

VLADIMIR BENEDIKTOV AUTORE DI SONETTI.  
VERSO E METAFORA NEL ROMANTICISMO RUSSO

*Stefano Garzonio*

**L**a lunga e variegata storia del sonetto in Russia, a partire da Trediakovskij fino ai nostri giorni, è caratterizzata da periodi di uniforme stabilità, di tradizionalismo dei principi costruttivi del genere sonettistico, e periodi di particolare vivacità innovativa, di complesso intersecarsi di tendenze diverse, addirittura contrapposte. Il quadro generale del progredire diacronico del sonetto in Russia è infatti direttamente condizionato dagli orientamenti culturali della poesia russa e, di conseguenza, dal prevalere di diversi modelli sonettistici riconducibili ora alla forma italiana del sonetto, ora a quella francese, ora a quella inglese, ecc. Allo stesso tempo il sonetto passa variamente dalla periferia al centro della produzione poetica russa, coltivato ora dai massimi poeti, ora da una schiera di minori che comunque, nel loro piccolo, contribuiscono all'arricchimento delle diverse varianti poetico-compositive della struttura del sonetto russo, delle forme ad esso analoghe e degli aggregati testuali più complessi costruiti sull'unità sonetto (corone di sonetti, poemi di sonetti, ecc.).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La bibliografia relativa al sonetto in Russia è vasta e articolata. Qui ci limitiamo a rimandare oltre che ai più recenti manuali: M. L. Gasparov, *Russkij stich 1890-ch-1925 goda v kommentarijach*, Moskva 1993; N. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, Moskva 1995; V. E. Choševnikov, *Osnovy stichovedenija*, Sankt-Peterburg, 1996, al classico studio di V. Grossman, *Poetika russkogo soneta*, in L. P. Grossman, *Bor'ba za stil'*, Moskva 1927, pp. 122-144 [ristampato anche come *Mastera soneta*, in L. Grossman, *Sobranie sočinenij*, t. IV, *Mastera slova*, Moskva 1928, pp. 329-347], alla miscellanea *Garmonija protivopoložnostej: Aspekty teorii i istorii soneta*, Tbilisi 1985, ai recenti K. D. Višnevskij, *Raznoobrazie formy russkogo soneta*, in *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, UCLA Slavic Stu-

Il vivace sperimentalismo poetico nell'ambito del sonetto russo concerne, ovviamente, in primo luogo la struttura rimico-strofica. In questa prospettiva risulta fondamentale l'avvicinarsi della forma classica italiana e francese nelle loro diverse forme con quella inglese che come tratto distintivo presenta un distico in chiusa [abba abba eddc ee o abab abab cdcd ee e persino abab cdcd efef gg]. Allo stesso tempo parimenti animata risulta la ricerca poetica nell'ambito della metrica con un ampio diapason di scelte nel campo delle misure tonico-sillabiche e no. A questo si aggiunga che la secolare tradizione sonettistica russa ha sviluppato anche specifici collegamenti tra la forma metrico-ritmico-strofica e livelli più complessi della creazione poetica, in particolare con quello iconico-metaforico e quello tematico.

Il fatto che il sonetto sia una forma penetrata in Russia grazie alla traduzione e all'imitazione di testi originariamente composti in altre lingue ha inciso notevolmente non solo sui livelli formali del sonetto russo, quale la scelta metrico-ritmico-strofica spesso risolta nell'ambito del cosiddetto equivalente metrico, ma anche nell'ambito dei livelli figurale e tematico, determinando specifiche tradizioni tematico-semantiche e compositive, non senza significative eccezioni, come, ad esempio, i sonetti "slavopagani" di Dmitrij Buturlin.<sup>2</sup>

Gli anni trenta-quaranta del XIX secolo sono legati a uno sviluppo vorticoso della forma sonettistica in Russia, segnati come sono dall'impronta dell'epoca puškiniana, sia nell'ambito della cosiddetta *poezija garmoničeskoj točnosti*, sia in quello più diseguale della *poezija mysli* (Del'vig, Puškin, Baratynskij, Kjuhel'beker, Katenin, Kozlov, ecc.). In anni nei quali si assiste al progressivo affermarsi dei generi prosastici e al prevalere in poesia di forme di epigonismo ro-

---

dies Vol. 18, Columbus 1989, pp. 455-471; e B. Šerr [B. Sherr], *Russkij sonet*, in *Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofica*, Moskva 1996, pp. 311-326, e, infine, a L. I. Berdnikov, *Ščastlivyj feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII-načala XIX veka*, Sankt-Peterburg, 1997. Numerose sono le antologie di sonetti di recente pubblicazione. Tra queste ricordiamo: *Russkij sonet. XVIII-načala XX veka*, Moskva 1983; *Russkij sonet. Sonety russkich poetov XVIII-načala XX veka*, Moskva 1983; *Russkij sonet. Sonety russkich poetov načala XX veka i sovetskich poetov*, Moskva 1987.

<sup>2</sup> Recentemente ripubblicati in V. N. Toporov, *Neomifologizm v russkoj literature načala XX veka*. Roman A. A. Kondrat'eva "Na beregach Jaryni", Trento 1990, pp. 313-321.

mantico, il sonetto, anche per il diffondersi di nuovi modelli stranieri, *in primis* Shakespeare e Mickiewicz, risulta una forma poetico-compositiva particolarmente cara ai poeti.

In questa prospettiva assai rilevante risulta il contributo del poeta più alla moda del tempo, Vladimir Grigor'evič Benediktov (1807-1873).<sup>3</sup> Vale dunque la pena soffermarsi più attentamente sulla sua opera di sonettista.

Benediktov si cimentò nel sonetto sia nella sua poesia originale, sia come traduttore. Al Benediktov degli anni giovanili, segnati da improvviso e clamoroso successo, si deve infatti un ciclo originale che costituisce uno dei momenti più alti della sua creazione artistica,<sup>4</sup> al Benediktov della maturità (anni cinquanta-sessanta) si debbono notevoli traduzioni dei sonetti di Mickiewicz compresi i *Sonetti di Crimea*, di una scelta di sonetti di Shakespeare e di Jan Kollár (dal poema *Slávy dcera*).<sup>5</sup>

Se le traduzioni, tutte risalenti agli anni della tarda maturità, costituiscono un oggetto di studio interessante più per la storia della tra-

---

<sup>3</sup> Su V. G. Benediktov cf. inanzitutto L. Ja. Ginzburg, *Benediktov Vladimir Grigor'evič*, in *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Vol. I, Moskva 1989, pp. 233-237; ed inoltre L. Ja. Ginzburg, *Benediktov*, in V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, Leningrad 1939, pp. V-XXXVII; F. Ja. Prijma, *V. G. Benediktov*, in V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, Leningrad 1983, pp. 5-46. Sul verso di Benediktov, ma senza particolare riferimento al sonetto cf. B. Scherr, *The Verse Practice of Vladimir Benediktov*, in *Russian Verse Theory*, cit., pp. 297-329.

<sup>4</sup> Mi riferisco al ciclo *Sonety* pubblicato per la prima volta nella raccolta *Stichotvorenija* (Sankt-Peterburg 1835, pp. 99-106) e riproposto nelle edizioni del 1842 e del 1856 (qui con notevoli modifiche).

<sup>5</sup> Le traduzioni dei sonetti di Mickiewicz sono state pubblicate integralmente solo recentemente nel volume A. Mickiewicz, *Sonety*, Leningrad 1976, pp. 170-188, poi in V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, Leningrad 1983, pp. 650-668. Le traduzioni di 8 *Sonetti di Crimea* erano già state pubblicate da P. Polevoj nella sua edizione pietroburghese delle opere di Mickiewicz del 1882-1883. Le traduzioni da Shakespeare furono pubblicate per la prima volta nella raccolta postuma curata da Ja. Polonskij *Stichotvorenija* del 1883-84 (t. III), mentre quelle da Kollár apparvero invece sulla rivista "Literaturnaja biblioteka" nel 1867 [t. IV, kn. 2]. Rimangono inedite le traduzioni della versione mickiewicziana di due sonetti del Petrarca (*VII. Petrarki* e *X. Bologslawienstwo*), conservate presso la Biblioteca Nazionale di Pietroburgo. Benediktov tradusse anche un *Sonet Sv. Terezy*, attribuito a François Xavier e recentemente ripubblicato in *Russkij sonet. XVIII-načalo XX veka*, Moskva 1983, pag. 130.

duzione poetica in Russia che non propriamente per la storia della poesia russa,<sup>6</sup> i sonetti originali degli anni trenta, i quali, sia detto per inciso, già risentono in modo evidente della lettura di quei sonetti che Benediktov tradurrà un trentennio più tardi, offrono invece rilevanti elementi per la ricostruzione della poetica del tardo romanticismo russo.

Il ciclo *Sonety* risale all'anno 1835 e con esso si chiude la raccolta poetica *Stichotvorenija Vladimira Benediktova* (Sankt-Peterburg 1835). Esso fu ripubblicato nelle raccolte del 1836 e del 1842. Successivamente il poeta intervenne sui testi, riproponendoli con molte varianti nella sua raccolta del 1856.

Il ciclo è composto di otto sonetti (5+3). I primi cinque costituiscono ognuno una sorta di medaglione che tende a trasformare l'immagine-tema prescelto, la natura, la cometa, il vulcano, la tempesta, il fiore, in una compiuta riflessione poetica corroborata da uno specifico approccio al piano metaforico che è tratto precipuo della poetica di Benediktov e che ne decretò l'immediato favore del pubblico. Vale dunque la pena rilevare a proposito della sua poetica quanto già notato da Ševyrev, che definì Benediktov "il Marini o il Claudiano della Russia", il quale, "imitando Schiller, cercò concetti filosofici nella poesia lirica, ma cadde in uno stile assai manierato, stile marinesco", sempre "iperbolico".<sup>7</sup> Analogo giudizio espresse molto più tardi il Mirskij a proposito di uno dei capolavori di Benediktov, la lirica *Brannaja krasavica*, per la quale impiegò il termine di "concettosità".<sup>8</sup>

Non è questa la sede per un'analisi approfondita della poetica di Benediktov. E tuttavia non è fuori luogo ricordare come la sua poesia fosse vista in antagonismo a quella puškiniana, specie in relazione alla decisa affermazione di Ševyrev che con la poesia di Benediktov fosse giunto al termine il "periodo dei versi" e si andasse consolidando il "periodo del pensiero".<sup>9</sup> Ricca di comparazioni improvvise,

<sup>6</sup> Sulle traduzioni da Mickiewicz si veda R. Zaborova, *O perevodach stichotvorenij A. Mickeviča*, "Russkaja literatura" 1966, n. 4; A. A. Iljušin, *Benediktov - perevodčik Mickeviča*, in *Pol'sko-russkie literaturnye svjazi*, Moskva 1970 e, infine, la nota di S. S. Landa in A. Mickiewicz, *Sonety*, Leningrad 1976, pp. 330-331.

<sup>7</sup> S. Sceviref, G. Rubini, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1862, pag. 262.

<sup>8</sup> D. P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Milano 1977, pag. 111.

<sup>9</sup> S. P. Ševyrev, rec. a V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, "Moskovskij nabljudatel'" 1835, è. III, pag. 442.

ad effetto, di costruzioni allegoriche, di metafore ardite e spesso di dubbio gusto poetico-linguistico per un uso spregiudicato dei diversi registri lessicali, la poesia di Benediktov costituisce un fenomeno culturale spesso sottovalutato, ma sicuramente significativo per recepire nella sua pienezza i termini del dibattito poetico degli ultimi anni di quello che Belinskij aveva definito “periodo puškiniano della letteratura russa”. Il giudizio di Puškin sulla poesia di Benediktov rimane, nel complesso, ignoto, anche se spesso si tende a considerarlo negativo. Noto è il giudizio puškiniano riferitoci da Polonskij sulle rime di Benediktov e, ancor di più, il riferimento tramandatoci da I. Panaev che Puškin fece al paragone poetico benediktoviano tra il cielo e una tazza rovesciata.<sup>10</sup> Certo è che il metaforismo spesso esagerato, estremo, di Benediktov costituì un fenomeno culturale specifico del tempo e non solo letterario, ma anche di costume, accompagnato come era da entusiastici slanci, – è il caso del giovane Turgenev, – o da stroncature senza appello come quella di Belinskij.

Lidija Ginzburg, curatrice della prima edizione scientifica del re-taglio poetico benediktoviano, ha scritto pagine illuminanti sul metaforismo di Benediktov,<sup>11</sup> che ne evidenziano la stretta dipendenza dalla lirica filosofica tedesca e da Schiller, di cui l’opera di Benediktov costituiva una sorta di banalizzazione, di eclettica rivisitazione non priva di superficialità e cattivo gusto. Vi si sottolineavano anche i collegamenti con la poesia di Hugo, Barbier, Lamartine e Delavigne.<sup>12</sup> Come ho già detto, il fenomeno Benediktov rientrava più ampiamente nel dibattito di quegli anni sulla *poezija mysli*, sulle sue varie accezio-

<sup>10</sup> Cf. Ju. N. Tynjanov, *Puškin i Tjučev*, in *Archaisty i novatory*, L. 1929, p. 330.

<sup>11</sup> L. Ja. Ginzburg, *Benediktov*, cit., pp. V-XXXVII. L’opera di Benediktov è poi stata riproposta al lettore in una nuova edizione scientifica da F. Ja. Prijma e B. V. Mel’gunov: V. G. Benediktov, *Stichotvorenija*, Leningrad 1983. Assai interessante anche lo studio di K. Simkevič, *Benediktov, Nekrasov, Fet* [“Poetika”, sb. 5, Leningrad 1929, pp. 105-134], nel quale si evidenziano i tratti inusuali della poetica di Benediktov, la sua dipendenza dalla tradizione prepuškiniana, la sua influenza sul giovane Nekrasov e su Fet e, addirittura, elementi anticipatori della poetica futurista novecentesca. Allo stesso studioso appartiene il saggio *Rol’ upodoblenija v stroenii liričeskoj temy* [“Poetika”, Leningrad 1927, pp. 44-54], ricco di utili spunti per l’analisi del piano iconico-allegorico della poesia russa del XIX secolo.

<sup>12</sup> Si veda, ad esempio, L. Ja. Ginzburg, *Benediktov*, cit., pag. XXVIII, oppure L. Ja. Ginzburg, *Puškin i Benediktov*, “Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii”, Moskva-Leningrad 1936, n. 2, p. 178.

ni e, in definitiva, sul destino stesso del retaggio poetico puškiniano tra innovazione e epigonismo, tanto da coinvolgere nella disputa critici e letterati della portata di Polevoj, Belinskij, Ševyrev, ecc.<sup>13</sup>

Quello che qui mi pare rilevante è evincere la possibile interdipendenza tra forma sonettistica e sistema iconico alla luce del genere poetico-filosofico adottato da Benediktov. In particolare, si tratta qui di verificare come nel sonetto si realizzi quello specifico approccio al metaforismo poetico, alle suggestioni deržaviniane e gogoliane,<sup>14</sup> e, in primo luogo, all'allegorismo ora di stampo naturfilosofico, ora didatticizzante e ad effetto, che caratterizza le liriche più celebri di Benediktov, quali *Utes*, *Žaloba dnja* o *Brannaja krasavica*.

Torniamo dunque al ciclo di sonetti. Inanzitutto è da rilevare come gli otto componimenti non siano tutti caratterizzati da una specifica titolazione. I primi cinque si intitolano rispettivamente I. *Priroda*; II. *Kometa*; III. *Vulkan*; IV. *Groza* e V. *Cvetok*. Si tratta di un sottociclo all'interno del ciclo dei sonetti fondato su di uno specifico approccio poetico alla realtà esplicitato nel primo sonetto *Priroda*. In esso si sottolinea il carattere sacro della misteriosa organizzazione dell'universo e l'inaccessibilità all'uomo dei misteri della natura:

Доступен ли тебе ее иероглиф?  
Небесные лучи волшебною преломлив,  
Раскрыла ли его обманчивая призма?

Есть сердце у тебя : пади, благоговей,  
И бойся исказить догадкой твоей  
Запретные красы святого мистицизма.

I sonetti II-V, partendo dall'assunto dell'impossibilità di giungere ad una comprensione razionale dell'universo, offrono in forma di allegoria (la cometa, il vulcano, la tempesta, il fiore) una interpretazione poetica dell'inesauribile complesso di analogie e metafore che la natura divina dell'universo sottintende.

Anche gli altri tre sonetti, VI. "*Krasavica, kak rajskoe viden'e*"; VII. "*Kogda vdali ot suety vseмирnoj*" e VIII "*Begun morej dorogoj bezbrežnoj*", risultano tematicamente interconnessi, presentando tre diverse fasi del sentimento di amore, dal primo incanto all'amarezza

<sup>13</sup> Cf. L. Ja. Ginzburg, *Puškin i Benediktov*, cit., pp. 148-182.

<sup>14</sup> F. Ja. Prijma, V. G. *Benediktov*, cit., p. 21 e ss.

per il tradimento. Risultano così anche loro una sorta di sottociclo all'interno del ciclo di sonetti.

L'aspetto formale dei componimenti non risulta al livello metrico-strofico particolarmente marcato, nel senso che i sonetti sono scritti in esapodie (I-V) e pentapodie (VI-VIII) giambiche, che sottolineano comunque, se ce ne era bisogno, la distinzione in due sottocicli testuali. La struttura strofico-compositiva è caratterizzata da schemi rímici riconducibili alle varie forme del sonetto di ascendenza francese, in una prospettiva dunque che rimane nel suo complesso tradizionale.

Quello che risulta invece, a mio parere, interessante è la disposizione compositiva dei vari elementi del discorso poetico. In particolare, vale la pena soffermarsi sul rapporto tra lo sviluppo strofico dei componimenti e il corrispondente sviluppo del piano sintattico-intonativo e di quello simbolico-metaforico.

Va subito rilevata, ma era ovvio aspettarsela, l'assenza di spezzature ritmico-intonative, di *enjambements* infrastrofici, mentre i pochi *enjambements* interstichici risultano invece particolarmente marcati. Eloquente è il caso del sonetto IV *Groza*, dove troviamo la contrapposizione tra *terra e cielo* che informa di sé tutto il ciclo di sonetti: i snova nad **zemlej** // **Nebesnyj** pljašet ogn'.

Per quanto riguarda poi la struttura compositiva essa può essere così sintetizzata: la prima quartina costituisce la presentazione del tema; la seconda, di carattere spesso oppositivo, ne rappresenta un ulteriore sviluppo o la presentazione di una controtesi. La prima terzina della sirma si presenta poi come una prima conclusione o come una *remarque* dubitativa, seguita poi dalla sintesi esplicativa dell'ultima terzina. I sonetti di Benediktov costituiscono in questa prospettiva un esempio assai utile per valutare il principio dialettico che informa di sé la struttura del sonetto nella più volte rimarcata sequenza di tesi, antitesi e sintesi.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Cf. il classico studio di J. R. Becher, *Philosophie des Sonetts, oder Kleine Sonettlehre*, in J. R. Becher, *Das poetische Prinzip*, Berlin 1957. In forma analoga si parla anche di *zavjazka, razvitie, kul'minacija e razvjazka* (cf. M. L. Gasparov, *Sonet*, in *Kratkaja Literaturnaja Enciklopedija*, t. VII, 1972, pp. 67-68). Sul problema della dialettica del sonetto in ambito novecentesco cf. i saggi di K. S. Gerasimov, *Valerij Brjusov i dialektika soneta*, in *Valerij Brjusov; issledovanija i materialy*, Stavropol' 1986, pp. 3-24 e di M. L. Gasparov, "Sintetika poezii" v sonetach Brjusova, in M. L. Gasparov, *Izbrannye trudy*, t. II. *O stichach*, Moskva 1997, pp. 306-331.

Si prenda, a mo' d'esempio, il secondo sonetto *Kometa*. Eccone il testo completo:

Взгляни на небеса: там стройность вековая.  
 Как упоительна созвездий тишина!  
 Как жизнь текущих сфер гармонии полна, --  
 И как расчиста их пляска круговая!

Но посмотри! меж них неправильно гуляя,  
 Комета вольная -- системам не верна;  
 Ударами грозит и буйствует она,  
 Блистательным хвостом полнеба застилая.

Зря гостью светлую в знакомых небесах,  
 Мудрец любитесь игрой в ее лучах:  
 Но робко путь ее и близость расчисляет.

Так пылкая мечта -- наперсница богов --  
 Среди медлительных, обкованных умов,  
 Сверкая, носится и тешит и пугает.

Il sonetto si fonda sulla comparazione tra la **cometa** e il **sogno** (*kometa vol'naja-gost'ja svetlaja, pylkaja mečta-napersnica bogov*) che si sviluppa in tutta una serie di paralleli complementari (*žizn' te-kuščich sfer-medlitel'nye, obkovannye umy; grozit i bujstvuet-nosit-sja i tešit i pugaet*) e contrapposizioni come *garmonii polna-sistemam ne verna* per poi trovare piena realizzazione nella terzina di chiusura. Lo svolgimento poetico è sottolineato dalle anafore sintattico-grammaticali: *vzgljani... No posmotri...* che accentuano l'attesa e tendono a concentrare la *pointe* nell'*incipit* dell'ultima strofe: *Tak pylkaja mečta -- napersnica bogov*. Tale circostanza è ulteriormente rafforzata dal collegamento semantico, quasi sinonimico, dei tre *incipit* strofici che precedono: *vzgljani... posmotri... zrja*. Il sonetto è caratterizzato da un vero e proprio svolgimento spazio-temporale che si realizza grazie all'improvvisa comparsa della cometa-sogno. Ed infatti, se si osserva con attenzione il dipanarsi semantico delle singole unità strofico-sintattico si noterà come nella prima strofa si assista alla descrizione dello stato di partenza, il silenzio e l'armonia dell'universo, nella seconda compare l'elemento motorio, la cometa che sconvolge la primiera armonia. Le due terzine seguenti sviluppano invece il piano allegorico in stretto parallelismo e simmetria con le due quartine che



precedono. La prima crea il collegamento tra l'armonia celeste e il pensiero nella figura emblematica del savio [*mudrec*], la seconda risolve il piano emblematico-allegorico nell'accostamento tra la cometa e il sogno in opposizione ai "lenti, incatenati intelletti", evidenziando lo stretto legame tra cometa, creatività, sogno e divinità. La formula di chiusa, "consola e spaventa", nella sua natura ossimorica informa di sé tutto lo svolgimento della composizione e ribadisce i tratti baroccheggianti del testo: l'allegorismo trova la sua naturale soluzione nella contraddizione, nell'ossimoro, come forma suprema, immagine simboleggiante il disegno creativo della divinità e del suo vate, il poeta. Il sonetto si realizza perfettamente in questo ideale, ribadito da tutta una serie di elementi del piano formale che acquisiscono funzioni fortemente ideologizzanti. Si osservi infatti più da vicino il complesso delle coppie rimiche. *Strojnost' vekovaja / pljaska krugovaja* evidenzia l'opposizione-coincidenza di statica perfezione e eterno, simmetrico movimento, *sozvezdij tišina / garmonii polna* l'opposizione-coincidenza tra solenne mutezza e sacrale musicalità. Se la coppia *guljaja / zastilaja* si costruisce sull'opposizione tra movimento e immobile offuscamento, la coppia *ne verna / bujstvuet ona* presenta non solo una coincidenza fonica, ma anche una correlazione semantica. Analogamente si comportano le coppie *nebesach / lučach* e *bogov / umov*. La prima essendo incentrata su due elementi appartenenti a serie semantiche attigue (i raggi e il cielo), l'altra presentando una correlazione tematicamente centrale, quella tra dio e l'intelletto che informa di sé tutta la prospettiva ideologica del sonetto: il mondo perfettamente creato dall'intelletto divino è conoscibile attraverso il sogno poetico, la cometa.<sup>16</sup> Che l'impianto generale del creato discenda dall'intelletto divino portatore dei tratti del sogno e dell'ispirazione e dunque incomprensibile ad un approccio razionale e fossilizzato è sottolineato dall'ultima rima, *rasčisljaet / pugaet*, quasi essa volesse porre in risalto la vertigine, il terrore che si impossessa di chi timidamente [*robko*] voglia tentare di comprendere la complessità dell'universo con gli strumenti della saggezza terrena.

<sup>16</sup> Il problema del rapporto tra impianto tematico-compositivo e struttura rimica del sonetto è ancora in gran parte da scandagliare. Una prima significativa indicazione viene dall'analisi di M. L. Gasparov nel già citato saggio sul sonetto di Brjusov, dove si evidenzia il collegamento tra rima e dialettica iconico-tematica ("*Sintetika poezii*" v *sonetach Brjusova*, cit., p. 315 e ss.).

Così il sonetto di Benediktov non è altro che una trasposizione romantica dell'approccio sacrale all'universo in chiave baroccheggianti. Solo l'arguzia dei procedimenti poetici, del complesso iconico della poesia permette di afferrare nella sua pienezza il senso del creato, provocando stupore e addirittura terrore. La cometa, il sogno luminoso, divengono così sinonimi della creazione artistica attribuendo al sonetto un forte significato programmatico, anche alla luce del concetto romantico di genio creatore. Curiosamente, e sia detto questo per inciso, fu la comparsa della poesia di Benediktov analoga a quella di una cometa e come una cometa la sua fortuna presto si eclissò quasi scomparendo dietro la "brillante sua coda" di stella cadente.

Che nel sonetto si realizzi al meglio l'aspirazione di Benediktov di fare di ogni sua poesia lo sviluppo poetico di un'idea allegorica, arguta e paradossale, seppure oramai trita e banale, troviamo conferma negli altri tre testi del ciclo. In particolare nel III sonetto *Vulkan* e nel V *Cvetok*. Nel primo assistiamo al parallelo-paragone tra il vulcano e il genio, nel secondo tra il fiore e il canto poetico. Anche in questi due sonetti sono rintracciabili analoghi principi di organizzazione compositiva del testo. A parte l'identica forma metrica, registriamo comunque qualche piccola variazione nell'intreccio rimico: la struttura rimica delle due terzine cdc ded, che non incide comunque sulla disposizione tematico-compositiva del sonetto.

Consideriamo il primo dei due. La prima strofa offre una descrizione antropomorfa del vulcano:

Нахмуренным челом простерся он высоко  
 Пятою он земли утробу придавил:  
 Курится и молчит, надменный, одинокой,  
 Мысль огнеметную он в сердце затаил...

La seconda strofa sviluppa per opposizione l'immagine del pensiero nella prima strofa ancora nascosto nel cuore del vulcano:

Созрела — он вздохнул, и вздох его глубокой  
 Потряс кору земли и небо помрачил,  
 И камни, прах и дым разметаны широко,  
 И лавы бурный ток окрестность обкатил.

Il pensiero provoca il sospiro, il sussulto del vulcano e dunque l'eruzione. La prima terzina prepara la *pointe* del sonetto, la realizzazione dell'allegoria, fornendo una caratterizzazione nuova del vulcano, il parallelo con il "genio della natura" in opposizione a chi,

incapace di afferrare il complesso disegno dell'universo, rimane immobile nel suo pensiero:

Он — гений естества! И след опустошенья,  
Который он простер, жизнь ярче оцветит.  
Смирись — ты не постиг природы назначенья!

Curioso, tra l'altro, rilevare nell'ultimo verso di questa terzina un evidente rimando al celebre verso di Puškin: *Smiris', gordyj čelovek* che diverrà centrale nella concezione dostoevskiana dell'opera di Puškin e qui viene reinterpretato in chiave panteistico-naturfilosofica.

La seconda terzina risolve il movimento per opposizioni (si noti il rapporto ossimorico tra *svirepstvuja* e *blagotvorit*) ed esplicita il senso dell'allegoria per altro con un *incipit* analogo a quello della corrispondente terzina del sonetto *Kometa*, quasi a proporre un collegamento anaforico che ritroviamo anche nel V sonetto *Cvetok* (v. oltre):

Так в человечестве бич — гений зашумит —  
Толпа его клянет средь дикого смятения,  
А он, свирепствуя, — земле благоворит.

Nella struttura compositiva del sonetto troviamo un analogo intreccio di opposizioni e parallelismi. Si veda anche qui il piano semantico degli intrecci rimici. Nella prima strofa le rime sono semanticamente collimanti: *vysoko / odinokoj* congiuntamente attiene ad una coerente e omogenea caratterizzazione del vulcano, la seconda rima *pridavil / zatail* si costruisce su una coppia qui quasi sinonimica. La seconda strofa presenta una situazione analoga: *glubokoj / široko* e *pomračil / obkatil*. In definitiva le quattro coppie rimiche si suddividono tranquillamente in due serie parasinonimiche.

Nelle due terzine abbiamo, data la differente struttura rimica, due serie rimiche *opustošen'ja / naznačen'ja / smjaten'ja* e *ocvetit / zašumit / blagotvorit*. Visti nel loro avvicendamento i singoli elementi creano una serie di opposizioni semantiche che trovano piena realizzazione nell'ultimo verso caratterizzato da una forte struttura oppositiva: *svirepstvuja* e *blagotvorit*. La presenza di un accostamento ossimorico di questo tipo risulta particolarmente interessante. Esso conferma, quasi in forma tipologica, al livello tematico-iconico, la diffusione in chiusa del sonetto di questo elemento, quando la *pointe* lirica raggiunge il suo apice e la sua soluzione: l'idea che già Trediakov-

skij, sulla base dei modelli occidentali, definiva essere “libo ostraja, libo važnaja, libo blagorodnaja”.<sup>17</sup>

Il sonetto *Cvetok* presenta in forma analoga le prime due strofe tutte incentrate sulla descrizione del fiore:

Как дивно выткан он из красок, из эфира!  
Откуда милый гость? Не с неба ль брошен он?  
Златистой каймой он пышно обведен:  
На нем лазурь небес, на нем зари порфира.

E sull'ipotesi della sua provenienza:

Нет, это сын земли — сей гость земного пира,  
Луг — родина ему; из праха он рожден.  
“Так верно, чудный перл был в землю посажен,  
Чтоб произвесть его на украшение мира?”

La prima terzina è oppositiva rispetto a quell'ipotesi e offre, con forte pathos didattico, il vero quadro della nascita del fiore:

О нет, вознестись увенчанной главой,  
Из черного зерна он должен был родиться  
И корень вить в грязи, во мраке, под землей.

La seconda terzina, con il ricorso all'*incipit* anaforico traccia un parallelo allegorico tra il fiore e la canzone del poeta.

Так семя горести во грудь певцу ложится  
И в сердце водрузив тяжелый корень свой,  
Цветущей песнию из уст его стремится.

Senza entrare nel merito dell'intreccio rimico, peraltro strutturato analogamente a quello degli altri sonetti, si noti l'interessante rima *rožden / posāžen* che contiene in sé tutta l'opposizione semantica che informa l'opposizione tra l'affermazione “*Tak verno, čudnyj perl....*”

<sup>17</sup> V. K. Trediakovskij, *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov*, in V. K. Trediakovskij, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad 1963, pag. 387. Senza pretese di esaustività si veda come l'accostamento ossimorico che discende evidentemente dal petrarchismo internazionale trovi spesso applicazione nella chiusa dei sonetti della poesia russa romantica: *I čem priskorbnej žizn', tem radostnej mogila* (P. Katenin); *Zlataja prevyšsjaet temnyj les; Lovlju - iz-pod ruki uchođit plod jantarnyj* (V. Kjuhel'beker); *Na smert' il' žizn' tebe ja vveril mladost'?* (Del'vig); *V nem slyšit grust', ljubov' i upovan'e* (Delarju); *Čem zatrudnjal, stanovitsja milee* (Fet).

e la terzina seguente (curiosamente questa rima trova un riecheggiamento semantico più sotto nella rima *rodit'sja / ložitsja*).

Vale la pena notare per questo sonetto, ma il discorso vale anche per i quattro che lo precedono, come la scelta dell'esapodia favorisca una suddivisione simmetrica della struttura sintattica del verso che evidentemente si riflette anche sul piano iconico-tematico. I parallelismi fonici, anaforici e sintattici tendono ad accentuarne la marcatura. Si veda, a mo' d'esempio, il verso *Na nem lazur' nebes, na nem zari porfira*, nel quale si registra l'assonanza fonica *zur' / zari* e la contrapposizione visiva dei colori *lazur' / porfira* o, ancora, la contrapposizione tra *syn zemli* e *gost' zemnogo pira* del verso successivo contraddetta poi dal legame semantico e fonico *zemli / zemnogo*.

In conclusione, per questo primo sottociclo di sonetti possiamo notare come essi risultino strettamente connessi ai principi generali della poetica del metaforismo baroccheggiante del poeta, siano ricchi di iterazioni, complesse costruzioni anaforiche e assonanze che distaccano il sonetto di Benediktov dal modello classicista introdotto da Trediakovskij e rigidamente regolamentato nell'uso compositivo del materiale verbale.<sup>18</sup> Tutti tesi a stupire, complessamente intrecciati, ricchi di riferimenti infratestuali e intertestuali, e, nel contempo, ridondanti e incoerenti e retorici sul piano linguistico-lessicale, i sonetti di Benediktov costituiscono un esempio caratteristico del tardo schillerismo in Russia riletto attraverso il gusto della poesia di tradizione prepuškiniana (una sorta di deržavinismo di ritorno).

Per quanto concerne il secondo sottociclo, incentrato sul tema dell'amore deluso, da notare accanto al reiterato uso di immagini inconsuete, banali frascologismi (*snedaema izmenoj bespoščadno*) e di accostamenti ossimorici (*ulybka / sleza; prelestnaja serdcegubka*), l'evidente reminiscenza puškiniana (*K\*\*\* "Ja pomnju čudnoe mgnoven'e"*) del primo distico che tende ad informare di sé tutto il sottociclo e dunque a determinarne il carattere di risposta alla lirica puškiniana:

Красавица, как райское виденье,  
Являлась мне в сияньи голубом;

<sup>18</sup> Sulla nota formula di Boileau, *Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remontrer*, e sulla sua applicazione in Russia da parte di Trediakovskij cf. L. I. Berdnikov, *Sčastlivyj feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII-načala XIX veka*, cit. pp. 34-43.

По сердцу разливалось упоенье,  
И целый мир казался мне вепком.

Небесного эфира дуновенье  
Я узнавал в дыхании святом.  
И весь я был -- молитвенное пенье  
И исчезал в парении немом.

Прекрасная, я вдохновен тобою;  
Но не мой губительной рукою  
Развяжется заветный пояс твой.

Мне сладостны томления и слезы.  
Другим отдай обманчивые розы:  
Мне дан цветок неглennyй, всковой.

Pur non presentando analoghi tratti metrico-ritmici il sonetto di Benediktov risulta correlato all'epistola in versi puškiniana da una serie di parole chiave. In particolare da sottolineare la successione rimica in *-en'e* con la coincidenza di *viden'e-upoen'e* e la non coincidenza di *mgnoven'e / vdochnoven'e* in Puškin e *dunoven'e / pen'e* in Benediktov. Ma l'analogia situazione lirica risulta contrapposta nel complesso ideologico testuale dalla coincidenza-differenza nella definizione dell'altra parola chiave *tomlen'ja*. In Puškin al termine è collegato il concetto di *grusti beznadežnoj*, in Benediktov tutta la poesia è pervasa di religiosa sottomissione alla volontà divina sottolineata dal concetto di *molitvennoe pen'e*, che attribuisce alla concezione poetica di Benediktov tratti di estatico misticismo, peraltro già evidenziati nella chiusa del sonetto d'apertura *Priroda* dove si legge: *Zapretnye krasny svjatogo misticizma*. L'elegante e armoniosa mestizia della puškiniana *poezija garmoničeskoj točnosti* è qui sostituita dal quietismo mistico ed estatico della rivelazione, peraltro ben presto superato dall'estetismo eccessivo dei due sonetti successivi, ricchi di immagini banalmente d'effetto (*sleza kak perl na nezabudočke sappirnoy; sleza poslednjaja slilas'... Byt' možet, perl ona proizvela Dlja milogo izmennicy cela*) e goffi arcaismi (*tjagostny priličiju ustupki... lobzan'em zapěčatal eti gubki*, ecc.).

Risulta interessante notare come Benediktov trasferisca nell'ambito del sonetto, e per di più in un intero sottociclo, sostituendo tra l'altro la tetrapodia giambica con la pentapodia, la reminiscenza pu-

škiniana riconducibile al genere dell'epistola elegiaca. Della celebre lirica di Puškin legata all'immagine di A. P. Kern, Tomaševskij ebbe a notare come né la biografia del poeta, né la sua poesia, permettano di considerare quei versi come una sorta di variante del petrarchismo e concludeva: "Anna Petrovna Kern ne byla dlja Puškina ni Beatriče, ni Laura, ni Eleonora".<sup>19</sup> Benediktov quasi recependo invece quel testo come un esempio di composizione petrarchesca le contrappone un breve ciclo sonettistico, nel quale l'esaltazione della donna idealizzata si trasforma nella sua demonizzazione.

Quello che vale la pena infine sottolineare è non solo e non tanto la dipendenza del giovane Nekrasov dalla maniera poetica di Benediktov (si pensi al sonetto *Včera i segodnja* e, più in generale, alla raccolta *Mečty i zvuki*), quanto il ruolo svolto proprio da questo sonetto e dalla poetica che lo informa nella definizione dello stile poetico di Fet. Tale circostanza era già stata osservata da K. Simkevič che aveva sottolineato nel sonetto *Krasavica, kak rajskoe viden'e* la presenza di importanti antecedenti del programma tematico della poetica di Fet. In particolare aveva evidenziato come momenti centrali i concetti di *molitvennoe pen'e*, di *parenie nemoe e sladostny tomlenija i slezy*. Leggiamo infatti nel suo saggio *Benediktov, Nekrasov, Fet*:

Вот где впервые утвердятся стиль фета — стиль "молитвенного пения", немое парения и слез, о чем постоянно говорил сам фет такими же словами:

Но, просветленный и немой,  
Овеян властью неземной.  
Я загораюсь и горю.  
Я порываюсь и парю  
В томлениях крайнего усилия.

или

А тихая слеза блаженства и томленья,  
Скатясь жемчужиной, напоминает о тебе...

e conclude:

Именно эта экстатическая форма творчества фета, чуждая рас- судочности, полная тайной свободы, и делает его непосредственным предшественником символистов...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> В. В. Tomaševskij, *Puškin. Tom I. Jug.Michajlovskoe*, Moskva 1990, p. 76.

<sup>20</sup> К. Simkevič, *Benediktov, Nekrasov, Fet*, cit., pag. 132.

Quanto notato specificamente sui sonetti di Benediktov permette di perfezionare il giudizio sui principi costruttivi della sua opera e di guardare alla sua esperienza poetica in un'ottica che gli restituisca quel rilievo che merita nella tradizione poetica russa.

Di particolare interesse risulta inoltre la questione relativa ai tratti compositivi del sonetto di Benediktov per come essi si potrebbero essere riflessi sulla poetica del sonetto russo del primo Novecento, in particolare sul sonetto di Brjusov costruito secondo quei principi di correlazione dialettica tra tema lirico e forma poetica ai quali il poeta si riferiva con la nozione di "*sintetika poezii*", vedendo nella poesia e nell'immagine poetica il risultato di una sintesi creativa di elementi spesso antinomici.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> V. Ja. Brjusov, *Sintetika poezii*, in *Problemy poetiki*, Moskva 1925, pp. 9-30. Cf. M. L. Gasparov, *Sintetika poezii» v sonetach Brjusova*, cit.