi si aggiungono componimenti in cui i versi ripetuti presentano significative varianti, come “Pervaja baba mnoj pečku topila” (AA**bb** AA**bb** Acc AAc) e *Noev sonet* (aBBa aCCa aDDa cc) di Eduard Balašov, nonché i due sonetti di Kirill Koval’dži *Sonet* (AbAb AbAb CDe CDe) e *Sonet nepravil’nyj* (aBBa aBBa cDDc EE).⁴⁹ Come si vede dagli schemi metrici, alcuni dei componimenti che fanno uso ora di rime univoche o tautologiche, ora di costruzioni ad anello o con ritornelli, finiscono per diventare sonetti continui. Per contro, anche nell’ambito del sonetto senza rima si sperimentano iterazioni, come ad es. in *Sonet*: “Prošel janvar’ za oknami tjur’my” (1962) di Brodskij, in cui entrano in risonanza il secondo e il quinto verso.

Rime univoche, iterazioni lessicali e costruzioni cicliche sono fra i mezzi stilistici che caratterizzano i componimenti raggruppati in *Nevenok sonetov* di Aleksandr Eremenko. Molti sonetti, soprattutto quelli della prima parte del ciclo e l’ultimo, fanno ricorso a rime tautologiche in posizioni più o meno strategiche. In aggiunta a ciò si registrano ritornelli di interi versi, a volte con lievi varianti, nel secondo (aBBa aBBa Cdd dCd), terzo (aBBa aBBa CCd dCd) e quinto sonetto (aBBa BaBa aBc BcB),⁵⁰ mentre istituiscono un legame fra quartine e terzine il nono (aBaB aBBa BBa BBa) e il decimo (aBBa aBBa aBB a**aB**). Eremenko ama inoltre complicare la decifrazione dello schema rimico dei suoi componimenti non solo attraverso il ricorso a rime ipermetre e versi catalettici (cf. il sonetto II), ma anche con l’uso di quasi-rime (cf. i sonetti VI e XII, dove rimano rispettivamente *medali* e *paralleli* e *fotoljubitel’* e *staratel’*). Tratto peculiare è infine il gioco con parole che a prima vista sembrano costituire in un caso rime per

⁴⁹ *Sonet nepravil’nyj* è, a quanto mi consta, l’unico esempio di sonetto in cui non coincidono le vocali accentate di diverse parole rimate. È pertanto più corretto parlare di consonanza o dissonanza che non di rima.

⁵⁰ Nei sonetti di Eremenko si trovano anche altri tipi di ripetizioni e parallelismi, come ad es. le anfore che caratterizzano i sonetti VI e XII.

l'occhio, nell'altro rime grammaticali. Però nel sonetto XI le desinenze graficamente equivalenti delle parole *na kraju-s kraju* si differenziano per la posizione dell'accento, mentre nei sonetti I e X, i cui versi si concludono rispettivamente in *bufet-bufeta-konfety-konfet-Fet-Feta-bufeta-effekt-velosiped-kjuveta-rassveta-lafet-velosiped-velosipeda* e *svet-sveta-soneta-tualet-let-leto-parketa-parket-paket-paketa-etiketa-let-buket-piketa*, lo schema rimico è determinato non dal tema, ma dalle terminazioni grammaticali. Si ottiene così una sorta di controcanto fra le iterazioni lessicali, collocate in posizione contigua, e la rima, improntata a uno schema incrociato.

Se nei componimenti esaminati uno dei cardini basilari dell'arte del sonetto, quello rimico, risulta fortemente alterato, esso è completamente eliminato nei sonetti senza rima. Ne abbiamo diversi esempi nei componimenti sonettistici di Brodskij (quattro del 1962, uno del 1967 e uno del 1970),⁵¹ che si segnalano anche per la frequente liberalizzazione del metro giambico e la suddivisione non convenzionale o l'abolizione delle strofe [cf. l'esempio in appendice]. Talora Brodskij accenna a una sorta di segmentazione interna con mezzi sintattici o retorici. Così nel sonetto "Prošel janvar' za oknami tjur'my" (1962), a dispetto della suddivisione grafica in due blocchi rispettivamente di 4 e 10 versi, una possibile ripartizione più convenzionale in una prima parte, costituita da due quartine, e una seconda, comprendente le terzine, è suggerita, oltre che da accorgimenti sintattici, dall'iterazione della parola *janvar'* all'inizio del primo e in conclusione dell'ottavo verso e dall'inserimento del discorso diretto nel quarto e nell'ottavo.⁵² Altro sonetto senza rima è *Sonet bez rifm* (1991) da *Nevenok sonetov* di Eremenko, che conserva la pentapodia giambica, uno dei metri classici del sonetto russo, nonché l'articolazione in due quartine e due terzine [cf. l'esempio in appendice]. È da notare che in tutti i casi citati, a contrastare l'eliminazione di uno dei parametri fondamentali del sonetto, interviene un titolo inequivocabile.

⁵¹ Tutti i sonetti senza rima di Brodskij figurano sotto il titolo *Sonet*, tranne quello del 1967, che nella più recente edizione delle opere di Brodskij reca il titolo *Postscriptum* (cf. *Sočinenija*, S. Peterburg, vol. II, 1997, p. 209), mentre in una precedente edizione occidentale aveva l'abituale denominazione *Sonet* (cf. *Novye stansy k Avguste (Stichi k M. B., 1962-1982)*, Ann Arbor, Michigan, 1983).

⁵² Cf. B. P. Šcrr, *Russkij sonet*, in *Russkij stich. Metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva 1996, p. 322.

L'altro versante delle ricerche sull'assetto fonico del sonetto è costituito dall'indebolimento della struttura metrica e ritmica con, da un lato, l'adozione di versi tonici, prossimi alla lingua parlata, e, dall'altro, la composizione di sonetti in prosa, di cui troviamo qualche esempio in *Sonety na rubaškach* (1975-89) di Genrich Sapgir. Componenti come *Sonet-stat'ja, Diagnost* [cf. l'esempio riportato in appendice al testo] e *Portret Anny Kareninoj (s usikami)*, pur conservando la tradizionale suddivisione in quartine e terzine e, nel primo caso, perfino una sorta di rima, mentre nel secondo e terzo mancano anche i segni di interpunzione, esulano ormai dall'ambito del sonetto e sono da intendere, a mio avviso, come una parodia delle convenzioni poetiche tradizionali.

3. La terza tendenza, somma delle due precedenti, mira al superamento della configurazione canonica del sonetto sia a livello fonico che visivo, proponendo un modello alternativo, che, data la dissoluzione della forma sonetto, si potrebbe definire "sonettoide".

In questo ambito va ricordato soprattutto *Venok sonetov* (1973) di Viktor Sosnora [cf. l'esempio in appendice]. Elemento di coesione interna di questo ciclo è, oltre alle ricorrenze o, meglio, ai riecheggiamenti formali fra verso finale di ogni sonetto e quello iniziale del sonetto successivo, una serie di riprese tematiche, realizzate grazie all'abbondante uso di iterazioni lessicali, parallelismi sintattici e altri artifici retorici, come anafore e anadiplosi. La corona, dalla curiosa struttura speculare, è divisa in due parti: i sonetti I-VII presentano due quartine di pentapodie giambiche, seguite entrambe da un bisillabo di andamento giambico, in rima con il terzo verso della quartina precedente, secondo lo schema aabab ccdcd, cui si aggiunge una quartina finale a rima alternata (cfef) per un totale di 14 versi; nei sonetti VIII-XIV, invece, le due quartine di pentapodie giambiche sono precedute dai bisillabi giambici in rima con il terzo verso della quartina seguente, per cui si ottiene la sequenza abba cddcd, il tutto concluso dalla solita quartina a rima alternata. Se nella prima parte il primo verso di ogni sonetto ripropone, con lievi varianti, quello conclusivo del sonetto precedente, nella seconda parte il verso iniziale, comprendente solo due sillabe, si limita a riecheggiare l'ultima parola del verso finale del sonetto precedente. Infine nel sonetto XV, quello conclusivo, i due bisillabi giambici sono inseriti fra le quartine di pentapodie giambiche secondo uno schema rimico che, prestandosi a diverse letture: aaba cb dded cfef, ma anche aaba bc dded cfef e,

infine, aaba bb ccbe dede, lega in un intreccio indissolubile le parole chiave *no raj- nojabr'-narval-no jad*.

In conclusione possiamo riassumere che il sonetto russo della seconda metà del Novecento presenta una estrema varietà di soluzioni formali, che determinano l'indebolimento delle sue strutture portanti, ma impediscono pure il consolidarsi di una nuova formula che riesca a costituirsi in canone. A ciò si aggiungono ricerche che mirano a sganciare il sonetto dalle forme poetiche fisse per due vie complementari e convergenti: l'annullamento delle caratteristiche visive con la conservazione di quelle per l'orecchio o, al contrario, l'eliminazione delle peculiarità foniche con il parziale mantenimento di quelle per l'occhio. Se nel primo caso gli esiti sono meno incisivi in virtù della consuetudine di leggere ad alta voce i componimenti poetici, nel secondo viene intaccata la sostanza stessa del sonetto. Nell'insieme rimangono però rari gli esempi in cui siano infranti contemporaneamente tutti e tre i parametri vincolanti per il sonetto, ossia la sequenza rimica, la scansione metrica e la struttura strofica.

Nei casi, per ora circoscritti, in cui sono alterate sia le caratteristiche visive che quelle acustiche, come ad es. nei sonetti non rimati di Brodskij, nei "sonettoidi" di Sosnora e in alcuni altri componimenti che propongono soluzioni non canoniche per tutti e tre i parametri formali, l'autore evidenzia quasi sempre la sua intenzione di voler comunque rimanere nell'ambito del sonetto attraverso un titolo inequivocabile o un contesto consolidato (ad es. una Corona di sonetti), che predispongono le attese del lettore, indirizzandole verso la ricezione di un componimento sonettistico. Ciò vale anche per una poesia come *Sonet* (1983) di Andrej Voznesenskij, che per un verso rappresenta un concentrato di molti dei procedimenti sperimentali appena illustrati, mentre dall'altro si sottrae a ogni classificazione [cf. l'esempio riportato in appendice]: se a livello strofico ci troviamo di fronte a tre unità di cinque, sei e dodici versi, l'organizzazione metrica, sebbene rimanga in sostanza nell'ambito della pentapodia giambica, utilizza anche alcuni versi giambici di diversa lunghezza; infine la sequenza rimica, strutturata in AAAAA BBBBCC cFeFgFgFhFhF non ha più nulla di sonettistico, a meno che non si voglia interpretare il componimento come una sorta di sonetto shakespeariano rovesciato con il distico a rima baciata che precede le quartine a rima alternata ed è sua volta introdotto da due unità strofiche rispettivamente di cinque e quattro versi, delimitate, oltre che dalle due serie di rime caudate, da cesure sintattiche e una intelaiatura di ricorrenze retoriche. Una certa

strutturazione interna è infatti ottenuta non solo per mezzo dell'organizzazione sintattica, ma anche grazie ad anafore e ritornelli: la prima parte apre e chiude con l'anafora *ochota sdochnut'*, collocata nel primo e nono verso e presente anche nel quarto e quinto; la seconda, quella più propriamente "sonettistica", vede invece il triplice ritornello *trust* (in lettere latine) *strasti / trast strasti* che forma, anche metricamente evidenziato, il verso finale delle tre quartine.

BIBLIOGRAFIA

Antologie:

Russkij sonet

1983 Russkij sonet: XVIII–načalo XX veka, a cura di V. S. Sovalin e L. O. Velikanova. M., Moskovskij rabočij, 1983.

Russkij sonet

1983 a Russkij sonet: Sonety russkich poetov XVII–načala XX veka, a cura di B. Romanov. M., Sovetskaja Rossija, 1983.

Russkij sonet

1987 Russkij sonet: Sonety russkich poetov načala XX veka i sovetskich poetov, a cura di B. Romanov. M., Sovetskaja Rossija, 1987.

Russkie sonety

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

Russkij sonet

1997 Sonety russkich poetov XIX–XX vv., a cura di V. Modestov. M., Chudožestvennaja literatura, 1997.

Raccolte poetiche e manoscritti:

Alekseev, G.

1991 Ja i gorod. L. 1991.

Aronzon, L.

1990 Stichotvorenija. L., Leningradskij komitet literatorov, 1990.

- Birjukov, S.
1997 *Technologija soneta* (1997). Dattiloscritto inedito.
- Brodskij, I.
1997-98 *Sočinenija*. SPb., Puškinskij fond, voll. I-IV, 1997-98.
- Charon, Ja.
1989 *Zlye pesni Gijoma dju Ventre. M.*, Kniga, 1989.
- Eremenko, A.
1991 *Stichi. M.*, IMA-press, 1991.
- Fedulov, A.
1997 Aleksej Remizov; Imu "AZ" ja i med – aka; Sonet – 31 (s.d.). Dattiloscritto inedito.
- Gandlevskij, S.
1995 *Prazdnik*. SPb., Puškinskij fond, 1995.
- Gorbovskij, G.
1981 *Izbrannoe. L.*, Chudožestvennaja literatura, 1981.
- Gricman, A.
1995 *Ničejnaja zemlja*. SPb., Biblioteka al'manacha "Petropol'", 1995.
- Kibirov, T.
1997 *Parafrazis. Kniga stichov*. SPb., Puškinskij fond, 1997.
- Kovaleva, I.
1993 *Cetvertaja Troja. M.*, "Latard", 1993.
- Koval'dži, K.
1993 *Lirika. M.*, "Knižnyj sad", 1993.
- Krasnaja kniga markizy
1995 *Krasnaja kniga markizy. Venok na mogilu vseмирnoj literatury. M.*, "Aleksandr Sevast'janov", 1995.
- Ličnoe delo N° ____
1991 Ličnoe delo N° ____ . *Literaturno-chudožestvennyj al'manach. M.* 1991.
- Losev, L.
1996 *Novye svedenija o Karle i Klare*. SPb., Puškinskij fond, 1996.
- Martynov, L.
1986 *Stichotvorenija i poemy. L.*, Sovetskij pisatel', 1986.
- Pal'čikov Elistinskij, V.
1990 *Svod sonetov. M.*, Sovetskij pisatel', 1990.
1993 *Triptich palindromičeskich sonetov. — In: Al'manach Rubikon. M.*, "Rubikon", 1993.
- Raskin, L.
1993 *Stichotvorenija. M.*, Aviatechinform, 1993.

- Rejn, E.
1995 Sapožok. Kniga ital'janskich stichov. M., "PAN", 1995.
- Sapgir, G.
1989 Sonety na rubaškach. M., "Prometej", 1989 (ed. precedente: Paris, "Tret'ja volna", 1978).
- Šengeli, G.
1997 Inochodec. Sobranie stichov. M., "Sovpadenie", 1997.
- Sosnora, V.
1973 Kristall. L., Sovetskij pisatel', 1973.
- Temkina, M.
1989 V obratnom napravlenii. Paris, Sintaksis, 1989.
- Voznesenskij, A.
1989 Rov. Stichi, proza. M., Sovetskij pisatel', 1989.
- Vyšeslavskij, L.
1966 Sonety i ballady. Kiev, "Dnipro", 1966.

Letteratura critica:

- Berdnikov, L. I.
1984 K izdatel'skoj istorii russkogo soneta 1730-1750-ch godov. — In: Fedorovskie čtenija 1980. M. 1984, pp. 155-169.
1997 Ščastlivyj feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII-načala XIX veka. SPb. 1997.
- Birjukov, S. E.,
1994 Zevgma. Russkaja poezija. M. 1994.
- Cholševnikov, V. E.
1987 Mysl', vooružennaja rifmami. L. 1987 (2. ed.).
1996 Osnovy stichovedenija. Russkoe stichosloženie. SPb. 1972 (3. ed.).
- Gasparov, M. L.
1993 Russkie stichi 1890-ch-1925-go godov v kommentarijach. M. 1993.
- Gerasimov, K. S.
1985 Dialektika kanonov soneta. Garmonija protivopoložnostej. Aspekty teorii i istorii soneta. Tbilisi 1985.
- Greber, E.
1994 Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungsrezeption. — In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, a cura di S. Kotzinger e G. Rippl. Amsterdam 1994, pp. 1-22.

- 1997 Das Sonett als Textus (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmeteraphorik und Textkonzeption. — In: Sonet in Sonetni venec. Ljubljana 1997, pp. 381-392.
- Grossman, L. P.
1924 Oneginskaja strofa. M. 1924 (repr. Letchworth, Herts, 1977).
1925 Poetika soneta. — In: Problemy poetiki, a cura di V. Ja. Brjusov. M.-L. 1925, pp. 115-140.
1927 Poetika russkogo soneta. — In: Bor'ba za stil' Opyty po praktike i poetike. M. 1927, pp. 122-144.
1928 Mastera soneta. — In: Sobranie sočinenij, vol. IV, Mastera slova. M. 1928, pp. 329-347.
- Lauer, R.
1975 Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1975.
- E. Lo Gatto
1979 Criteri di traduzione in versi dell'“Evgenij Onegin”. — In: La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo. Milano 1979.
- Mönch, W.
1955 Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg 1955.
- Šerr, B. P. [Scherr, B. P.]
1996 Russkij sonet. — In: Russkij stich. Metrika, ritmika, rifma, strofika, a cura di D. Bak et al. M. 1996, pp. 311-326.
- Šiškin, A. B.
1995 Russkij venok sonetov: istoki, forma i smysl'. Russica Romana, II (1995), pp. 185-207.
- Träger, C.
1981 Studien zur Erbethorie und Erbeaneignung. Leipzig 1981.
- Tjukin, V. P.
1984 Venok sonetov v russkoj poezii XX veka. — In: Problemy teorii sticha, a cura di V. E. Cholševnikov et al. L. 1994, pp. 208-215.
1995 Venok sonetov v russkoj poezii 1909-1960: materialy k bibliografii. Russica Romana, II (1995), pp. 209-217.
- Višnevskij, K. D.
1984 Vvedenie v strofiku. — In: Problemy teorii sticha, a cura di V. E. Cholševnikov et al. L. 1984, pp. 37-57.
1989 Raznoobrazie formy russkogo soneta. — In: Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA, a cura di B. P. Scherr e D. S. Worth. Columbus 1989, pp. 455-471.

APPENDICE

Владимир Пальчиков
 ВЕНОК ШЕСТОЙ: «МЕГА» («КИБЕР»)

И пифия пророчит, но невнятна речь.
 Эхил

-----1.-----

Дум латы. В одс, дик, ору:
 Догмата мир. Пенат упад.
 Допит на Яаме суррогат.
 Дули молвс... А -- рас игру?

Дороден ном, а дóрог лад.
 Туп пил и лил вина гуру.
 Туп-то, но в «аве» ложь. И вру.
 Го базилевса хоров -- ад.

Актив богов, он --- одоман
 миров. Ты, мука, в быте мок.
 А, кат, я перемог обман.

Лукав мужик, а босу — как?
 Миазма в вби. Ворам шок.
 Луг, зари и на лонс --- мак.

-----2.-----

«Уроки деловы — Талмуд!»
 Да — пут, а не приматам год.
 Тагору семя --- антипод.
 Угр и Сараев лом и дуд?

Дал городам он недород.
 Урўган нив ли лилипут?
 Урви ж, о Лева! Вон от пут!
 Да вороха свели забот.

Нам од! До нового б витка.
 «Кометы б! Вакумы творим».
 Нам бог — о мере пятака.

Как у собаки ж ум Вакул.
 Кошмаров Иов --- вам займ.
 Камен о лани и разгул.

-----3.-----

(fine degli anni '80)

Леонид Мартынов

ЛИКИ ЖИЗНИ

Я шел
Своей дорогой,
Погружен
Во всечасные тягостные мысли.
Над миром тучи копоты нависли,
Как будто впрямь не раз он был сожжен.
«Жестокость жизни, — думал я, — осмысли:
Любой ее источник заражен...»

Но вижу вдруг:
Тропой мужичьих жен
Навстречу мне на грубом коромысле,
Изваянном посредством топора,
Живой воды два полные ведра
Она несет.
Два глаза, два бедра
Есть у нее, а также есть два лика,
Причем один из них, глядящий дико,
Она скрывает,
Дьявольски добра!
(1970)

БЕЛЫЙ САД

И снова
Эти споры о верлибре
И о тшете созвучий невпопад...

А белый стих похож на белый сад,
В котором отпорхавшие колибри —
Опавшие созвучья не летят,
А на ледок прудов они налипли,
И всех их без метелок и лопат

Снега прикроют, но и снегопад
 Не вечен тоже, и не вечно сед
 Сад, в коём тьма беседок для бесед
 О том, что вихрь затем и сучья вздыбил,
 Чтоб весной ночью над любым кустом
 Зашелестели листики о том,
 Что вновь родятся
 На свою погибель!

(1972)

Николай Глазков

ТРЕТЬЕ ОКТЯБРЯ

Сонет-акrostих

Съездить можно по грибы,
 Если чувствуешь природу.
 Роща. Мощные дубы.
 Ежик чует непогоду.
 Желтоваты в речке воды,
 Ежели не голубы.

Нет грибов для похвальбы,
 А зовут, зовут походы.
 Роща все еще жива,
 Осыпается листва —
 Величайшая краса.
 Что-то грустно стало вдруг,
 А разбросаны вокруг
 Таинства и чудеса.
 Осень все-таки права:
 В день большого торжества
 Улыбаются леса!

(1979)

Леонид Аронзон

ПУСТОЙ СОНЕТ

Кто вас любил восторженной, чем я? Храни
я свою печаль вот так внушить, вам так вас Бог,
ночь, проникнуть в сад, прони внушить, не потревожив ваш вид травы ночной,
полон вашими ночными голо кнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза,
сами. Иду на них. Лицо полно глаза
и вы в садах стойте тоже. Хотел бы я, хотел бы
чтоб та трава нам стала ложем. Проникнуть в
ночь в саду, и сад в ночи, и сад, что
в них, сады стоят.

Николай Ушаков

СОНЕТ ВСТУПЛЕНИЯ

Свободного стиха примета (она других примет важней) -- политика антисонета в распоряжении вещей.

И не брани его за это, — среди событий и страстей — не конь-огонь, он — план и смета, не мед, а вертолет, скорей.

Распределение каждой доли -- эго и воля, и неволя, и поэтический полет.

Есть у него и недостатки: взмывает он с любой площадки, но, к сожаленью, не поет.

(1973)

Николай Рыленков

БЕССМЕРТИЕ

Что я? Сосуд скудельный, горстка праха?
Нет, я зерно, живая связь времен.
Гром топоров и колокольный звон
Я помню от княженья Мономаха.

За мной судьба недаром шла, как сваха,
Стрелой ужален и копьем пронзен,
Я падал в битвах, попадал в полон,
А хлеб мой рос, и пряла лен мой пряха.

Мне на Москве за бунт грозила плаха,
Отходную читал мне дьяк перяха,
А я все жил, жил со всего размаха,
Кормя Россию и шатая трон.

И верил я, что в руку будет сон.
Сто раз истлела на плечах рубаха,
Пока я снова в муках был рожден,
И потому — гляжу вперед без страха,
С родной землей навеки обручен.

(1967)

Иосиф Бродский

СОНЕТ

Как жаль, что тем, чем стало для меня
твое существование, не стало
мое существование для тебя.
...В который раз на старом пустыре
я запускаю в проволочный космос
свой медный грош, увенчанный гербом,
в отчаянной попытке возвеличить
момент соединения... Увы,
тому, кто не умст заменить
собой весь мир, обычно остается
крутить щербатый телефонный диск,
как стол на спиритическом сеансе,
покуда призрак не ответит эхом
последним воплям зуммера в ночи.

(1967)

Александр Еременко

СОНЕТ БЕЗ РИФМ

Мы говорим на разных языках.
Ты беснишься, как маленькая лошадь,
а я стою в траве перед веревкой
и не могу развесить мой сонет.

Он падает, а я его ловлю.
Давай простим друг друга для начала,
развяжем этот узел неумудренный
и свяжем новый, на другой манер.

Но так, чтобы друг друга не задеть,
не потревожить руку или ногу.
Не перерезать глотку, наконец.

Чтоб каждый, кто летает и летит,
по воздуху вот этому летая,
летел бы дальше, сколько ему влезет.

(1991)

Генрих Сапгир

ДИАГНОЗ

Директора наших новых форм и объединений
Единственные между двукрылыми отличаются
Конкретными фактами неоправданных проволочек —
Крылья их прозрачны, жужжала белье

Они питаются кровью — и опираются лапками
На самые широкие слои современного общества
Личинки их напротив насыщаются различными
Перспективами и премьерами в благотворительных целях

Обладая возможностью демократического выбора
Самка кладет 12 штук сравнительно больших яиц
В комиссии подкомиссии — щели пола и пыльные угли

На очередном заседании народные депутаты
Выкрикивали с мест — многие ввели себя некорректно
От чесания воспаления и зуд только увеличивается

(1975-1989)

Виктор Соснора

ВЕНОК СОНЕТОВ

(Финский залив, Комарово,
сосны, ноябрь 1973 г.)

[...]

7

Как ты --- меня?.. А я тебя зову,
аук! --- а отклик -- дождиком в золу.
Так шгиль безлунья вопрошает шторм.
Так вопрошает муравей зарю...
И что?

что солнце --- светополец и свирель,
что море -- серебро или сирень,
что небо --- не божественно ничуть,
что ты --- лишь ты, а я зову «своей»
ничью?

О мания метафор! В леденцах
златых песок. Матрешечный наряд
хвои. А в небе твоего лица
не отыскать, -- коварство и... ноябрь.

8

Но я
жду вечера, и вечер -- вот уже.
Вишневый воздух в птицах виражей.
Мир морю! На луне лицо пуля.
Опять окно в дыханье витражей.

Листок
в своих бумажных лепестках белел,
он в буквах был и на столе болел.
Хозяин -- я с бессмысленным лицом
читал чертеж. Хозяин был без дел.

Листок любил хозяина. Часы,
отчаянно тиктакая (о чем?),
произносили буквы, как чтецы.
Я лишь стенографировал отчет.

[...]

15

Я знаю, что! И в прошлое тропу
не трогая, возмездия теплу
не требуя, а в будущем (но рай
не тратится!)... так я тебя таю.

Ноябрь
нарвал

и лавров, и в цикуту опустил,
цепь сердцу! сам себя оповестил.
По цепи все расцеплены. По яд
бездействует, — я осень освятил!

Сверкай же, сердце! Принимай конец
добра, как дар. Зло в сердце замоля,
да будем мы в труде, как ты, венец
сонстов, и тверди, как ты, Земля!

(1973)

Андрей Вознесенский

СОНЕТ

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж...
Да жаль тебя покинуть, милый друг.
Перевод С. Маршака

«Охота слохнуть, глядя на эпоху,
в которой честен только выпивоха,
когда земля растащена по крохам,
охота слохнуть, прежде чем все слохнут.
Охота слохнуть, слыша пустобреха.

В невинность хам погрузится по локоть,
хочет накопительская похоть,
от этих рыл -- увидите одно хоть
охота слохнуть...
Да друга бросить среди этих тварищ
не по товарищески».

Давно бы слух я в стиле «деваляй»,
но страсть к тебе с убийствами в контрасте.
Я повторяю: «Страсти доверяй»,
trust страсти!
Да здравствует от этого пропасть!
Все за любовь отчитывать горазды,
конечно, это пагубная страсть --
trust страсти.
Власть упадет. Пропаст корысть ума.
Изменят форму транспортные трассы.
Траст страсти, ты не покидай меня --
траст страсти!

(1983)

