

## Un episodio del contributo di B. Tomaševskij allo studio del ritmo poetico: la pentapodia giambica puškiniana

Alessandro Achilli  
Università degli Studi di Milano

---

### Abstract

Oggetto di questa trattazione è uno dei testi fondamentali dell'insieme degli studi sul ritmo poetico del Formalismo russo. L'utilizzo del metodo linguistico-statistico ha permesso a B. Tomaševskij di dare nuovo stimolo alle ricerche sull'evoluzione delle forme poetiche nella letteratura russa, nel contesto del suo dialogo con le tradizioni dell'Europa occidentale. Il testo tomaševskiano, debitore dei pionieristici lavori dei poeti simbolisti, è stato punto di partenza di tutti i contributi successivi sulla questione.

---

### Parole chiave

Formalismo, ritmo, scienza esatta del testo letterario,  
A. Puškin, poesia russa

---

### Contatti

alessandro.achilli@unimi.it

---

I primi trent'anni del Novecento rappresentano, come è noto, un momento fondamentale per lo sviluppo degli studi di versificazione in Russia. Sull'onda della definizione delle poetiche simboliste e futuriste, l'attenzione per le peculiarità del linguaggio poetico, la fattura del verso e, soprattutto, il rapporto tra metro e ritmo, diventano tra gli studiosi di letteratura questioni di pressante attualità.

Non si può dire che nell'Ottocento non si fosse riflettuto su questi problemi: basti pensare ai pionieristici lavori puškiniani di un critico eclettico come N. Cernyševskij, ad esempio, di cui spesso si considera solamente la produzione più marcata dal punto di vista ideologico. Sarebbe inoltre quasi superfluo sottolineare come questa evoluzione (o rivoluzione) sarebbe stata impensabile senza il magistero di A. Potebnja e, soprattutto, di A. Veselovskij, i due principali rinnovatori degli studi letterari nella Russia di fine Ottocento. Tuttavia, l'impulso fondamentale all'ammodernamento scientifico degli studi sul ritmo poetico arriva con la seconda generazione dei poeti simbolisti, nello specifico con la personalità e i lavori di A. Belyj, precursore dell'approccio che si affermerà nelle storie della critica letteraria con il nome di «metodo linguistico-statistico» o addirittura «metodo russo» (Bailey, *Method* 252). Belyj, figlio di un matematico, è stato probabilmente il primo, negli anni a cavallo tra il primo e il secondo decennio del nuovo secolo, ad applicare gli strumenti offerti dalla statistica allo studio del ritmo poetico del verso russo (Erich 39). Alla ricerca delle particolarità stilistiche distintive dei diversi poeti, lo scrittore ha indubbiamente aperto la strada ai successivi e più rigorosi lavori dei Formalisti, nei quali sono stati attenuati gli aspetti più estremistici e meno scientifici degli scritti beliani, come la preferenza di carattere quasi prescrittivo per le variazioni ritmiche più distanti dal modello metrico di base o il gusto contemplativo per le figure matematiche approntate per visualizzare i risultati dei calcoli ritmici. Sulla scia delle innovazioni di Belyj sono da consi-

derarsi alcune delle pagine di teoria del verso di un altro dei massimi poeti del Simbolismo russo, V. Brjusov, sostenitore negli stessi anni di un approccio più ampio all'analisi del ritmo poetico, basato sullo studio non solo dei rapporti tra modello metrico e schema accentuale, ma anche di altri elementi imprescindibili come cesure, pause di intonazione, strumentazione lessicale ed eufonia (Schmidt 62-67).

È su questo sfondo che si innestano le prime pubblicazioni dei futuri formalisti intorno alla metà degli anni Dieci. B. Tomaševskij, dopo la laurea in ingegneria a Liegi nel 1912, la frequenza di lezioni di letteratura francese alla Sorbona e il rientro a Pietroburgo/Petrogrado, iniziò a pubblicare studi di carattere letterario nel 1915. Avvicinatosi negli anni seguenti a R. Jakobson, Ju. Tynjanov, B. Ejchenbaum e ad altri esponenti della «scuola formale», concentrò gran parte dei suoi sforzi sull'edizione e sullo studio di Puškin, concentrandosi eminentemente sugli ambiti della versificazione, della filologia testuale e dei rapporti letterari franco-russi.<sup>1</sup>

Al 1919 risale una delle sue fatiche fondamentali, lo studio sulla pentapodia giambica puškiniana. All'inizio della sua trattazione Tomaševskij avverte la necessità di distanziarsi dai tradizionali studi di metrica ottocenteschi, soffocati dall'utilizzo di una terminologia arretrata e non in grado di descrivere correttamente la natura del sillabotonismo classico russo. L'autore esprime apertamente la propria contrarietà all'idea che sia il piede a rappresentare l'unità ritmica fondamentale della poesia russa, un approccio che non consente di cogliere appieno il significato del verso nella sua interezza, che inizia qui a delinarsi come il vero protagonista degli studi di ritmica. Tomaševskij riconosce il proprio debito nei confronti di Belyj e della sua predilezione per il metodo «statistico-descrittivo», a scapito del vecchio e improduttivo metodo «nomenclaturale-normativo» (8-9), notando tuttavia nei suoi scritti una certa «fretta nella valutazione dei fenomeni individuali, che rovina la chiarezza dell'analisi» (9).<sup>2</sup> Lo studioso cerca di ricostruire le cause della confusione che regna nella scienza russa del verso con la particolarità dell'origine stessa dei principi alla base della poesia classica russa, «introdotti artificialmente» (9) alla metà del Settecento dai grandi riformatori V. Trediakovskij e M. Lomonosov e non sviluppatasi storicamente in modo autonomo. Dopo aver sottolineato esplicitamente la propria insoddisfazione terminologica, Tomaševskij riconosce l'impossibilità di non ricorrere per forza di cose a parole come giambo e trocheo, che solo convenzionalmente possono essere utilizzate parlando di un sistema poetico basato sull'alternanza non di sillabe lunghe e brevi, ma di sillabe accentuate e non accentuate. Accingendosi alla discussione del verso puškiniano, l'autore mette in risalto una delle caratteristiche primarie del giambo russo classico, ovvero la regolarità sillabica. Ma se questa rappresenta l'elemento imprescindibile di un sistema di versificazione sillabico (come nelle lingue romanze o in polacco), bisogna allora chiedersi quali componenti contraddistinguano il sistema sillabotonico tipico della poesia russa classica (e di altre versificazioni slave e germaniche). La risposta si trova nell'individuazione di un'accentuazione tonica che crea nell'ascoltatore una sorta di «inerzia ritmica» e di «attesa dell'accentuazione» (10). È particolarmente interessante la definizione di poesia (nel senso di singolo componimento poetico, rus. *stichotvorenije*) data da

<sup>1</sup> Per una buona introduzione alla figura e all'opera di Tomaševskij, cfr. Di Salvo.

<sup>2</sup> Si veda invece la portata dell'implacabile giudizio di Tomaševskij sul contributo di Brjusov alla scienza del verso nella prima nota a *Pjatištopnyj jamb Puškina*: «Questo libro rappresenta un vero e proprio caos, un accumulo insensato di ricette non verificate, un modello iperbolico di trattazione asistemica e pura nomenclatura» (119).

Tomaševskij a questo proposito: «una serie prolungata di ripetizioni di righe analoghe» (10).

Qual è dunque il compito dello studioso del ritmo poetico? Partendo dall'imprescindibile considerazione dell'incongruenza tra lo schema metrico U — U — U — U — U — (che prevede la realizzazione dell'accentuazione su tutte le sillabe pari) e la realtà dei versi, l'autore esprime la necessità di rappresentare le configurazioni ritmiche di singoli componimenti sotto forma di diagramma e non di schema lineare (allegati allo studio in questione sono ben settantasette diagrammi). Il primo compito che Tomaševskij si assegna è appunto lo studio dei diagrammi di accentuazione delle pentapodie giambiche puškiniane «separatamente per le sillabe pari e le sillabe dispari» (11). Subito dopo, tuttavia, lo studioso si affretta a rilevare come a caratterizzare il ritmo di un certo poeta o di una certa opera non sia solo l'alternanza di accenti e sillabe non accentuate, bensì anche le «catene di parole». Nella parola Tomaševskij vede il «materiale concreto di ogni studio sperimentale del verso» e nello studio dei rapporti tra i «limiti di parola» e l'accentuazione identifica il secondo compito dello studio che sta affrontando (11). La costruzione di una vera e propria teoria del verso sulla base dei *fatti* qui riportati e analizzati è invece considerata una fase di lavoro successiva, che esula dai confini e dalle possibilità della trattazione in questione.

Il discorso sulla pentapodia giambica inizia proprio con un'immane citazione metaletteraria puškiniana, tratta dal poemetto scherzoso *Domik v Kolomne* (*La casetta a Kolomna*) del 1830. Nei versi in questione<sup>3</sup> Pio lirico nota il carattere poco usuale di questa misura nelle lettere russe e la sua dipendenza da diversi modelli stranieri, mentre, come sottolinea Tomaševskij, la pentapodia giambica e le misure ad essa affini occupano, forse, niente meno che il primo posto tra i metri più in voga nelle letterature occidentali: dall'endecasillabo italiano, nel quale lo studioso riconosce una marcata «tendenza giambica» (13), alle imitazioni delle ottave italiane in altre tradizioni (Camões, Byron), al blank verse di Shakespeare (e quindi di Schiller e dei poeti russi da lui influenzati, primo fra tutti V. Žukovskij).<sup>4</sup> Un discorso a parte, secondo Tomaševskij, spetta al *décasyllabe*, verso

<sup>3</sup> «У нас его недавно стали знать. / Кто первый? Можете у «Телеграфа» / Порасспросить и хорошенько все узнать. / Он годен, говорят, для эпитафия, / Да можно им порою украшать / Гробницы, или мрамор кенотафа. / До наших мод, благодаря судьбе, / Мне дела нет: беру его себе». Questa strofa non fa parte del testo definitivo del poema ed è riportata nell'edizione accademica delle opere di Puškin nella sezione delle prime redazioni (Puškin vol. V 377). Inoltre, la raccolta delle opere di Puškin riporta la dizione «gnat'» (qui: perseguitare) e non «znat'» (conoscere) alla fine del primo verso, secondo una correzione tardo-ottocentesca. Cfr. Izmajlov 572-573. Trad. italiana di chi scrive: «Da noi da poco tempo si conosce. / Chi per primo? Guardate sul Telegrafo, / chiedete in giro e vi diranno tutto. / Va bene, dicono, per un'epigrafe, / forse una tomba ci puoi decorare, / il marmo duro di un cenotafio. / Le mode nostre, sia lodato il destino, / non mi riguardano: lo faccio mio».

<sup>4</sup> Lasciano perplessi alcune lapidarie affermazioni di Tomaševskij sul verso italiano: «Come indica la denominazione, questo verso conta undici sillabe, ovvero presenta obbligatoriamente una terminazione piana (13)», oppure «né il verso italiano, né quello inglese conoscono la cesura» (14). A proposito della prima osservazione, è risaputo come si riscontrino nella storia del verso italiano endecasillabi sdruccioli e tronchi. Cfr. Beltrami 61: «È un endecasillabo un qualsiasi verso che abbia come ultima sillaba tonica la 10<sup>a</sup>». Per quanto riguarda la cesura, invece, la questione è decisamente più complessa. Beltrami nota come, a proposito dell'endecasillabo, si possa parlare di cesura in senso stretto solo per la poesia italiana antica, nella quale si percepisce ancora distintamente il sostrato del «rigido» *décasyllabe* francese (49). «Nell'endecasillabo italiano, la divisione in due parti è stata sostituita, per la riconoscibilità del verso, dalla ricorrenza costante di un accento sulla 4<sup>a</sup> o sulla 6<sup>a</sup> sillaba» (50).

principe della poesia francese medievale, rimpiazzato dall'alessandrino in epoca rinascimentale. Le particolarità che lo contraddistinguono sono tanto di ragione prosodica che (si direbbe *di conseguenza*) storico-letteraria: l'obbligo della cesura dopo la quarta sillaba, che condannava il verso ad adattarsi scarsamente alla declamazione (a differenza del ben più ampio alessandrino), relegandolo di conseguenza ai generi bassi e ironici. E proprio l'obbligo della cesura, così come quello dell'alternanza di rime tronche e piane (maschili e femminili) sono le particolarità diffuse dalla tradizione francese in quella russa (o in buona parte di essa). Così, la duplice tradizione di versi riconducibili alla pentapodia giambica (italiana,<sup>5</sup> inglese e tedesca da una parte, francese dall'altra) si traduce nella poesia russa nella convivenza di pentapodie giambiche rimate (per la poesia strofica) e non rimate (*bianche*, nel teatro), così come con cesura e senza cesura (i secondi inizialmente più rari).

Dopo aver evidenziato la netta prevalenza del tipo con cesura, Tomaševskij riporta i dati sulla frequenza delle pentapodie giambiche nell'opera di Puškin anno per anno, giungendo alla conclusione che l'utilizzo di questa misura da parte del poeta conosca periodi di particolare vigore, seguiti da anni di scarsi entusiasmi. Si registrano picchi in età giovanile, nel 1816, così come nel 1825. Per entrambi i momenti Tomaševskij ipotizza l'influsso della produzione epigrammatica di Rousseau. A proposito di due fra le principali opere puškiniane in pentapodie giambiche, *Boris Godunov* e *Domik v Kolomne*, lo studioso osserva le prime sporadiche apparizioni di versi privi di cesura: due nella prima pièce e, in quantità decisamente maggiore, nel già citato poema del 1830. Quasi a sorpresa, si ritrovano invece diversi componimenti con rima e cesura tra le opere dell'ultimo decennio: «un periodo di audaci esperimenti si chiude con uno sguardo retrospettivo, con un ritorno a suoni abbandonati, semi-dimenticati» (25). Tomaševskij annuncia a questo punto di aver terminato la presentazione del materiale da studiare e di apprestarsi alla sua analisi. Il primo passo da compiere, come già anticipato qualche pagina prima, è lo studio della disposizione degli accenti sulle sillabe pari, *non* il tradizionale studio della loro mancata realizzazione rispetto allo schema accentuale teorico. L'autore, discutendo alcuni contributi precedenti, sottolinea l'importanza dell'osservazione di Černyševskij circa l'impossibilità di uno studio del ritmo slegato dalle leggi della lingua pratica. Calcolando la proporzione tra il numero di sillabe pari non accentate e la lunghezza del verso, Tomaševskij nota come si debba tralasciare nel calcolo l'ultima sillaba pari (la decima), che risulta accentata nel 100% dei casi. Il risultato di 28 sillabe pari non accentate su 100 copie di sillabe, da cui si ricava che la lunghezza media delle parole è di 2,8 sillabe (molto simile alla lunghezza media delle parole nella prosa puškiniana), porta lo studioso alla conclusione che la natura prosodica della lingua (il russo in questo caso) determina l'accentazione di tutto il verso ad esclusione dell'ultima sillaba pari, portatrice di un ac-

Sulle difficoltà relative alla comprensione della vera natura della cesura nell'endecasillabo italiano, si veda anche Esposito 88-90.

<sup>5</sup> Si tenga sempre presente questa importante osservazione di Beltrami: «[...] i versi italiani sono caratterizzati dal numero delle sillabe; ma si è visto anche che il computo delle sillabe è per vari aspetti convenzionale, e in particolare che il 'numero di una serie di sillabe' (*sillabismo*) dipende dalla posizione dell'ultima tonica. Per questa ragione non si può dire che quella italiana sia una metrica sillabica in senso stretto; essa si può dire piuttosto una metrica *sillabico-accentuativa*» (53).

cento tonico particolare e imprescindibile, che non risulta calcolabile secondo le comuni leggi dell'energia espiratoria.<sup>6</sup>

Alla base dell'analisi tomaševskiana è il raffronto tra i dati ottenibili teoricamente con il calcolo della probabilità e l'analisi dei concreti dati statistici. L'obiettivo dell'autore è l'individuazione di una «legge numerica della distribuzione degli accenti nel giambo» (43), ottenuta dal raffronto dei dati relativi a tutte le misure giambiche, che altro non è che «l'espressione empirica della risoluzione da parte del poeta del compito della distribuzione dell'energia espiratoria nel verso, della padronanza della respirazione da parte del declamatore ideale» (43). Giungendo a questa conclusione decisamente pratica, Tomaševskij può confutare a buon diritto le teorie ottocentesche sulla natura peonica della prosodia russa,<sup>7</sup> che, aggiungendo solamente una griglia teorica a un'altra nel tentativo di spiegare i frequenti pirrichi e la conseguente deviazione dallo schema metrico, ben poco potevano dire sul fondamentale nesso tra ritmo, lingua, fisicità e declamazione.

Tomaševskij si accinge quindi a studiare il fenomeno della cadenza, chiedendosi quale sia il legame che unisce tra di loro i versi adiacenti. Come ricorda lo studioso, la creazione di figure sulla base degli schemi accentuativi dei singoli componimenti era alla base del metodo adottato da Belyj in *Simvolizm*. Affidandosi anche in questo caso al confronto tra il calcolo della probabilità e gli effettivi dati statistici relativi all'uniformità dei versi contigui, Tomaševskij trova conferma alla supposizione precedentemente espressa secondo la quale il verso rappresenta un'unità in sé conclusa: non è possibile riconoscere alcun «disegno» prestabilito nella disposizione degli accenti nei versi consecutivi.

Terminata l'analisi delle sillabe pari, si passa allo studio dell'accentazione delle sillabe dispari, naturalmente di gran lunga inferiore in un ritmo giambico. Emerge chiaramente come il numero degli accenti in sillaba dispari sia alquanto maggiore sulla prima, che merita dunque di essere considerata un'anacrusi, ovvero un elemento indipendente dalla costruzione ritmica generale del verso.

È il momento di procedere al secondo compito, ovvero la discussione dei limiti di parola. Confrontando il rapporto tra le cinque misure giambiche della poesia puškiniana e la sua prosa a livello di costruzione ritmica e numero di sillabe delle parole, nota come la lingua della poesia tenda ad accostarsi alla lingua quotidiana, distinguendosi tuttavia per una minore «dispersione», cioè un minor distacco dalle dimensioni medie. A differenziarsi rispetto all'andamento della prosa sono invece le desinenze delle parole, nella poesia giambica più spesso maschili e femminili che dattiliche (sdrucchiole). Notando come le parole di una determinata struttura ritmica non possano occupare arbitrariamente una qualunque posizione del verso e come ogni parte del verso si associ a un determinato vocabolario («ogni piede ha il proprio vocabolario», 70), Tomaševskij evidenzia a ragione la necessità di indicare all'interno dei dizionari della lingua dei singoli autori in quale metro e in quale posizione si ritrovano più spesso le parole in questione. Subito dopo lo studioso passa a confrontare i dati sulla costruzione sillabica del testo in rapporto ai singoli piedi con quelli sull'accentazione delle sillabe pari. Dimostrando la tendenza degli accenti stabili a collocarsi in parole più lunghe, Tomaševskij giustifica l'idea che le parole più brevi, i monosillabi, siano nella pratica sostanzialmente prive di accento. L'ultimo

---

<sup>6</sup> Tomaševskij fa qui sostanzialmente coincidere il linguaggio 'pratico' con quello della prosa, prima che gli studi di Tynjanov e Lotman abbiano dimostrato come, in realtà, la prosa letteraria sia ancora più 'costruita' della poesia. Devo questa osservazione a Maria Di Salvo.

<sup>7</sup> Per una panoramica delle accese discussioni tra gli studiosi a proposito della possibilità di considerare i peoni come misure ritmiche autonome all'interno del sistema versificatorio russo, si veda Ljapina.

importante punto della discussione sui limiti di parola riguarda il confronto tra la pentapodia giambica con cesura e quella senza cesura, che mostra empiricamente ciò che sarebbe spontaneo ipotizzare intuitivamente, cioè la maggior libertà lessicale della pentapodia priva di cesura.

Un'ulteriore questione che Tomaševskij si pone è quella relativa alla rima e alle conseguenti forme strofiche. I calcoli portano l'autore alla conclusione della relativa assenza di un nesso tra la rima e il metro, mentre si evince una chiara dipendenza della rima dal contenuto: se nella lirica predominano lunghi periodi rimati, nell'epica prevalgono i distici.

Avvicinandosi alla conclusione, Tomaševskij fa intraprendere al suo studio una stimolante direzione comparatistica, alla ricerca della genesi delle caratteristiche tipiche della pentapodia giambica puškiniana rispetto a quella dei suoi predecessori e contemporanei russi e stranieri. Vengono presi in considerazione i dati relativi all'accentazione e ai confini di parole dell'*Orlando Furioso*, della *Gerusalemme liberata* e di alcune opere di Alfieri, dai quali si legge chiaramente il carattere tendenzialmente giambico (prevalenza dei limiti di parola dopo le sillabe pari) di molti endecasillabi italiani classici. Gli esempi inglesi (Shakespeare e Byron), invece, mostrano una forte divergenza tra i due poeti a livello di accentazione e una netta similarità a livello di limiti di parola. La conclusione che Tomaševskij ne trae è che nelle diverse versificazioni i limiti di parola siano conformi alle generali tendenze della lingua, mentre la disposizione degli accenti rispecchi maggiormente le caratteristiche ritmiche di ogni individualità poetica. Dopo aver riportato i dati relativi a Schiller ed esempi di *décasyllabe*, l'autore può compiere una produttiva generalizzazione, riguardante la tendenza di tutti gli esempi riportati (ad eccezione di Alfieri) a un abbassamento della frequenza dell'accentazione dell'ottava sillaba e a un innalzamento sulla quarta.

A proposito dei predecessori russi di Puškin, Tomaševskij si sofferma su Ja. Knjažnin e V. Žukovskij. I dati relativi agli accenti e ai limiti di parola si discostano notevolmente da quelli riguardanti gli autori occidentali, indicando il carattere originale della pentapodia giambica russa, che, pur mantenendo alcuni aspetti importanti (prima di tutto l'obbligo dell'alternanza di rime maschili e femminili) del suo principale modello straniero, il *décasyllabe*, non si «sottomette» al suo ritmo. Allo stesso tempo, viene notato come il carattere umoristico dei componimenti in questa misura, che ben presto tenderà a scomparire, indichi la persistenza del modello francese nella coscienza artistica dei poeti che lo adoperavano.

Le ultime due parti dello studio sono dedicate all'analisi della pentapodia giambica puškiniana in ottica diacronica. Vengono immediatamente individuati due macroperiodi: fino al 1830, ovvero il periodo del giambo con cesura e dal 1830 alla morte (1837), periodo del giambo senza cesura. I dati relativi all'accentazione e ai limiti di parola per entrambi i momenti si rivelano molto simili e Tomaševskij può affermare: «Puškin non ha quasi cambiato maniera» (103). Le cifre ottenute si trovano a metà strada tra quelle relative ai due predecessori Knjažnin e Žukovskij, e lo studioso si vede costretto a rivolgere nuovamente la sua attenzione al *décasyllabe*. L'esempio scelto è *La guerre des Dieux* di É. Parny. I diagrammi dei dati relativi a Puškin e al poeta francese si mostrano molto simili, a tratti addirittura identici: Tomaševskij ne conclude la diretta influenza della lettura parnyana sul poeta russo, il quale, ben cogliendo la «sillabicità» tipica del modello francese, ne ha involontariamente riportato i tratti nella propria creazione originale. «La pentapodia giambica puškiniana con cesura ripete con i propri limiti di parola la costruzione sillabica del *décasyllabe* francese della fine del Diciottesimo secolo» (104). E all'interno del-

la fase di predilezione della cesura, la massima sillabicità, la massima accentazione, si riscontrano significativamente (e forse prevedibilmente) nel periodo del debutto poetico.

Questo metodo si rivela fondamentale nella conferma dell'attribuzione della *Gavriliada* (*Gabrieleide*) a Puškin e, nello specifico, della sua datazione. Per il 1825, considerato da Tomaševskij anno di crisi della pentapodia giambica con cesura, lo studioso individua l'influenza della versificazione di P. Vjazemskij e, più esattamente, dei suoi epigrammi ispirati a Rousseau. Puškin giunge all'apice della «francesizzazione» del proprio ritmo, di cui ormai sente esaurite le possibilità, fino alla decisione di doversi rivolgere alla strada decisamente meno battuta della pentapodia senza cesura. Allo stesso tempo, il confronto tra i dati relativi a diversi poeti del Secolo d'oro (N. Jazykov, P. Katenin, E. Baratynskij) mostra l'assoluta individualità del ritmo di ogni autore (il che, ovviamente, non esclude i casi di influenza esaminati precedentemente).

Seguono i dati sulla pentapodia giambica senza cesura in opere di V. Žukovskij, V. Kjučel'beker, A. Žandr e A. Del'vig, dai quali emergono sia la particolarità del ritmo di ogni autore che l'indubbia presenza del modello tedesco nella loro formazione letteraria. Emerge altrettanto chiaramente l'influsso degli *Arginjane* (*Argini*) di Kjučel'beker, per cui Puškin aveva mostrato vivo interesse.<sup>8</sup> Nel ritmo della pentapodia giambica senza cesura puškiniana Tomaševskij vede il superamento del ritmo francese e la tendenza a una divisione del verso in tre periodi, tendenza poi largamente impostasi presso i poeti delle generazioni successive fino al Novecento. La conclusione a cui giunge lo studioso è quindi che Puškin abbia saputo cogliere appieno la natura del ritmo in questione, motivo per cui uno studio di questo tipo si rivela essere uno studio delle norme del verso russo in generale.

Questo, in estrema sintesi, il contenuto del lungo saggio dello studioso formalista. Poche righe prima della conclusione, Tomaševskij riconosce apertamente il poco peso che in queste pagine spetta alle questioni pratiche di storia della letteratura (anche se non di poco peso sono certamente la conferma della corretta attribuzione a Puškin della *Gavriliada* e, proprio alla fine, la negazione con l'aiuto dello stesso metodo della paternità puškiniana dell'*Okončanie Rusalki* [*Conclusione della Rusalka*]).

L'enorme importanza del contributo tomaševskiano allo studio del verso è evidente e ben riconosciuta. Senza le pagine di cui si è discusso risulterebbero probabilmente impensabili molti dei fondamentali lavori comparsi nei decenni successivi, come quelli di K. Taranovskij (oppure Taranovski, alla serba, o Taranovsky, all'americana) e M. Gasparov.

Un interessante recupero e ampliamento dell'analisi della pentapodia giambica di Puškin è stato proposto nel 1971 da W. N. Vickery. La lettura di questo articolo (cfr. Vikeri) è di grande aiuto nella comprensione tanto della validità dello scritto di Tomaševskij, quanto degli aspetti da lui più o meno consapevolmente tralasciati. Vickery, rifacendosi anche al modello di studiosi sovietici come V. Žirmunskij e V. Cholševnikov, ha produttivamente allargato il discorso sul ritmo alle questioni di genere letterario e contenuto,<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Tomaševskij coglie qui l'occasione per invitare colleghi e lettori a una rivalutazione dell'opera di Kjučel'beker: «Ad ogni modo questa similarità di ritmi deve stimolarci a rapportarci con la dovuta attenzione all'attività poetica di Kjučel'beker, nei confronti della quale, per motivi incomprensibili, i nostri storici della letteratura si rapportano con pregiudizio» (113). Si noti come l'invito tomaševskiano sia stato colto, anche e soprattutto sulla scia dell'interesse per Kjučel'beker di Tynjanov, dallo slavista italiano S. Aloe, autore di un'ampia monografia sul poeta romantico (cfr. Aloe).

<sup>9</sup> Si ricordi come lo studio dei rapporti tra metro e senso abbia una fortunatissima tradizione negli studi letterari russi del Novecento, da Tynjanov a Gasparov passando per Taranovskij.

nonché a un più consapevole utilizzo delle possibilità offerte dallo studio dei rapporti fra ritmo e sintassi.<sup>10</sup> Riprendendo il confronto iniziato da Tomaševskij tra *Gavriliada* e *Boris Godunov*, lo studioso nega la conclusione tomaševskiana di uno sviluppo lineare della tendenza ritmica dalla prima alla seconda opera, motivando i risultati dei propri calcoli con ragioni di ordine storico-letterario: alla «francese» inerzia ritmica del poema si contrappone chiaramente la maggior varietà dell'opera drammatica. L'elemento preso in considerazione è essenzialmente l'ordine delle parole, studiato nella sua capacità di accentuare (nel primo caso) o indebolire (nel secondo) la cesura. Le ragioni alla base di queste due distinte scelte ritmiche, se così si può dire, sono ricondotte da Vickery a ragioni di genere e tradizione letteraria. La principale riserva dell'autore nei confronti di Tomaševskij è probabilmente relativa alla possibilità di suddividere la storia del ritmo poetico di un autore sulla base di periodi cronologici, senza prenderne in considerazione allo stesso tempo il tema, il genere e le dimensioni.

La necessità di proseguire sulla strada dello studio delle influenze letterarie, indicata indubbiamente dallo stesso Tomaševskij, è sostenuta nella pratica anche da un altro importante studioso americano di versificazione russa. Bailey giunge alla conclusione che la pentapodia giambica possiede un livello di varietà ritmica e di complessità maggiore di quello di qualsiasi altra misura della poesia russa, sottolineando come la sua origine sia da ricercarsi esclusivamente in svariati modelli letterari stranieri (cfr. Bailey).

In conclusione, è il caso di accennare alla trattazione della pentapodia giambica nella fondamentale storia del verso russo di M. Gasparov.<sup>11</sup> A più riprese lo studioso sottolinea la rapida ascesa di questa nuova misura in età puškiniana, sostanzialmente assente dalla versificazione settecentesca e destinata a imporsi anche a spese di versi più tradizionali (Gasparov 115). Esponendo il percorso della pentapodia giambica nei diversi generi, Gasparov sintetizza le cause del suo successo nel rinnovato interesse dei poeti, in primo piano Žukovskij, per la poesia romantica tedesca e inglese, a scapito della gallomania del Settecento. Negli anni Dieci del secolo, questa misura si trasforma velocemente da forma sperimentale a figura dominante, in un interessante processo di reciproca influenza tra lirica e teatro. Gasparov nota come l'imporsi della pentapodia giambica priva di cesura abbia aperto alla poesia e alla drammaturgia russa una possibilità di riproduzione della sintassi parlata mai viste in precedenza (140). Nell'epoca successiva, quella legata ai nomi di N. Nekrasov e A. Fet e di deciso dominio della prosa, l'acquisizione di prestigio della misura procede decisamente, erodendo spazio alla tradizionale esapodia nel dramma e nell'epica (166). Il segreto del suo successo sarebbe da ricondurre alla sua capacità di unire in sé «semplicità e naturalezza» (186). Nel Novecento, quando il sistema sillabotonico perde la sua universalità e si ritrova a convivere con la nuova poesia puramente tonica, la pentapodia giambica continua a imporsi, riuscendo a diventare una misura «altrettanto universale quanto la tetrapodia giambica» (208). Non mancano interessanti esperimenti di poeti quali G. Ivanov e B. Pasternak con un forte abbassamento dell'accentazione media del verso (225). Negli stessi anni si registra il definitivo tramonto della cesura. E, infine,

---

<sup>10</sup> Già nel 1927 O. Brik aveva riflettuto a proposito dell'inscindibile legame tra ritmo e sintassi sulle pagine della rivista futurista «Novyj Lef». Cfr. Brik.

<sup>11</sup> Si noti come la critica abbia evidenziato lo stretto legame dell'approccio gasparoviano alla teoria formalista e tomaševskiana del verso: «Focusing on the line as fundamental is a characteristic of Formalist verse theory, as represented especially in the writings of Tomashevsky and R. O. Jakobson. Gasparov thus follows a Formalist versification tradition, which draws attention to the special importance of verse lineation» (Klenin 210).



viene registrata la tenuta della pentapodia giambica nel panorama tradizionalista della poesia sovietica (262).

Si segnala, infine, un altro recente contributo sul tema, che dichiara all'inizio della trattazione di prendere le mosse dallo studio tomaševskiano (cfr. Nesterenko). L'autrice riporta l'affermazione di Tomaševskij circa il fatto che la pentapodia giambica con cesura di Puškin ripeta a livello di limiti di parola la costruzione sillabica del *décasyllabe* francese della fine del Diciottesimo secolo, notando come sia necessaria una verifica a riguardo. Nesterenko sottolinea inoltre l'importanza di effettuare una comparazione tra due opere simili dal punto di vista stilistico e tematico. La metodologia da lei utilizzata nell'analisi comparativa è quella affermata con Tomaševskij. La conclusione che emerge da queste pagine è la seguente: Puškin, rifacendosi in questa fase ancora al modello francese, cerca di mantenere la cesura dopo il secondo piede, ma i dati oggettivi della lingua lo obbligano a scendere ad alcuni compromessi. La cesura maschile inizia ad alternarsi con quella dattilica, il che rende il ritmo decisamente più vario. Allo stesso tempo si notano tratti comuni, come un massimo di limiti di parola dopo la settima sillaba, la cui origine si potrebbe ricondurre a diverse cause. A livello ritmico, invece, è impossibile parlare di influenza del modello francese sulla versificazione russa: il fattore determinante è la lingua, con le sue caratteristiche tipicizzanti.

## Bibliografia

- Aloe, Stefano. *Libertà, inventiva, originalità. V. K. Kjučel'beker nel contesto romantico russo*. Milano: The Coffee House art & adv, 2008. Stampa.
- Bailey, James. "The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 16 (1973): 119-146. Stampa.
- Bailey, James. "The Russian Linguistical-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article." *Slavic and East European Journal* XXIII.2 (1979): 251-261. Stampa.
- Beltrami, Pietro G. *Gli strumenti della poesia*. 1996. Bologna: Il Mulino, 2002. Stampa.
- Brik, Osip. "Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)." *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*. Ed. Tzvetan Todorov. Trad. Vittorio Strada. 1968. Torino: Einaudi, 2003. 151-185. Stampa.
- Di Salvo, Maria. Introduzione. *Teoria della letteratura*. Di Boris Tomaševskij. Ed. e trad. Maria Di Salvo. Milano: Feltrinelli, 1978. 7-22. Stampa.
- Erlich, Victor. *Il formalismo russo*. Trad. Marcella Bassi. 1966. Milano: Bompiani, 1973. Stampa.
- Esposito, Edoardo. *Il verso: Forme e teoria*. Roma: Carocci, 2003. Stampa.
- Gasparov, Michail. *Očerki istorii russkogo sticha: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Nauka, 1984. Stampa.
- Izmajlov, N. V. "Tekstologija." *Puškin: itogi i problemy izučeniya*. Ed. B. P. Gorodec'kij, N. V. Izmajlov, B. S. Mejlach. Moskva-Leningrad: Nauka, 1966. 555-610. Stampa.
- Klenin, Emily. "M. L. Gasparov and the Definition of Verse." *Slavic and East European Journal* LII.2 (2008): 208-222. Stampa.

- Ljapina, L. E. "Russkie peony." *Russkoe stichosloženie: Tradicii i problemy razvitiija*. Ed. Leonid Timofeev. Moskva: Nauka, 1985. 143-155. Stampa.
- Nesterenko, Irina. "Sravnitel'nyj analiz ritmiki pjatistopnogo jamba A. S. Puškina i desjatisložnika Vol'tera." *Russkaja filologija. 11: Sbornik naučnyh rabot molodyh filologov*. Ed. Tat'jana Frajman, Oksana Palikova. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000. 39-49. Stampa.
- Puškin, Aleksandr. *Polnoe sobranie sočinenij*. 1948. Moskva: Voskresen'e, 1994. Stampa.
- Schmidt, Alexander. *Valerij's Bryusov's Beitrag zur Literaturtheorie: Aus der Geschichte des russischen Symbolismus*. München: Otto Sagner, 1963. Stampa.
- Tomaševskij, Boris. "Pjatistopnyj jamb Puškina." *Očerki po poëtike Puškina*. 1923. Ed. Cornelis H. Van Schooneveld. The Hague-Paris: Mouton, 1969. 7-143. Rist. anast. Stampa.
- Vikeri, Val'ter (Vickery, Walter N.). "K voprosu o ritme cezurnogo pjatistopnogo jamba u Puškina." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 14 (1971): 134-175. Stampa.