

LA RAGIONE CRITICA / 15

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Sara Cerneaz

***L'Onegin* di Giovanni Giudici**
Un'analisi metrico-variantistica

ISBN 978-88-6705-721-4

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

Questo volume riproduce il testo della mia tesi di dottorato, svolta in co-tutela tra Universität Zürich e l'Università degli Studi di Udine e approvata dalla commissione dottorale composta dai Proff. Pietro De Marchi (supervisore), Tatiana Crivelli, Giorgio Ziffer, Rodolfo Zucco, Franca Strologo, Pietro Benzoni, nel semestre primaverile 2016.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich und Università degli Studi di Udine (cotutelle) im Frühjahrssemester 2016 auf Antrag der Promotionskommission: Prof. Pietro De Marchi (hauptverantwortliche Betreuungsperson), Proff. Tatiana Crivelli, Giorgio Ziffer, Rodolfo Zucco, Franca Strologo, Pietro Benzoni.

INDICE

PREMESSA	7
NOTA	13

PARTE I

1. POESIA, POETICA E CRITICA Una contestualizzazione	23
2. SULLA RIMA	43
3. FENOMENOLOGIA DEL METRO	79
4. L'ENJAMBEMENT E OLTRE Per uno studio sintattico	149
5. DIREZIONI INTERPRETATIVE Ironia, oralità, narratività	185

PARTE II

6. STUDIO SUL CAPITOLO PRIMO	215
7. DAL LABORATORIO POETICO La traduzione di servizio del capitolo sesto	305

APPENDICE

«UNA COMUNE APPARTENENZA»	
Intervista a Joanna Spendel	365
BIBLIOGRAFIA	371

PREMESSA

La bibliografia sull'*Eugenio Onegin* di Giovanni Giudici è ampia, ma non comprende indagini che oltrepassino la misura del saggio su rivista o del capitolo in una monografia. Esiste anche una rassegna delle principali traduzioni italiane del romanzo in versi, a firma dello slavista Giuseppe Ghini; ma lo studioso non affronta incursioni testuali analitiche e soprattutto contestualizzate entro l'opera e la poetica di Giudici. Come ben ricorda Federico Francucci, in Giudici «poesia, critica e traduzione, sempre presenti insieme, non sono su tre scrittoi separati, ma partecipano profondamente ciascuno al delinarsi della fisionomia degli altri» (127).

In tale contesto critico ho intrapreso la mia ricerca sull'*Onegin* di Giudici con un obiettivo preciso: proporre anzitutto un'analisi metrica dell'opera (scegliendo di circoscrivere la prospettiva di studio per i motivi di cui discuterò ampiamente più avanti). Analisi che è ascrivibile a pieno titolo entro la materia dell'italianistica: non della comparatistica, né della traduttologia, sebbene la ricerca faccia di tali ambiti disciplinari un ricorso ausiliario e un'occasione di approfondimento.

Ho effettuato la ricognizione delle scelte metriche nel capitolo primo e secondo dell'ultima edizione a stampa dell'*Onegin*; ricognizione poi estesa a tutti testimoni rinvenuti dell'opera tradotta da Giudici, per avviare un'analisi in diacronia circoscritta, per cominciare, al capitolo primo. In questa fase mi sono dunque misurata anzitutto con le riflessioni di uno studio prettamente metricologico.

Nel tempo, gli incontri con i figli di Giudici – Corrado e Gino Alberto –, con l'aiuto-traduttrice Joanna Spendel e con il bibliofilo Leonardo Rabaglia hanno stabilito la necessità di un cambiamento o, meglio, di un arricchimento della prospettiva d'analisi. Il materiale inedito e avante-stuale che essi hanno messo a disposizione del mio studio ha dettato una svolta filologica. Dunque ho allestito un apparato che registrasse l'avvicendamento variantistico e metrico, per una valorizzazione delle preziose testimonianze riguardanti soprattutto il capitolo primo.

Alla conclusione dell'indagine, i risultati sono apparsi tanto cospicui quanto eterogenei. Di qui l'emergere di varie possibilità: proseguire nel regesto metrico dei capitoli successivi e degli altri testimoni a disposizione o far emergere da tali dati riguardanti il capitolo primo un profilo critico? Il materiale suggeriva direzioni di approfondimento che reclamavano attenzione: non mi pareva omissibile avanzare un'ipotesi interpretativa senza rischiare che gli esiti dell'analisi rimanessero muti. Ho ritenuto quindi di concentrarmi sul campione d'analisi esposto e di dirigere il mio lavoro verso puntuali approfondimenti microtestuali: pur da un esame "locale" mi è parso che fosse la materia testuale nel suo "sistema" ad esserne mossa.

Alla fenomenologia del metro si affianca uno studio su rima e sintassi, direttrici rivelatesi gli attanti principali del testo, anche secondo relazioni contrastive. Usando una metafora, mi sono ritrovata nella situazione in cui col cubo di Rubik in mano si riesce ad allineare su un lato tutti i tasselli di uno stesso colore, ma voltando l'esaedro ci si accorge del caos cromatico che compone le altre facce. Appena credevo di approssimarmi alla poesia dell'*Onegin* alla luce degli studi sul metro prima, poi sulla rima e ancora sulla sintassi, subito quella prospettiva si rivelava tanto produttiva quanto parziale. Ma se, come dice Giudici riprendendo Juri Tynjanov, gli elementi di cui si compone la poesia trovano valore in una relazione di "lotta", credo che pure il loro studio debba tener conto di tale complessità.

Ho inserito queste riflessioni (*Sulla rima; Fenomenologia del metro; L'enjambement e oltre*) nella *Parte I* del libro, che si apre con una contestualizzazione critica del lavoro di Giudici (*Poesia, poetica e critica*) e si conclude, appunto, con un tentativo di inquadramento (*Direzioni critiche*). L'esemplificazione a cui faccio ampio ricorso è perlopiù riferita al capitolo primo dell'opera, ma con saggi probatori anche dal capitolo secondo (di cui fornisco la mappatura metrica dall'ultima edizione a stampa). Ho collocato invece nella *Parte II* l'apparato critico sul capitolo primo (*Studio sul capitolo primo*), nonché la trascrizione e lo studio di un esemplare della traduzione di servizio dal capitolo sesto dell'*Onegin* che Joanna Spendel fornì al poeta, alla quale affianco la prima testimonianza edita, quasi fosse un testo a fronte (*Dal laboratorio poetico*). La *Parte II* rappresenta il centro propulsore di ogni singola riflessione avanzata; ciò nonostante è disposta posteriormente pensando a un ricorso, volendo, di tipo consultivo. A sigillo del volume una preziosa intervista a Joanna Spendel, che solo recentemente ha deciso di offrire un racconto del sodalizio che l'ha legata a Giudici.

Della giustificazione critico-teorica dello studio e, ancor prima, del rapporto peculiare fra testo in lingua originale e testo tradotto, avrò modo di discutere più approfonditamente nel capitolo che apre lo scritto. Mi limito qui a ricordare quanto la specificità del lavoro di Giudici, che si è avvalso di un raffronto con la lingua russa mediato dalla Spendel, non sia un *hapax* nel panorama italiano del Novecento. Sul Montale traduttore di narrativa e di teatro degli anni Quaranta è ormai nota la collaborazione con Lucia Rodocanachi – detta dal poeta la «Seigné del nostro secolo» (Contorbia 23) e «*négresse inconnue*» (23, nota 25) –¹, la quale forniva a lui,

¹ «L'appellativo indirizzato alla signora Rodocanachi – memoria di quel capolavoro del genere epistolare che sono le oltre mille lettere vergate nella seconda metà del Seicento da Marie de Rabutin

ma anche a Vittorini, Sbarbaro, Gadda, traduzioni che gli autori si limitavano a revisionare: una pratica che Jacob Blakesley definisce non di «interlingual translations – from one language to another» ma di «intralingual transformations» (117). Per la poesia, ricordo la traduzione di Nelo Risi da Costantinos Kavafis, insieme a Margherita Dalmàti, dove è attivo un sodalizio traduttorio simile a quello tra Giudici e Spindel:

La traduzione è il risultato di un lavoro, durato anni, di due persone che hanno operato comportandosi pressappoco come una veggente che traduca un testo dalla lingua madre in una lingua che conosce meno, per permettere a un cieco che non può leggere l'originale di ricrearlo nella seconda lingua, che è poi la sua. (Risi 7)²

Un lavoro analogo è avvenuto anche per le poesie di Vladimír Holan. Del poeta ceco si leggono in italiano quattro antologie³, la cui traduzione vede la collaborazione di Marco Ceriani (in due casi insieme a Giovanni Raboni) con Vlasta Fesslová. In apertura a *Il poeta murato*, Raboni, che qui ricopre le sole vesti di curatore, commenta così:

Chantal, marchesa di Sévigné [...] – è il primo dei soprannomi per lei coniat dal poeta»; almeno un altro è «*négresse inconnue*» di cui la Rodocanachi si sarebbe «fregiata con minore orgoglio in quanto ispirato alla propria misconosciuta attività di traduttrice» (Contorbia 23, nota 25). Sul tema cfr. anche Grignani e Bozzola.

² Anche Valerio Magrelli, in uno scritto sulla traduzione dall'arabo che compì a quattro mani insieme a Francesca Corrao, impiega la metafora della cecità riportando in esergo un passo dal *Vangelo di Luca*: «“Può forse un cieco fare da guida ad un altro cieco? Non cadrebbero tutti e due in una buca?”» (71).

³ Rinvio alla bibliografia per i riferimenti alle antologie in traduzione italiana di Holan.

Se figuro come curatore di questo volume accanto a Vladimír Justl che è, come tutti sanno, il massimo depositario e studioso della poesia di Holan, è perché sia pubblicamente chiaro che mi assumo ogni responsabilità riguardo alla soluzione adottata per la resa italiana dei testi. Un'esperta della lingua ceca e un poeta italiano hanno lavorato fianco a fianco con l'intento di arrivare per gradi a un risultato in cui l'equivalenza dei significati coesistesse con un'autonoma riconoscibilità e attendibilità estetica del significante. I testi di Ceriani sono e vogliono essere, insomma, come io gli avevo chiesto che fossero, poesie e non fantasmi o parafrasi di poesie, testi italiani nel senso pieno della parola e non semplici trasposizioni, neutrali ed espressivamente mute, dei testi originali. All'ottenimento di tale risultato si è cercato naturalmente di non sacrificare, o di sacrificare nella minor misura possibile, la cosiddetta fedeltà letterale; e per questo, ultimato il lavoro a due, si è tenuto profondamente conto di ulteriori letture e di ulteriori osservazioni. Mi sentirò pienamente appagato e assolto se anche chi frequenterà questo libro senza potersi giovare della presenza "a fronte" dei testi originali sembrerà tuttavia, come a me è sembrato, di avere a che fare con un corpo e non con un'ombra. (*Prefazione* 17-18)

Giunta alla conclusione del lavoro mi rendo conto di avere in qualche modo tradito l'idea iniziale di questo studio. E tuttavia le mie scelte, come anche la fiducia che mi sentivo di poter riporre nella forma che esso ha via via assunto, credo abbiano condotto a un'analisi inedita. Talvolta, con le parole di Giudici, «c'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà» (*Una sera come tante v. 49*, da *I versi della vita* 59-60).

Desidero ringraziare Corrado Giudici, Gino Alberto Giudici, Joanna Spendel e Leonardo Rabaglia per i materiali che hanno messo a disposizione della ricerca. Il mio ringraziamento va anche a chi mi ha sostenuto in questo percorso di studio e di vita, e a chi, in questo percorso, mi accompagna.

NOTA

Ogni capitolo del libro si apre recando in esergo una quartina di *Intermezzo teatrale*, da *Il male dei creditori*. Il poemetto, cronologicamente vicino alle prime riflessioni di Giudici sull'*Onegin*, oltre ad avere come verso-base una «variante del metro oneghiniano» (così Zucco in Giudici, *I versi della vita* 1495), durante una rilettura ha evocato in me alcuni dei motivi conduttori dell'*Onegin* di Giudici. La traduzione dal russo come *follia* («Non sarà schizofrenia / Il servire a tale dama?»); la rima come forma allusa in cui Giudici cerca *riparo* («Cerco te maschera d'oro / [...] Mi protegga il tuo decoro»); il metro come elemento materico e primigenio del verso («Scorre la corporeità / In me chino al mio progetto: / Tutto arriva quel che aspetto, / Mi scavalca, se ne va»); la tessitura di trame sintattiche asincrone rispetto al disegno rimico («Tesso tele, andirivengo»); la gestione “bugiarda”, perché ironica e nominalistica della forma («O sublime mia bugia / [...] Chi per te si perderà?»), che tuttavia si esplora anche nella stratificazione variantistica (pur sapendo che «La parola è una parola / Che non smuove la realtà!») e il peculiare raffronto con l'opera di Puškin («Tutte eseguo le istruzioni / Nella strenua ipocrisia: / Cedo sempre una metà / Perché l'ultima sia mia»).

Testimoni

Lo studio si è avvalso di testimoni di diversa natura (a stampa, a stampa con interventi autoriali, inediti). Considerato l'ampio ricorso ai materiali testuali già nella prima parte del

libro si rende necessario fornire subito le sigle che identificano i testimoni e i segni diacritici impiegati. I testimoni del capitolo primo vengono qui illustrati dapprima analiticamente e in ordine cronologico; in seguito sono riportati sinotticamente e nell'ordine alfabetico delle sigle individuate; per il riferimento bibliografico rimando alla *Bibliografia*. Specifico che nelle note a piè di pagina le traduzioni dall'opera russa per maggiore chiarezza sono sempre riportate integralmente, come poi nella *Bibliografia*.

Rabaglia 1971 (DR)

Dattiloscritto inedito appartenente al collezionista e bibliofilo parmense Leonardo Rabaglia. Il testimone è costituito da diciannove pagine non numerate, la prima delle quali, color crema, in alto a sinistra reca il titolo battuto a macchina *Il primo capitolo dell'Eugenio Onieghin di Puškin. Studio di Giovanni Giudici per una versione italiana*. In basso a sinistra Giudici scrive, ancora a macchina, *Auguri per l'anno 1971* e a fianco aggiunge la dedica manoscritta a penna a sfera rossa «a Franco Bassi | Giovanni Giudici»⁴. Il testimone reca una sola correzione manoscritta alla seconda pagina, dove probabilmente lo stesso Giudici inserisce, con penna a sfera nera, il segno diacritico di palatalizzazione della 'š' in «Puskin».

Almanacco Specchio 1972 (AS)

Prima pubblicazione del solo capitolo iniziale dell'*Onieghin* di Giudici, uscita nel 1972 sull'«Almanacco dello

⁴ Il testimone è forse quell'edizione privata a cui Carlo Di Alesio fa riferimento nella *Cronologia* da lui redatta nel «Meridiano», all'anno 1970: «Per Natale [Giudici] pubblica in una edizione ciclostilata per gli amici il *Primo capitolo dell'Onieghin di A. Puškin* (col sottotitolo *Studio di G. Giudici per una versione italiana*)» (così Di Alesio in Giudici, *I versi della vita* LXXVIII). Franco Bassi, ricordano Corrado Giudici e Gino Alberto Giudici, fu grafico e collega di Giudici alla Olivetti: secondo la loro testimonianza potrebbe aver curato tipograficamente il dattiloscritto che compone la strenna natalizia.

Specchio». I versi vanno sotto il nome d'autore di Puškin, mentre Giudici risulta essere traduttore e curatore dell'introduzione (che confluirà poi nel programmatico *Per un Onieghin italiano*); Joanna Spendel compare in qualità di curatrice delle note. Alla prima pagina Giudici esplicita: «Per la presente traduzione, condotta sull'originale russo dell'edizione curata da B. Tomaševskij, sono state tenute presenti anche le traduzioni in prosa italiana di Ettore Lo Gatto (Edizione Mursia) e di Eridano Bazzarelli (Edizione Rizzoli). Le note sono state volutamente contenute nei limiti indispensabili ad una scorrevole intelligenza del testo da parte di un lettore non specialista».

Garzanti 1975 e Garzanti 1980 (G1)

Alla sigla corrispondono le due edizioni a stampa uscite nella collana «Grandi Libri» di Garzanti nel 1975 e nel 1980. L'edizione 1975 è la prima pubblicazione integrale dell'opera tradotta: è intitolata *Evgenij Onegin* e l'autorialità assegnata a Puškin. Il sottotitolo (*Eugenio Onieghin*) e la specificazione «Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici» appaiono esclusivamente nel frontespizio, sul cui *verso* viene attribuita a Joanna Spendel la curatela dell'introduzione e delle note. Sulla quarta di copertina, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'opera, si legge: «Il più bel romanzo in versi della letteratura europea nella nuova traduzione metrica di Giovanni Giudici». La ristampa del 1980 non presenta variazioni editoriali, né differenze nella lezione dei versi del capitolo primo.

Garzanti 1975 Spendel (GS)

Riproduzione xerografica dall'edizione Garzanti 1975 posseduta da Joanna Spendel. Il testimone riporta varianti autografe manoscritte (probabilmente a matita) di Giudici. È impossibile datare con precisione la revisione autoriale, che però precede l'edizione Garzanti 1983, dove sono accolte tutte le varianti qui registrate.

Garzanti 1975 Giudici (GG)

Riproduzione fotografica dall'Edizione Garzanti 1975 di Giudici, messa a disposizione da Corrado Giudici e Gino Alberto Giudici. Il testimone presenta chiose autoriali e una ricca stratificazione variantistica. Vi sono molte annotazioni a matita poi cancellate a gomma: spesso risultano indecifrabili, al limite dello scarabocchio, e di difficile attribuzione ai versi; a volte la scrittura è appena percettibile e se ne da conto con le *cruces* e le poche lettere che si riescono a identificare; in altri casi ancora alla decifrazione viene in soccorso la penna a sfera blu, che di frequente si sovrappone al segno a matita o ripropone in luogo attiguo l'identica lezione recata dalla matita cancellata. Sono inoltre riconoscibili ulteriori interventi apportati con penne a sfera blu e nera. Oltre alle varianti manoscritte si registrano porzioni sostitutive di testo dattiloscritto, il cui ritaglio risulta incollato alla pagina con nastro adesivo o colla, in modo da coprire il testo interessato. In un unico caso la redazione sostitutiva di due stanze è scritta a macchina su un foglio A4, tenuto tra le pagine del volume con un fermaglio metallico. Anche gli interventi del testimone hanno datazione antecedente l'edizione Garzanti 1983; è tuttavia presumibile che esso sia posteriore all'edizione Garzanti 1975 di proprietà della Spenkel, poiché ne riporta tutte le varianti là registrate, oltre ad aggiungerne di ulteriori. Le varianti che risultano identiche nei due testimoni sono imputabili a due fasi correttorie precise, riconoscibili nell'uso della medesima penna a sfera (nera, a inchiostro brillante, fino alla stanza XXXVI; blu a punta fine, dalla stanza XLII).

Garzanti 1983, Garzanti 1984, Meridiano 1990 (G2)

Alla sigla corrispondono tre edizioni a stampa. La prima è quella pubblicata nel 1983 da Garzanti nella collana «Poesia», con la prefazione di Gianfranco Folena. Come autore dell'opera figura ora Giovanni Giudici e il titolo è

Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani. Sulla quarta di copertina, prima di una breve nota bio-bibliografica su Giudici, l'editore ripropone uno stralcio dal saggio di Folena: «Credo che si faccia torto a Giudici nel valutare questa sua traduzione come una sorta di esercizio parallelo e subalterno alla poesia sua: questo fitto colloquio con uno dei più grandi poeti moderni, questa singolar tenzone con una lingua poetica tanto originale, dilatata dentro la sua e la nostra, ha tutto il diritto d'esser giudicata per sé, come una poesia sua». L'edizione 1984 fa ritorno alla collana «Grandi libri» di Garzanti. L'editore riprende la veste grafica ed editoriale dell'edizione Garzanti 1975: è di nuovo Puškin a figurare come autore e il titolo è solamente *Evgenij Onegin*. Nel frontespizio si legge che la traduzione è a cura di Giudici, in una «nuova edizione riveduta». Sulla quarta di copertina l'opera è descritta come «Il “romanzo in versi” del massimo poeta russo nella traduzione metrica di Giovanni Giudici: nuova edizione riveduta». Non si registrano tuttavia varianti inerenti al capitolo primo rispetto alla precedente edizione 1983. Anche l'*Evgenij Onegin* raccolto nelle *Opere* di Puškin nel 1990 per i «Meridiani» Mondadori, sotto le cure di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spendel, porta la stessa lezione dell'edizione Garzanti 1983.

Fogola 1990 e Elefanti 1999 (FE)

Alla sigla fanno riferimento due edizioni a stampa: Fogola 1990, per l'editore di Torino, e Elefanti 1999, sempre della Garzanti (nella collana «gli elefanti»). La prima, che è un'edizione a tiratura limitata, riporta il nome di Puškin come autore. Il *colophon* reca la seguente nota: «Di questa edizione di “Eugenio Onieghin” di Aleksandr Sergeevic Puškin nella traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici e per cortese concessione di Garzanti S.p.A., sono stati impressi trecento esemplari numerati in macchina da 1 a 300 su carta a mano con filigrana originale appositamente fabbricata per l'editore dalla manifatture Magnani di

Pescia. I primi centoventicinque esemplari sono impressi su carta “a tino” dedicati “ad personam” ai sottoscrittori. Inoltre sono impressi settantacinque esemplari su carta “a tino” numerati da I a LXXV dedicati “ad personam” ai sottoscrittori con due acqueforti di Mario Calandri. Ventisei esemplari contraddistinti alfabeticamente dalla A alla Z sono riservati ai collaboratori e al deposito legale oltre a dieci esemplari a nome dell’artista numerati da 1 a 10». L’edizione Elefanti 1999, come Garzanti 1983, vede Giovanni Giudici autore dell’opera e il titolo *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Per il capitolo primo, le due edizioni riportano la stessa lezione. Il testimone FE è scelto come esemplare di collazione. In sintesi e in ordine alfabetico:

<i>Sigla</i>	<i>Descrizione sintetica</i>
AS	Almanacco Specchio 1972 Edizione a stampa parziale (capitolo primo)
DR	Rabaglia 1971 Dattiloscritto inedito parziale (capitolo primo)
FE	Fogola 1990 Edizione a stampa Elefanti 1999 Edizione a stampa
G1	Garzanti 1975 Edizione a stampa Garzanti 1980 Edizione a stampa
G2	Garzanti 1983 Edizione a stampa Garzanti 1984 Edizione a stampa Meridiano 1990 Edizione a stampa
GG	Garzanti 1975 Edizione a stampa con interventi Giudici autoriali
GS	Garzanti 1975 Edizione a stampa con interventi Spendel autoriali

Segni diacritici

Regesto variantistico

abc	testo dattiloscritto o a stampa
<i>abc</i>	testo manoscritto a penna
#abc	testo manoscritto a matita
#abc	testo manoscritto a penna, sovrascritto o contiguo a testo identico manoscritto a matita e cancellato a gomma
<u>abc</u>	testo cassato
++++	testo manoscritto illeggibile; le croci sono riportate in numero corrispondente alle lettere conteggiabili
\abc\	inserzione di varianti; le varianti dattiloscritte vengono realizzate per mezzo di scrittura a macchina su carta, successivamente ritagliata e quindi incollata sulla pagina con nastro adesivo, in modo da coprire la porzione di testo interessata
\ab\cd\ ef^	inserzione di variante all'interno di una variante precedentemente apposta (riconoscibile dall'uso di penna diversa); se le varianti di varianti sono scritte con la medesima penna, allora la trascrizione è lineare e senza interruzioni
ab ^a cd ^c ef ^b	inversione di parole o porzioni di testo; gli esponenti alfabetici in apice indicano l'ordine assegnato agli elementi oggetto dell'inversione; l'inversione non è realizzata ma solo segnalata
{abc}	integrazioni e note di chi scrive

Regesto metrico

set	settenario
ott	ottonario
nov	novenario
dec	decasillabo
end	endecasillabo
dod	dodecasillabo
tred	tredecasillabo
set+set	doppio settenario
metro ^{numeri}	i numeri in apice alle abbreviazioni dei metri indicano gli accenti individuati nella tipologia metrica esplicitata; viene esclusa la penultima sillaba
dec ²⁴	metro a testo (a stampa o dattiloscritto)
dec ²⁴	variante al metro a testo
dec ^{24t}	versi tronchi o sdrucchioli
dec ^{24s}	
→	indica l'evoluzione del metro in presenza di variante; per un testimone possono darsi tante frecce quante sono gli interventi che hanno modificato il verso.

PARTE I

1. POESIA, POETICA E CRITICA

Una contestualizzazione

*Non sarà schizofrenia
Il servire a tale dama?
Bella impresa sovrumana,
Infantile nobiltà!*

GIOVANNI GIUDICI

1. Giovanni Giudici (1924-2011), tra i massimi esponenti della poesia italiana del secondo '900, è stato anche attivo traduttore. Molto il lavoro su commissione¹; ma dell'*Evgenij Onegin*, il romanzo in versi che è capolavoro di Puškin, il poeta confessa un «movente sentimentale» (*Per un Oneghin italiano* 196) e parla di una «temeraria impresa», compiuta per «passione privata, per amore...» (*Per passione e su commissione* X). Anche Folena, nella sua premessa all'edizione del 1983, ricorda: «Giudici

¹ «Ho tradotto, sì, anche su commissione: poeti che, al momento di accettare l'incarico, avevo tutt'al più leggiucchiati come nel caso di Robert Frost e John Ransom... Ma quanto mi accorsi, ben presto, di poter imparare da quelle esperienze! [...] Così con Frost (e anche con Ransom e, più recentemente, con Coleridge) la *commissione* finiva per trasformarsi ancora una volta in *passione*: il che non accade, e non per difetto del Poeta, con le traduzioni di Sylvia Plath. [...] Fu appena un "servizio".» (*Per passione e su commissione* VIII-IX).

parlava di questa sua traduzione con una trepida ansietà, come di un amore segreto» (VII-VIII).

L'inizio del confronto è datato 1966, l'anno del viaggio di Giudici in Russia per ragioni di lavoro. Ma dal recentissimo studio sui quaderni e taccuini del periodo 1949-1961 si ricostruisce una lettura dell'opera, nella traduzione di Ettore Lo Gatto, di un decennio precedente. Nel *Quaderno 1954-1957*, in data 19 agosto 1956, Giudici appunta:

Lo sforzo di ricordare su una impercettibile memoria di assonanza e di ritmo cinque versi dell'*Eugenio Onieghin*:

un dì s'avvererà la mia visione:
 nella gondola nera e misteriosa
 la malia di una notte italiana
 godrò con la fanciulla veneziana
 ora loquace ed ora silenziosa...²
 (125)

Per quasi quarant'anni – il 1999 è infatti l'anno dell'ultima edizione dell'opera – i versi di Puškin non abbandonano Giudici: Folena parla di una «quasi consuetudine di vita» (VII).

È una sorta di trobadorico *amor de lonh*: il lavoro di traduzione è infatti percorso da una grande distanza, quella dalla lingua. Giudici inizialmente non conosceva il russo e riferisce di volersi avvicinare al testo per goderne una lettura altrimenti proibita tramite un'«artigianale fabbricazione [...] per uso e consumo mio e dunque di altri lettori non in grado (come nemmeno io ero al principio) di recepire l'impareggiabile originale» (*Nota*

² Giudici cita i versi centrali della stanza XLIX del capitolo primo, dalla traduzione di Ettore Lo Gatto: Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Eugenio Onieghin*. Traduzione di Ettore Lo Gatto. Milano: Bompiani, 1937 (ora Milano: Mondadori, 1976).

del traduttore XXIV). Giudici parla dell'impresa di traduzione dal russo in termini di «follia»:

Perché questa follia, considerando che io non sapevo più di dieci parole di russo e che riuscivo sì e no, con le reminiscenze del greco studiato a scuola, a indovinare stentatamente i suoni corrispondenti alle lettere dell'alfabeto cirillico? (*Per un Onieghin italiano* 194)

Egli definisce la sua conoscenza iniziale dell'inglese, la lingua più frequentemente tradotta, di una «desolante povertà» (*Da un'officina di traduzioni* 23)³. E dei primissimi esperimenti di traduzione dal francese, che Giudici studiò a scuola, afferma:

Uno dei presupposti dai quali partivo era, evidentemente, che per tradurre (naturalmente in versi) versi da una lingua straniera si ponesse come condizione la conoscenza di quella lingua; e che da tale conoscenza si dovesse fondamentalmente procedere per arrivare al risultato della traduzione. Non avrei, allora, mai sospettato che potesse valere in certo qual modo anche una via esattamente inversa. (20)

Questa «via esattamente inversa», di *distanza* dalla lingua, diverrà fondante la poetica della traduzione di Giudici («Quale “interesse” avevo io a tradurre in versi italiani dei versi scritti in una lingua che già conoscevo e dunque per me leggibili, godibili e usabili nel loro testo originale?» 21) e costituirà la base di quella professione d'*amore* ricordata in apertura:

³ Così Giudici alla data del 12 ottobre dell'*Agenda 1966*: «Oggi ho tradotto direttamente dal russo, faticosamente aiutandomi con vocabolari insufficienti, quasi una pagina di Tynianov {sic}. Mi ricordo che così comincia anche con l'inglese».

non è forse da una grande lontananza o diversità che più facilmente può nascere, se non un amore, almeno la curiosità di capire? Ecco: questa “distanza”. Essa sì che può essere una condizione utile al tradurre. Distanza della lingua, soprattutto. Ed è uno dei motivi per cui non figurano nel mio bagaglio versi da lingue come il francese o lo spagnolo naturalmente vicine alla nostra (eh no, un Baudelaire o un Machado non riuscirei a sentirli abbastanza stranieri, abbastanza lontani). (*Per passione e su commissione IX*)⁴

Interpretando il pensiero del poeta ceco Jíří Kolář, del quale tradusse qualche poesia senza conoscere il céco⁵, Giudici afferma:

Eppure si sarà domandato: “Come farà a tradurmi costui che non spiccica una parola della mia lingua?”. Beh questo sarà un altro problema (non minore a quello che si ponga a chi, pur espertissimo della lingua straniera di cui si serve la poesia da tradurre, non lo sia altrettanto in quella lingua straniera in grado ulteriore (o lingua strana, *tout court*) che è la lingua poetica in cui la data poesia consiste. (*Per passione e su commissione V*)

Secondo Giudici la Poesia – si noti bene: non il traduttore – *si serve* della lingua straniera, e anzi essa è sempre straniera, «strana *tout court*». Il poeta rivendica quindi il

⁴ Anche Mengaldo, in un saggio su Diego Valeri traduttore, si interroga: «Valeri traduce meglio dal francese o dal tedesco? Globalmente direi: dal tedesco [...], benché il tedesco lo conosca meno bene del francese, o piuttosto *proprio* per questo. È qualcosa che è facile osservare anche in altri poeti-traduttori italiani, per esempio Solmi, che i risultati migliori sono ottenuti con le lingue più difformi, che oppongono più resistenza e attrito, piuttosto che con le più affini strutturalmente all’italiano» (*Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* 123).

⁵ Cfr. Giudici, *Piccola antologia di poeti céchi del Novecento*.

proprio ruolo di *medium* della “lingua poetica” e dichiara di essere «al servizio» di essa (*Servire la lingua* 166).

Distanza, amore, potere della lingua: sono dunque queste le direttrici dell’opera traduttoria di Giudici, anche e soprattutto nel dialogo, lungo una vita, con l’*Evgenij Onegin*. Dialogo che si staglia su tutte le altre traduzioni: l’opera ha riflessi ineguagliati sul lavoro poetico in proprio, ha saputo suscitare dibattiti ancor oggi vivi e spicca per originalità stilistica nonché per rivendicazione critica da parte di Giudici. Sottostà inoltre a una storia editoriale unica, che qui di seguito ripercorro.

Giudici si misura per la prima prova con il russo nel 1966 – anno del già ricordato viaggio in Russia: è questa infatti la datazione attribuita da Rodolfo Zucco ai *Tre adattamenti da Puškin* inseriti in *Autobiologia* (1969)⁶. Del 1968 è invece la traduzione, fondamentale per la poetica di Giudici, de *Il problema del linguaggio poetico* del critico formalista russo Tynjanov, frutto del lavoro congiunto con Ljudmila Kortikova e uscito per Il Saggiatore⁷. Insieme a Spindel, con la quale poi collaborerà all’*Evgenij Onegin*, nel 1971 Giudici lavora a un’antologia mondadoriana di *Poesia sovietica degli anni ’60*, sotto la curatela di Cesare G. De Michelis. Datato capodanno 1971 è anche il datti-

⁶ «Le tre liriche – che realizzino un breve ciclo sul tema della persistenza del desiderio nel commiato dalla donna amata – costituiscono il momento aurorale di un colloquio con Puškin iniziato con il viaggio in URSS nel 1966 [...] e destinato a protrarsi nei decenni successivi nelle varie fasi del confronto con l’*Onegin*. [...] Il titolo andrà inteso soprattutto come indicazione di appropriazione stilistica: si consideri la sprezzatura prosastica di lessico e sintassi» (così Zucco in Giudici, *I versi della vita* 1424-1425).

⁷ «Devo confessare, a parte la mia naturale diffidenza nei confronti delle normative in genere, l’estrema povertà del mio bagaglio teoretico, che poi si esaurisce quasi completamente in una memoria del già citato libro di Tynjanov» (*Da un’officina di traduzioni* 29).

loscritto inedito, e qui a disposizione della ricerca grazie a Leonardo Rabaglia, del capitolo primo dell'*Onegin*. È l'anno precedente alla prima pubblicazione sull'«Almanacco dello Specchio» del capitolo primo, che inaugura l'interessante vicenda editoriale dell'opera di Giudici. Il secondo capitolo esce nel 1974 su «Resine»⁸, e del 1975 è la prima edizione integrale, per i “Grandi Libri” della Garzanti. A seguire diverse edizioni e riedizioni integrali e parziali. Sempre nel 1975, Bandini include il capitolo terzo dell'*Onegin* nell'antologia mondadoriana di *Poesie scelte* di Giovanni Giudici; nel 1980 vi è una ripubblicazione per la Garzanti e nel 1982 l'inserimento del solo capitolo ottavo nell'antologia di traduzioni *Addio proibito piangere*, uscita per l'Einaudi. Nel 1983 una nuova edizione sempre per la Garzanti, ora per la collana “Poesia”, con la preziosa prefazione di Gianfranco Folena. Nel 1984 una nuova ristampa per la Garzanti, ma nell'originaria collana de i “Grandi Libri”. Nel 1990 la traduzione di Giudici è scelta per le *Opere* di Puškin raccolte nei «Meridiani» Mondadori. Una nuova edizione dell'*Onegin* è datata ancora 1990, per la casa editrice Fogola di Torino; nel 1999 l'opera ritorna infine ai Garzanti, per la collana “gli elefanti”. Il confronto con il russo, *Onegin* a parte, continua nel 1985 con la traduzione dell'opera di Puškin *Viaggio d'inverno e altre poesie*, sempre con Joanna Spendel, con la quale curerà anche *Casa Rostov* di Tolstoj, nel 1988. A testimoniare il dialogo con la russistica, oltre la traduzione, è pure la firma dell'introduzione all'edizione del 1990 di *Guerra e pace* tradotta in italiano da Erme Cadei, per la Mondadori.

2. Per addentrarci nelle scelte stilistiche di Giudici, e per capirne ragioni nonché relative critiche, si delineano brevemente le caratteristiche dell'*Evgenij Onegin* di Puškin.

⁸ Puškin, *Evgenij Onegin. Secondo capitolo*.

I 5.541 versi dell'opera sono organizzati in strofe di quattordici versi tetràpodi con ritmo giambico⁹. Tali versi alternano otto o nove sillabe, a seconda che presentino rima femminile (piana) o rima maschile (tronca). Lo schema vede inoltre il succedersi fisso di sequenze alternate (AB'AB')¹⁰, bacciate (CCD'D'), incrociate (EF'F'E), con il sigillo di un distico (G'G'). Una struttura e un ritmo rigidi, che impongono una serie di riflessioni per la resa in italiano. Anzitutto in termini di "equivalenza funzionale": nel passaggio dalla lingua sintetica russa all'introduzione di articoli, forme verbali composte, frasi relative – a cui si aggiunge la pressoché assenza di monosillabi – con le parole di Colucci, avviene una «dilatazione del materiale verbale [...] che presumibilmente si aggira intorno al 15-20%» (251). Le soluzioni prospettate da Colucci per la resa del metro più diffuso nella lirica ottocentesca russa sono due:

La prima è ricorrere ad una soluzione di tipo tardo ottocentesco, allorquando il sistema metrico italiano [...] allarga i suoi "limiti di tollerabilità", e poeti come Pascoli e D'Annunzio creano novenari e decasillabi "anormali". Metri cioè che non rispettano più rigidamente la norma dei tre ictus in posizione fissa.

L'altra è di servirsi del verso principe della poesia italiana, l'endecasillabo [...]. Il prezzo da pagare è il rischio che, adattato ad un metro italiano più "lungo" grosso modo di una sillaba, l'originale russo perda in compattezza sintattica, in essenzialità.

L'esperienza prova però che si tratta di un rischio affrontabile: proprio la sua flessibilità, per la familiarità all'orecchio di ogni italiano, l'endecasillabo offre al traduttore una libertà di realizzazioni stilistiche quali nessun altro verso

⁹ Uniche eccezioni: il «Canto delle fanciulle» alla fine del capitolo terzo; le lettere di Tatjana a Onegin e di Onegin a Tatjana, rispettivamente nel terzo e ottavo capitolo.

¹⁰ L'apice indica rima maschile.

può fornirgli e tale, in genere, da compensare i danni di un possibile “stemperamento” della traduzione. (252-253)

Oltre al problema squisitamente metrico-sillabico, si pone un interrogativo di «rappresentatività funzionale», secondo la definizione di Ghini:

La domanda da porsi allora sarebbe non tanto qual è il verso che si adatta meglio a render il *continuum* linguistico del verso russo, ma qual è il verso che, nel sistema poetico italiano, occupa una posizione comparabile a quella della tetrapodia nel sistema poetico russo. (33)

Se Cavaion sostiene che «la tetrapodia giambica non può trovare una resa adeguata al nostro idioma» (52), la posizione critica prevalente riconosce nell’impiego dell’endecasillabo la soluzione più indicata (o meno inappropriata): tanto la tetrapodia giambica è tradizionale nella poesia russa, quanto l’endecasillabo lo è in quella italiana¹¹. Samonà parla di una «scelta felice ed anzi ‘di legge’» (224) e la traduzione dello slavista Ettore Lo Gatto che, certo mosso da analoghe istanze, propone una traduzione in versi endecasillabi fu senza dubbio la più fortunata per accoglienza critica.

Giudici ovviamente conosceva tale traduzione, ma ne prese le distanze. Nel saggio *Per un Onieghin italiano*, posto in conclusione all’ultima edizione dell’opera, ma con alcuni concetti già espressi, seppur in maniera più sintetica, fin dalla prima edizione, Giudici argomenta la sua scelta metrica e stilistica:

Devo precisare che, non del tutto ignorante, come un normale lettore italiano, già conoscevo dell’*Onegin* la

¹¹ Sulle questioni di equivalenza funzionale cfr. anche, *mutatis mutandis*, Brugnolo.

traduzione in versi di Ettore Lo Gatto: una traduzione, per la verità, accettabile e gradevole all'orecchio, che aveva però l'inconveniente di voler far tornare ad ogni costo le armi (anche a costo di tradire il senso e la lettera stessa dell'originale) e di voler rendere la tetrapodia giambica puškiniana col nostro endecasillabo italiano. [...] Avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa (otto sillabe nei versi terminanti in rima "maschile" e nove in quelli terminanti con parola piana e in rima perciò "femminile") con un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti, che non era e non è necessariamente un cosiddetto "novenario" e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso di sette sillabe. Data la ben conosciuta povertà di parole tronche della lingua italiana non avevo potuto, naturalmente, rispettare la rigorosa alternanza di rime maschili e femminili che è dell'originale; né avevo potuto evitare il ricorso con qualche frequenza a rime povere, rime false o anche semplici assonanze, a parte pochissimi casi di resa dichiarata all'inevitabilità della trasgressione [...]. Avevo, insomma, cercato di fare il meglio che potevo. (*Per un Onieghin italiano* 198-199)

Dietro alla scelta di «un verso orientato sulle nove sillabe» vi è una grande scommessa poetica, mossa da due ragioni fondamentali. Innanzitutto vi è un tentativo di fedeltà al ritmo della tetrapodia giambica russa. Giudici riteneva, seguendo i principi di Tynjanov, che in ogni poesia esistesse un «principio costruttivo da ritenersi *fondamentale*, cioè irrinunciabile se non a costo di compromettere l'identità, l'esistenza della poesia stessa» (*Da un'officina di traduzione* 29)¹². E il poeta afferma che proprio alla tetrapodia

¹² Su questo scrive anche Mengaldo: «Riferita alla poesia originale, questa legge credo che lasci il tempo che trova [...]. Ma per le traduzioni poetiche penso che sia *letteralmente* vera. Il traduttore di poesia non può essere "fedele" a tutte le compo-

giambica «si deve gran parte del fascino dell'*Onegin*» (*Per un Onieghin italiano* 196). Parlando dei contenuti dell'opera puškiniana dichiara infatti:

Ma tutto ciò non resterebbe che una piatta elencazione contenutistica se a dare respiro a una così vasta tematica di affresco non concorresse in misura decisiva una struttura metrico-prosodica che dell'*Onegin* letto ad alta voce fa (per l'immaginazione e la sensibilità dell'ascoltatore) uno straordinario spettacolo mentale. È una musica, quella della *oneginskaja strofa*, che rifiuta ogni prevaricazione di una voce "recitante"; la voce, anche quella del più valente dicitore, deve umilmente e docilmente consegnarsi al suo ritmo e da questo deve (lei, voce) lasciarsi recitare. (194)

Secondo Giudici l'endecasillabo di Lo Gatto non sapeva rendere giustizia della bellezza dell'*Onegin*, diluendo quella concisione e ironia che fanno l'incanto dell'ascolto del metro oneginiano. Ritiene così di fare una scelta il meno distante possibile da tale fondamento, anche facendosi forte dell'opinione di Contini, il quale sosteneva che dal «costume russo dell'intensa memorizzazione e delle pubbliche recite di versi, cioè della poesia come fatto popolare», derivava «l'obbligo della traduzione e imitazione dei metri originali» (*Excursus continuo su Tonino Guerra* 22-23).

Accanto a questa intenzione di fedeltà ritmica, Giudici opera una scelta totalmente interna alla lirica italiana (ambito di pertinenza che egli rivendica per il suo lavoro). La traduzione dell'*Onegin* è un'occasione di sperimentazione metrica:

Mi si dava [...] l'insperata occasione di scrivere versi italiani di misura inusitata e di doverli costringere nella fer-

menti del testo originale, ma solo, fondamentalmente, a una cui subordina le altre» (*Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* 123).

rea gabbia di una strofa di quattordici versi con una serie rimica di ben sette elementi: “vediamo che cosa succede”, mi dicevo». (*Nota del traduttore XXIII-XXIV*)

Già in occasione della traduzione delle poesie di Robert Frost, uscita nel 1965, egli aveva subito una pulsione “escursiva” rispetto all’endecasillabo. Dice in merito:

mi capitò di liberarmi dalla (non saprei dire altrimenti) maledizione di quell’endecasillabo *sardina sott’olio* (ossia automatizzato, prevedibile) in cui a prima vista si penserebbe di rendere il *blank verse*. (*Per passione e su commissione IX*)

Il poeta vuole insomma liberarsi dal metro per eccellenza, l’endecasillabo, e lo fa istituendo un paradigma novenario. Tale scelta è certo mossa da uno spirito innovativo, ma rivolge uno sguardo all’antico, secondo quel principio di «gestione ironica della forma» che fonda la sua poetica e per il quale

lo scrittore in versi moderno può non preoccuparsi di innovare la forma istituzionale linguistico-letteraria o metrico-prosodica e, lungi dal tentare di ammodernarla, quasi si compiace di renderla, se mai, ancor più arretrata, assumendola addirittura ai suoi gradi più arcaici, risibile liturgia, logoro supporto. (*La gestione ironica 213*)

Il novenario è infatti il «primo verso romanzo», «l’octosyllabe che inaugura la poesia francese prima del Mille», quello dei «ritmi giullareschi» e «soprattutto è il verso dei romanzi medievali francesi», ricorda Foleina (10). E lo stesso Giudici, respingendo le accuse di non conformità del metro alla tradizione («il novenario giambico non è tra le forme metriche italiane», afferma decisamente Samonà 220) dice:

Alcuni hanno sostenuto (e, ahimè, vorrebbero sostenere tuttora) la plausibilità di una siffatta soluzione prosodica [l'endecasillabo], affermando che come la tetrapodia giambica è il verso più usato nella tradizione russa, così è dell'endecasillabo nella tradizione italiana. Mi si permetta di dire che un tale argomento non è convincente, tanto più in quanto la tetrapodia giambica non è affatto estranea alla nostra tradizione, per esempio, delle origini; ha avuto, diciamo così, minor fortuna dell'endecasillabo largamente usato da tutti i nostri maggiori classici, da Dante al Petrarca, dall'Ariosto al Tasso, fino ai secoli più recenti, fino al Parini, al Foscolo, al Leopardi (ma non, si badi bene, al Manzoni); inoltre la stessa tetrapodia giambica è il verso della più illustre tradizione europea, dai Metafisici inglesi ai grandi romantici tedeschi... (*Per un Onieghin italiano* 196)

Il poeta propone inoltre un andamento dichiaratamente anisosillabico («avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa con un verso italiano [...] che non era e non è necessariamente un cosiddetto “novenario” e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso di sette sillabe»), che Bertoni commenta con queste parole: «nel fare ciò, con sicura consapevolezza, Giudici riapre uno dei capitoli più sostanziosi dell'anisosillabismo delle origini, quello della resa dell'octosyllabe galloromanzo in forme miste di ottonario-novenario e novenario-decasillabo» (95).

Lo sguardo all'antico è in qualche misura anche antropologico: Giudici definisce il ritmo giambico come quello «dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso (una misura prosodica, cioè, preesistente nella nostra natura e fisiologia) e che inspiegabilmente così poco spazio ha avuto nella tradizione poetica italiana» (*Come una poesia si costruisce* 62).

3. L'accoglienza della prova di Giudici è tutt'altro che unanime. La critica slavista manifesta molti dubbi sull'appropriatezza del lavoro: Samonà sostiene che «la distonia e gli scompensi dell'intera traduzione accolgono il lettore sin dal primo verso»; parla poi di «smarrimento» e rileva «quanto faticoso risulti in questa lettura l'individuare una qualche trama metrica» (225-226). Non diversamente De Michelis: «personalmente ritengo che le obiezioni mosse da Giuseppe Paolo Samonà fossero sensate, e che sarebbe stato più opportuno anche in questo caso ricorrere all'endecasillabo logattiano» (*Una certa idea di Puškin*). Colucci parla di una traduzione «viziata da un errore metodologico di fondo: l'aver scelto, probabilmente per insufficiente conoscenza del russo, quale equivalente della tetrapodia giambica “un verso orientato sulle nove sillabe”» e continua: «le conseguenze sono facilmente immaginabili: la struttura morfosintattica del verso puškiniano viene modificata non superficialmente. Essa è come compressa, rastremata, portata su un piano di insistita paratassi» (267). Anche Ghini afferma:

Questo novenario-non novenario farebbe scorrere il fiume di parole dell'*Oegin* entro rive piene di buchi: l'acqua non resterebbe entro gli argini, il fiume stesso non esisterebbe più. In tal modo il rapporto fiume-riva, il disciplinamento del libero romanzo, lo straordinario e diabolico ossimoro che è il “romanzo in versi” sembra perdersi, andare in fumo. In una parola, si dovrebbe ammettere la sconfitta della strategia traduttiva. (41)

Anche sul fronte dell'italianistica non mancano le critiche. La più forte è certo quella di Franco Fortini, il quale condanna senza riserve l'opera di Giudici:

In chirurgia certi interventi comportano quelle che vengono dette estese demolizioni. Ucciso in duello il suo

amico migliore, il poeta Lenski, Onièghin abbandona Tatiana. Ma in definitiva sarà Tatiana ad abbandonarlo e ad avere ragione di lui. È quel che i poeti sempre temono. (*E così Onièghin s'è fatto italiano*)

Fortini accusa Giudici di aver proposto

una cosciente e quasi cinica opera di parodia e di “carnevalizzazione” indirizzata ad un pubblico tutt’altro che ingenuo anzi un po’ vizioso. I livelli lessicali, narrativi e del gusto sono come tritirati e restituiti per uno spettacolo di avanguardia, fatti “patchwork”, sarcastico libretto di un *Onieghin* postmoderno per percussioni e armonica da bocca. (*E così Onièghin s'è fatto italiano*)

Secondo Fortini, nell’uso elastico del novenario, nelle rime povere e nelle assonanze, come nell’ampio uso anastrofico applicato a materia bassa, Giudici dimostra di essere «modernissimo. Anzi Postmoderno» (*Lezioni sulla traduzione* 173). E nella visione ideologica fortiniana ciò rappresenta esattamente «quella tendenza ad annullare la profondità storica e a collocare su uno stesso piano le forme più disparate della tradizione» che, «private delle loro valenze storiche, finiscono per equivalersi come marche di prodotti da supermercato» (Tirinato 42).

Anche Mengaldo dichiara di preferire la traduzione logattiana: «la più moderna versione di Giudici sarà probabilmente superiore; ma a me quella di Lo Gatto, anticheggiante, nobilmente polverosa, quasi melodrammatica, sembra più adatta a conservare l’agrodolce dei ricordi» (*Antologia personale* 59). Ma qualche anno dopo afferma:

Un caso notevolissimo è quello della mirabile traduzione dell’*Onegin* di Giudici, per quello che posso capire senza conoscere il russo e con prime letture fatte sulla diversissima versione di Lo Gatto. Il meraviglioso poe-

ma puškiniano si libra in modo quasi aereo su un equilibrio perfetto fra pathos e ironia, da poeta che è inscindibilmente romantico e antiromantico (*Il "Monselice" e i poeti-traduttori* 10).

È Contini a riconoscere nel lavoro di Giudici una «lo-data scommessa» (*Diligenza e voluttà* 213), affermando che il poeta «è il solo traduttore che abbia comunicato qualche cosa del fremito straordinario di quell'opera apparentemente leggera e futile, ma di una futilità sublime, che è l'*Onegin*» (209). Ancor prima, Folena firmando la prefazione all'opera dall'edizione '83 consacra il lavoro del poeta: egli parla di un'opera che «ha tutto il diritto d'essere giudicata per sé, come una poesia sua» (XV) e chiude il raffinato scritto con un'immagine che si incide nella memoria:

Puškin soleva paragonare le traduzioni, almeno quelle che contano, al cambio dei cavalli nelle stazioni di posta. La bella immagine, così puškiniana, va riferita non tanto allo spazio, e all'incontro o al cambio delle lingue, ma piuttosto al tempo e alle diverse tappe della civiltà. Si può dire che questo cambio è stato fortunato, e che gli scalpitanti puledri di Giudici hanno fiato e ardore per accompagnarci nel nostro cammino per molte verste. (XV)

Nell'accoglienza della critica si riflette una predominante posizione teorica sul tradurre. Colucci si rifà a un principio della traduzione di «massima storicizzazione», perché il messaggio poetico «non rischi di essere mutilato e banalizzato» (257), e in questo non si distanzia troppo dai risultati d'analisi fortiniani, di derivazione marxista-storicista. Anche le discussioni attorno a principi di "equivalenza" e "rappresentatività funzionale" si collocano in una prospettiva precisa che, con le parole

di Mengaldo, potremmo definire «acclimatante o “appaesante”» della traduzione:

è notissima la opposizione fra i sostenitori di due tipi di traduzione: quella acclimatante o ‘appaesante’, che risucchia l’originale entro lingua e cultura poetica del traduce, e l’antitetica, straniante o spaesante, che tende il più possibile lingua ecc. d’arrivo verso quella di partenza e il suo ‘genio’ (qui stavano fra altri Leopardi e Benjamin). (*Arnaut Daniel nuovamente tradotto* 7)

Se vogliamo muoverci entro questa antitesi, mi pare che Giudici abbia decisamente fatto una scelta di “spaesamento”: la traduzione dell’*Onegin* è occasione di “linfatico” straniamento della lingua e della lirica italiana, che il poeta decide di lasciar «scuotere e sommuovere dalla lingua straniera» (Benjamin 51). Le parole sono quelle che Benjamin, ne *Il compito del traduttore*, cita da Rudolph Pannwitz, il quale, più estesamente, sostiene:

Le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l’indiano, il greco, l’inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell’opera straniera... L’errore fondamentale del traduttore è di attenersi alla stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera. (Benjamin 51)

Come ha magistralmente chiosato Folena, Giudici con l'*O-negin* «non ci ha dato un Puškin italianizzato, ma, *si licet*, un italiano (in quanto lingua poetica) puškinizzato» (XII).

Nell'*O-negin*, a differenza delle altre opere di traduzione, giunge (contraddittoriamente, o forse no) addirittura a reclamare una collocazione del lavoro «nell'ambito della letteratura italiana» (*Nota del traduttore* XXIV) e di un «momento della *sua* ricerca poetica» (XV): la definizione di Folena sulla “puškinizzazione” della lingua poetica italiana si rivela così perfetta¹³. È interessante che di tale forma di “appropriazione” si possa cogliere un avvicendamento anche editoriale e peritextuale nelle molte edizioni che si sono susseguite. Se le affermazioni sull'italianità dell'opera comparivano già nella prima edizione del 1975, di fatto il nome di Giudici si leggeva solo nel ruolo di traduttore. È dall'edizione 1983 che egli figura invece come autore dell'opera; e il titolo non è più *Evgenij Onegin*, bensì *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*¹⁴. Anche le note hanno un'evoluzione significativa: inizialmente ampie e limitrofe ai versi, esse fornivano molti riferimenti alla cultura russa. Nel corso delle edizioni sono state ridotte e spostate, prima a fine capitolo (dal 1983) e poi in forma di «sommarie indicazioni», per definizione di Giudici stesso, che l'autore fornisce in sede di “Nota” preliminare (nel 1999). Quest'ultima, poi, è a firma di Giudici, non più della slavista aiuto-traduttrice Joanna Spendel, la quale trova sempre meno spazio – fino a non più comparire.

¹³ Già nell'*Agenda 1966* (alla data del 3 ottobre), sulla traduzione dei *Tre adattamenti da Puškin* poi raccolti in *Autobiologia* (1969), Giudici scrive: «Ieri ho tradotto alcune tre poesie di Puskin {sic}, e l'espressione “bel visetto” rappresenta una mia soluzione in una di esse. Ma sono, almeno due, come poesie originali mie. Sono impegnato a lavorare, a tradurre, a essere totalmente me stesso».

¹⁴ Cfr. la descrizione dei testimoni offerta al capitolo 6.

Tale esperimento poetico andrà studiato, per offrirne una nuova, seppur non esclusiva, prospettiva. D'altronde lo stesso Fortini ritiene in definitiva che l'opera di traduzione di poesia sia da studiare nelle sue prove finali:

L'interpretazione della traduzione di poesia in poesia nasce (meglio: può nascere) contrastiva o comparativa ma si conclude nella valutazione critico-valutativa del testo d'arrivo, indipendentemente dalla comparazione col testo di partenza. (*Lezioni sulla traduzione* 85)

Il processo di decostruzione del testo di partenza si accompagna ad un suo depotenziamento, ad una perdita di aura; siccome la traduzione (che non sia, appunto, solo decostruzione) costituisce un nuovo testo, il problema di quest'ultimo è un problema di forma e di stile e quindi di pienezza o solidità o embricazione o attitudine centripeta del nuovo testo. (125)

Henri Meschonnic si spinge ancora più in là, proponendo una critica della traduzione che rifiuta qualsiasi dualismo («l'opposizione [...] tra punto di partenza e punto di arrivo non ha più nessuna pertinenza. Solo il risultato conta» Meschonnic 18), ricordando la complessità e totalità del sistema-testo:

la traduzione di un testo letterario deve fare ciò che fa un testo letterario [...]. L'equivalenza ricercata non si colloca più da lingua a lingua, cercando di far dimenticare le differenze linguistiche, culturali, storiche. Si colloca da testo a testo, impegnandosi al contrario a mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità e una storicità. (11)¹⁵

¹⁵ Cfr. anche Mattioli.

Giudici stesso si pone dei dubbi sulla praticabilità della traduzione e fa professione d'umiltà, dichiarando una sorta di resa dinanzi all'originale:

Non bisogna essere troppo presuntuosi: una traduzione di poesia è pur sempre una operazione che altera e diminuisce l'originale su cui si compie e, anche nella migliore delle ipotesi, va accolta come una specie di "male minore", in vario grado preferibile all'alternativa di una totale non comprensibilità. (*Da un'officina di traduzioni* 29)¹⁶

E in un'altra occasione definisce il suo rapporto con le lingue sconosciute come condotto da una «felice incoscienza» (*Andare in Cina a piedi* 80-81)¹⁷. È trattegg-

¹⁶ E ancora: «In fondo, il lavoro del traduttore di poesia si configura come una serie o successione di scelte, una serie o successione di costrizioni a rinunciare a qualcosa che è nell'originale e che non potrà essere nella traduzione se non al prezzo di sacrificare qualche altro valore di senso ancora più importante e magari decisivo, perché una certa "essenzialità" o "tipicità" dell'originale sia in qualche modo veicolata nella traduzione. Ma è proprio nell'affrontare certe scelte e nel passare attraverso le forche caudine di certe costrizioni che si definisce l'opera del traduttore di poesia; ed appunto perché consapevole di quello che per certe scelte e a causa di certe costrizioni egli ha dovuto tralasciare o alterare o "interpretare" il traduttore saprà anche che il risultato del suo lavoro sarà comunque, rispetto all'originale, qualcosa di meno o di diverso» (*Da un'officina di traduzioni* 26).

¹⁷ «Questo vorrebbe dir dunque che io ritenga impraticabile la traduzione di poesia? In linea assoluta sì, e non credo di essere il solo: tali e tante sono le componenti del sistema-testo che è impossibile renderle tutte e, più ancora, rendere la rete dei loro rapporti. Una minuscola scossa, e il bel paesaggio del caleidoscopio si guasta. [...] Non voglio eccedere in nichilismo, tanto più avendo io stesso tradotto da poeti di lingue che

giando le direzioni di tale formula (che con l'amore – quell'amore che ha mosso l'impresa di traduzione – ha molto a che fare), e cercando di superare, se si può, un dualismo che costringe la materia testuale, che intendo qui indagare la prova dell'*Onegin* di Giudici.

non conoscevo affatto o conoscevo (come l'inglese) in modo alquanto libresco: circostanza, però, che stabiliva tra me e quei testi la distanza necessaria per trattarli con quel tanto di felice incoscienza di cui approfittiamo, per esempio, nel discorrere di personaggi vissuti secoli fa o abitanti in luoghi lontani, e anche nello scrivere su autori defunti o stranieri (e meglio ancora se stranieri e defunti)» (*Andare in Cina a piedi* 80-81).

2. SULLA RIMA

*Cerco te maschera d'oro,
Vox rotunda, ecolalia:
Dal mio gene verminoso
Mi protegga il tuo decoro.*

GIOVANNI GIUDICI

1. Ho già ricordato al capitolo 1 quanto la struttura rimica della stanza oneginiana sia ben precisa: le strofe di quattordici versi sono organizzate in uno schema fisso di sequenze alternate (AB'AB'), bacciate (CCD'D'), incrociate (EF'F'E), con il sigillo di un distico (G'G'). Uno schema rigido che rappresenta un grande banco di prova per il traduttore. Tant'è che nel panorama delle traduzioni italiane, né la prima opera di Giuseppe Cassone, né l'ultima di Pia Pera si misurano con la resa della rima. Ettore Lo Gatto e Giovanni Giudici invece la includono come principio di organizzazione della stanza, proponendola nella sequenza appena descritta. Fanno però un passo indietro rispetto alla distinzione tra rime femminili e maschili dell'originale. D'altronde la povertà di parole tronche dell'italiano è irrimediabile, e lo stesso Colucci definisce «inutile» il trasferimento nella traduzione dell'«opposizione rima maschile/femminile, tipica del verso russo, dato che essa è ignota all'intera tradizione poetica italiana» (256).

Nella scelta della conservazione della rima Lo Gatto è «costretto a pagare un prezzo, talvolta notevole, in

termini di fedeltà alla lettera del testo», ma negli «slittamenti semantici, le aggiunte o le espunzioni, gli *escamotages* verbali di tutti i tipi a cui l'obbliga la conservazione della rima», Colucci afferma che lo slavista «ha poco da temere: le sue “deviazioni” dagli originali di norma non ne alterano mai i contenuti sostanziali, non ne tradiscono mai in maniera grave l'impianto formale» (264-265). Cavaion, discutendo sull'uso delle rime verbali, molto frequenti nel testo russo, afferma:

La poesia italiana si sa non ama le rime verbali: se la fine del rigo poetico, già portatrice di una sosta naturale, viene ulteriormente frenata dalla presenza di un verbo, si ha come conseguenza una sosta più consistente di quella normale. A questo dato oggettivo fa riscontro la stanza del romanzo in versi, dalla lunghezza inusitata di 14 versi: rallentamenti accentuati e ripetuti a fine verso incrinano la sua ariosità, guastano il movimento e la fluidità del discorso. (55)

Ma lo studioso rileva che Lo Gatto

interviene con saggezza e gusto: diminuisce il numero delle rime verbali [...], oppure, se deve mantenerle, ne attenua la gravità con vari accorgimenti: separando gli elementi dei tempi composti (Allorché ci saremo sotto il vessillo / della calma saggezza rifugiati; Nessuno veramente / l'avrebbe proprio bella proclamata), oppure facendo rimare una voce verbale con un termine di un'altra categoria grammaticale. (62)

L'accoglienza della prassi rimica di Giudici è invece severa. Nella sua aspra recensione, Fortini sostiene:

Da un calcolo sommario mi risulta che i tre quarti delle strofe qui si concludono, in italiano, con una coppia pienamente rimata, come nell'originale; e si capisce quanto sia

stata la costrizione cui Giudici si è sottoposto volontariamente. Ma un buon terzo di quelle rime è fatto di participi e di infiniti ossia delle più stanche rime grammaticali; e la percentuale crescerebbe e di molto se si considerassero tutte le rime di ogni strofa. Nulla vieta simili rime, naturalmente, e i classici lo sapevano; ma di fatto esse «dicono» qualcosa e quel che dicono in una poesia di Giudici non è più la stessa cosa se la dicono nel reticolo metrico e narrativo dello *Onieghin*. (*E così Onieghin s'è fatto italiano*)

Anche Colucci sostiene che «la fedeltà di Giudici all'impianto rimatico e strofico dell'originale, in sé lodevole, non vale ad attenuare i danni, anzi in qualche modo li esaspera», e sempre in riferimento alle rime verbali afferma un ricorso «eccessivo [...] in un rapporto di 8 a 5 rispetto all'originale russo» (267). Cavaion segnala l'aumento delle rime desinenziali nella versione di Giudici: rispetto al capitolo primo, egli registra che se in Puškin i versi in numero di «140 si chiudono con un verbo, questo numero sale a 230 nella versione italiana» (55).

La critica non fa che confermare quanto lo stesso Giudici aveva sostenuto già nella *Nota* che accompagna la prima edizione completa del 1975, poi ripreso nel saggio *Per un Onieghin italiano*:

Fin dalla nota che accompagnò la prima edizione io cercai di precisare che il mio lavoro di traduttore, indipendentemente dalla qualità del risultato, doveva intendersi collocato «nell'ambito della letteratura italiana»; anche se ciò non significa che la traduzione non avesse fin da allora una sua presunzione di fedeltà: nel verso, nella rima, nel lessico e (spero) nel tono, pur nel complesso gioco di concessioni e rinunce, di opzioni in favore di questo o quell'elemento che ogni traduzione (anche in prosa) comporta. [...] Data la ben conosciuta povertà di parole tronche della lingua italiana non avevo potuto, natural-

mente, rispettare la rigorosa alternanza di rime maschili e femminili che è dell'originale; né avevo potuto evitare il ricorso con qualche frequenza a rime povere, rime false o anche semplici assonanze, a parte pochissimi casi di resa dichiarata all'inevitabilità della trasgressione. Al livello sintattico-lessicale avevo dovuto rinunciare più volte alla pregnante esattezza di un verbo o di un aggettivo, mutare per ragioni di rima i termini di una metafora (per esempio un originale «ghiaccio e fuoco» nella XIII strofa del secondo capitolo era diventato e resta «grano e loglio», che è pur sempre un'antitesi). (198-199)

Egli quindi manifesta senza pudore il suo ricorso a «rime povere, rime false o anche semplici assonanze», non senza rinunciare a quella presunzione di fedeltà che tanto ha contrariato la critica russistica.

2. Facendo tesoro del materiale inedito di cui la ricerca dispone, propongo un approfondimento che dallo studio variantistico conduca a nuove considerazioni sulla funzione rimica nell'*Onegin* di Giudici. Gli esempi sono tratti dal capitolo primo dell'opera; per la denominazione dei testimoni e per i segni impiegati si faccia riferimento alla *Nota*.

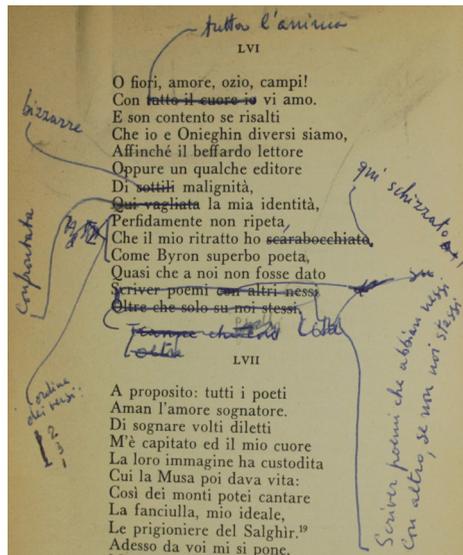
Si osservi ad esempio la presenza di sequenze rimiche non ancora canoniche. Leggiamo la terza quartina della stanza LVI, che riporto dall'ultimo testimone FE:

Che il mio ritratto ho qui schizzato,
Come Byron superbo poeta,
Perfidamente non ripeta:
Quasi che a noi non fosse dato.

Notiamo la sequenza rimica incrociata tipica dell'ultima quartina della stanza, ovvero EFFE, con due rime perfette, di cui la prima desinenziale. La variantistica tratteggia un'interessante evoluzione. I primi testimoni DR e AS riportano una lezione che si mantiene fino a G1:

Perfidamente non ripeta:
 Che il mio ritratto ho scarabocchiato,
 Come Byron superbo poeta,
 Quasi che a noi non fosse dato

dove si nota una sequenza alternata tipica della seconda quartina. Dal testimone inedito GS, oltre a un intervento sul verbo «scarabocchiato», che viene modificato in «qui schizzato» (chiaramente per tagliare una sillaba al verso, che passa da decasillabo a novenario), Giudici interviene sulla sequenza rimica. Come riportato in nota all'apparato critico, sul lato sinistro dei vv. 9-10 egli appone un segno di inversione dei versi tramite il simbolo di due frecce che si intersecano e l'apposizione del numero «2» a fianco del v. 9 e del numero «1» a lato del v. 10. Il movente è quello di arrivare alla corretta sequenza incrociata. Ma in GG il poeta continua a lavorare ai versi della quartina, come si vede dal particolare della riproduzione che riporto:



Dapprima, come in GS, Giudici sul lato sinistro dei vv. 9-10 appone un segno di inversione. In seguito cassa tale appunto; traccia quindi una parentesi quadra manoscritta a destra dei versi 9-11 e appone un segno che conduce al margine della pagina, dove annota: «*ordine dei versi: 3 1 2*». Successivamente, con una penna a sfera nera, cassa la numerazione e la ripropone secondo quest'ordine: «*2 3 1*». Si propone la successione dei versi nelle varianti registrate in GG, con a fianco la segnalazione della sequenza rimica:

Perfidamente non ripeta\,	E
Che il mio ritratto ho <u>scarabocchiato</u> , \qui schizzato, \	F
Come Byron superbo poeta,	E
Quasi che a noi non fosse dato	F
Come Byron superbo poeta,	E
Perfidamente non ripeta\,	E
Che il mio ritratto ho <u>scarabocchiato</u> , \qui schizzato, \	F
Quasi che a noi non fosse dato	F
Che il mio ritratto ho <u>scarabocchiato</u> , \qui schizzato, \	E
Come Byron superbo poeta,	F
Perfidamente non ripeta\,	F
Quasi che a noi non fosse dato.	E

È evidente una marcata riflessione rimica: Giudici, dopo una prima stesura che propone una sequenza alternata EFEF, giunge a una baciata EEFF, per arrivare infine alla ricercata sequenza EFFE. Ma accanto alla rima, è interessante notare quanto, nella diversa disposizione dei versi, agisca senz'altro una valutazione sintattica.

Si legga anche la terza quartina dalla stanza XIX, che riporto prima nella lezione dei testimoni DR e AS:

I volti noti sulla scena noiosa
 E, la *lorgnette* deludente
 Fissando su un mondo alieno,
 Della gioia spettatore indifferente.

Una rima perfetta F (*deludente* : *indifferente*) e una rima-zero E (*noiosa* : *alieno*) trovano una disposizione alternata, non incrociata come nel modello canonico della terza quartina oneginiana. Sarà a partire dal testimone G1 che Giudici recupererà, con una rima perfetta F e un'assonanza E, la formula corretta:

Più i volti noti e ne avrò noia,
E con la lorgnette puntata
Su una scena a me estraniata,
Indifferente alla baldoria.

È simile anche il caso, sempre della terza quartina, della stanza VIII nei testimoni DR e AS:

Scienza della dolce passione
Cantata da Ovidio Nasone
Che per lei martire finiva
La sua bella frenetica età.

Notiamo che alla rima E (*passione* : *Nasone*) segue una rima-zero F (*finiva* : *età*) in un andamento baciato, non incrociato. Giudici stabilisce la sequenza tipica della quartina a partire da G1:

Di passioni tenera scienza
Che Ovidio Nasone cantò,
Per cui da martire immolò
La sua splendida, inquieta esistenza.

Si veda anche la terza quartina della stanza XVI, che riporto nei primi due testimoni DR e AS, quindi in G1 e GG:

DR

Lui ha davanti un sanguigno *roast-beef*,
 Tartufi – fasti dei giovani anni,
 E il fior fiore dei cibi di Francia –
 Di Strasburgo un *pâté* senza danni,

AS

Lui ha davanti un sanguigno *roast-beef*,
 Tartufi – lusso dei giovani anni,
 E il fiore dei cibi di Francia –
 Di Strasburgo incorrotto un *pâté*,

G1

Roast-beef al sangue si fa portare,
 Tartufi – scialo di gioventù
 E dei cibi di Francia il *bijou*,
 Di Strasburgo il *pâté* immortale,

GG

Roast-beef al sangue si fa portare, \#è sul suo desco,\
scialo \#**lusso**\ di gioventù
 E dei cibi di Francia il *bijou*,
 il *pâté* immortale \#**ancor fresco**\.

Vediamo nella lezione del dattiloscritto inedito DR una rima-zero E (*roast-beef*: *Francia*) e una perfetta e inclusiva F (*anni*: *danni*), ma in sequenza alternata e non incrociata. In AS Giudici rimodula la sequenza in senso incrociato, e propone un'unione in assonanza sia di E (*roast-beef*: *pâté*) – anche se imperfetta e più per l'occhio – che di F (*Francia*: *anni*). Una diversa soluzione arriva in G1, dove Giudici risolve con una rima perfetta F (*gioventù*: *bijou*) e una imperfetta (per il cambio della liquida) E (*portare*: *immortale*) in sequenza incrociata. Le uscite rimiche vengono ulteriormente modificate in GG, per ragioni che però esulano dalla riflessione rimica, ma sconfinano nella

metrica (Giudici arriva per i vv. 1 e 4 a due misure novenarie, pur mantenendo la stessa disposizione di *ictus*) e nella fonetica (si noti l'importante trama di fricative: *roast-beef, sangue, sul suo desco, lusso, fresco*).

Un analogo caso di sequenza eterodossa è della prima quartina della stanza XXXI, dove, pur in una soluzione perfetta A (*brughiera : primavera*) e B (*ossesso : adesso*), la disposizione incrociata proposta da Giudici in DR non è adeguata alla prima quartina:

Quando e in che deserta brughiera
 Potrai scordarli, tu ossesso?
 Ah bei piedini! Dove adesso
 Calcate fiori di primavera?

La soluzione rimica è trovata a partire, ancora, da G1:

In che deserto, o tu insensato,
 Dove e quando, le scorderai?
 Ah bei piedini! Sul qual prato
 Di fiori camminate ormai?

È interessante guardare anche l'evoluzione proposta da GG, le cui varianti saranno accolte a partire da G2, da cui cito:

In che deserto, o dissennato,
 Dove e quando, le scorderai?
 Ah bei piedini! Su qual prato
 Primaverale andate ormai?

Osserviamo infatti che metricamente il primo verso, accogliendo la variante sostitutiva «dissennato», passa da un novenario con accenti di 4^a 6^a a un novenario di 4^a, isolando simbolicamente anche il rinvenimento dell'accento e richiamando foneticamente la dentale /d/

di «deserto» in *Dissennato, Dove, quando, scorderai*. Il v. 4 inoltre passa da novenario di 2^a 6^a a novenario con accenti di 4^a 6^a, spostando più avanti la prima sillaba tonica, forse per richiamare il v. 1, per quell'ordito ritmico di cui discuterò nel capitolo seguente, e tessendo di occlusive /p/ i vv. 3-4: *piedini, prato, primaverile*.

Sempre in relazione alla prima quartina si legge dalla stanza XXIV:

DR AS

Pipe d'ambra di Zarigràd,
Sul tavolo bronzi e porcellane
E profumi in cristalli molati,
Gioia dei sensi effeminati;

G1

Pipe d'ambra di Tsariegràd,
Bronzetti, porcellanine,
Profumi in bocce di cristallo,
Delizia di sensi femminei.

La lezione dei primi due testimoni riporta una sequenza baciata del tipo AABB, con un'assonanza per A (*Zarigràd : porcellane*) e una rima verbale per B (*molati : effeminati*); si nota però anche un'assonanza in tutti e quattro i versi di /a/. In G1 Giudici presenta una diversa assonanza A (*Tsariegràd : cristallo*) e una rima eccedente B (*porcellanine : femminei*), dove si sente un richiamo fonetico, ma anche per l'occhio, tra i vv. 2 e 4 per la geminazione delle /l/: *porcellanine, cristallo*.

Anche nella prima quartina dalla stanza XII si nota un simile avvicendamento:

DR AS

Come presto turbare seppe
I cuori di esperte civette!

E quando poi voleva
Distruggere i suoi rivali

G1
Come riuscì presto a turbare
Di esperte civette il cuore,
E quando voleva annientare
I suoi rivali in amore.

Nei primi due testimoni DR AS è presente una sequenza baciata non perfetta: ad una rima imperfetta A (*seppe : civette*), segue la rima-zero B (*voleva : rivali*), dove però si sente una consonanza della fricativa /v/. Da G1 Giudici arriva alla sequenza alternata di norma, con due rime perfette: una desinenziale A (*turbare : annientare*) e B (*cuore : amore*).

Lo studio sulla variantistica fa sorgere anche un'altra considerazione interessante. Oltre alle sequenze non canoniche della quartina, si rintracciano forme di raggruppamenti rimici anteriori a quelli fissi della stanza oneginiana.

Nella lezione registrata nei primissimi testimoni DR e AS della stanza II, è attestata ad esempio una lezione particolare dell'ultima quartina e del distico finale:

Così pensava un giovin signore,
Mentre correva la diligenza,
Per sommo volere di Giove
Erede d'ogni sua ascendenza.
Amici di Liudmila e Russlàn!
L'eroe del mio romanzo,
Senza preamboli, immantinenti,
Permettetemi che vi presenti:
Onieghin, buon amico mio,
Nato sui bordi della Nievà,
Dove forse anche tu sei nato,
Mio lettore, o hai brillato.
Ci passeggiavo un tempo anch'io:
Ma il nord non mi si confà.

Gli ultimi sei versi presentano infatti uno schema rimico di tipo retrogradato imperfetto: E F G, G E F. Da G1, e senza più modifiche, Giudici ripensa all'organizzazione dei versi in modo da arrivare allo standard rimico. Così «nato» risale al v. 9, in modo da richiamare facilmente una parola rimante desinenzialmente, «brillato»; e gli ultimi due versi si trasformano in un distico legato da rima imperfetta (per opposizione di liquide):

Così pensava un giovin signore,
 Volando in carrozza postale,
 Dei suoi per volere di Giove
 Unico erede universale.
 Amici di Ljudmila e Ruslàn!
 L'eroe del mio romanzo,
 Senza preamboli, immantinenti,
 Permettete che vi presenti:
 Onieghin, un mio amico, nato
 Sui bordi della Nievà,
 Dove sei nato anche tu, chissà,
 Mio lettore, o hai brillato;
 Ci andavo anch'io a passeggiare:
 Ma l'aria del nord mi fa male.

Tale organizzazione potrebbe far pensare che in questa prima fase fosse viva in Giudici la suggestione del sonetto. In realtà questo appena presentato è l'unico caso attestato nel capitolo primo. Folena pure aveva dimostrato qualche perplessità sull'influenza sonettistica:

C'è chi ha proposto di analizzare gli ultimi sei versi come se costituissero due terzine (ef'f', eg'g'), accentuando la similarità col sonetto, ma la soluzione non è convincente perché il distico finale è più spesso autonomo, e la similarità va posta se mai col sonetto elisabettiano, che ha tre quartine e distico finale su sette rime. (XI)¹

¹Altre suggestioni sonettistiche si indagheranno però con

Anche nella sestina finale della stanza XVIII (vv. 9-14), dove la sequenza EFFE apre al distico finale GG, nei testimoni DR e AS leggiamo

Di Corneille il genio maestoso;
 Là Šciakovskòj lo sciame strepitoso²
 Delle sue commedie liberò;
 Là si cinse Didlot di gloria;
 Là, all'ombra delle quinte,
 Il mio giovane tempo passò.

Dopo la rima baciata E (*maestoso* : *strepitoso*), Giudici pone in rima d'attesa un'uscita desinenziale (*liberò*) che si chiude a eco soltanto nell'ultimo verso della stanza (*passò*), ma richiama anche internamente «Didlot» del v. 12. I versi 12-13 risultano invece rimicamente irrelati, ma presentano una forte assonanza interna (*cinse* : *quinte*), nonché un'identica apertura anaforica con l'avverbio «Là». Gli ultimi quattro versi si possono così interpretare come una quartina. Da G1 Giudici sposta i versi per arrivare alla forma canonica: il v. 12 sale di due posizioni e «Šachovskoj» e le sue «commedie» vengono ricollocati tra i vv. 11 e 12:

Di Corneille il genio maestoso;
 Là si cinse di gloria Didlot;
 Là Šachovskoj liberò
 Commedie in sciame rumoroso.

3. Al di là delle sequenze rimiche non ancora canoniche è possibile individuare molti altri casi in cui si riconosce una prevalente eziologia rimica del cambiamento (dico prevalente perché, come abbiamo già in parte visto e continueremo a vedere, le ragioni metriche, semantiche,

l'approfondimento sulla sintassi al capitolo 4.

² In AS leggiamo «Sciachovskòj».

fonetiche, rimiche, appunto, o anche di rispetto dell'originale sono sempre contestuali e di artificioso frazionamento). È il caso, ad esempio, dell'intervento ai vv. 7-8 della stanza XXIV (i rimanti CC della seconda quartina):

DR AS

E per le unghie e per i denti
Trenta specie di spazzolini.

G1

E spazzolini per i denti
E per le unghie più di venti,

dove si riconosce un'evidente ricerca della rima, a cui si accompagna una riflessione sintattica nella disposizione chiasmatica degli elementi proposta da G1.

Anche nella terza quartina della stanza XII si evince una forte motivazione rimica nel cambiamento dei versi mediani, i vv. 10-11, inizialmente irrelati e poi uniti in una rima di memoria crepuscolare (*Faublas : età*):

DR AS

Lo blandiva il coniuge astuto
Discepolo di Faublas,
E il vecchione sospettoso,
E anche il maestoso cornuto;

G1

Lo blandiva il consorte astuto,
Antico allievo di Faublas,
E il sospettoso per età,
E anche il maestoso cornuto.

Si noti tuttavia anche la trasformazione dei due versi da misure ottonarie a novenari giambici.

Guardiamo anche alla stanza I, in riferimento alla quale riporto le diverse lezioni dei vv. 10-11 (FF della terza quartina a sequenza incrociata) nei primi tre testimoni:

DR
 Vezzeggiarlo già mezzomorto
 I guanciali mettergli a posto,

AS
 Già mezzomorto vezzeggiarlo,
 Sui cuscini sistemarlo,

G1
 Già mezzomorto vezzeggiarlo,
 Sui cuscini accomodarlo.

In DR vi è solo una rima imperfetta (*mezzomorto : posto*), che in AS viene risolta nella rima perfetta (*vezzeggiarlo : sistemarlo*); in seguito, Giudici mantiene la rima ma cambia le parole rimanti: (*vezzeggiarlo : accomodarlo*). La ragione è probabilmente semantica, per una resa affettiva e partecipativa del gesto rivolto allo zio, nonché fonetica, dato l'arricchimento con consonanti geminate.

Restiamo in questa stanza e leggiamo la prima quartina:

DR AS
 «Mio zio era un uomo di carattere,
 Quando sul serio si ammalò
 Seppe ben farsi rispettare,
 Bella trovata escogitò!

G1

«Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo!
 Quando davvero s'è ammalato,
 Per farsi usare rispetto
 Guarda cosa t'ha escogitato!

GG

«Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo! \#++ +++++ di
carattere +++ +++++\
 \Mio zio così preciso e retto,\
 \Quando davvero s'è ammalato, \Or che sul serio s'è
 ammalato,\
 \Per farsi usare rispetto \Si è fatto portare rispetto\
 \Guarda cosa t'ha escogitato! \E proprio il meglio ha
 escogitato!\

In diacronia, il *focus* sembra essere innanzitutto rimico. In DR e AS fra i vv. 1 e 3 vi è una rima imperfetta, che sembra quasi per l'occhio (*carattere : rispettare*). In G1 Giudici sceglie un legame in assonanza (*pezzo : rispetto*). Da GG la descrizione dittologica dello zio di Onegin sembra trovare soluzione nella rima perfetta (*retto : rispetto*). Ma qui si innestano anche altre considerazioni, anzitutto metriche. Giudici vuole tagliare una sillaba al v. 1, perché da decasillabo arrivi alla misura novenaria; parallelamente allunga di una sillaba l'ottonario del v. 3. In DR e AS il primo verso sembra inoltre presentare quasi una sorta di inceppamento del ritmo: la semiconsonante /u/ di «uomo» rallenta la fluidità del dettato. La soluzione adottata in G1 sembra più agile: una virgola fa di «Mio zio» una sorta di caso vocativo e l'articolo indeterminativo «un» – foneticamente gravoso su «uomo» – scompare. Si noti infine il cambiamento dal passato remoto al passato prossimo, nonché una maggiore compattezza sintattica della quartina.

È interessante anche il caso della terza quartina della stanza XXV, dove nell'avvicendamento delle lezioni si

rileva una chiara attenzione alla rima:

DR

Tre ore lui per lo meno
Davanti agli specchi passava
E dal camerino sbucava
Simile a Venere leggiera,

G1

Per tre ore almeno lui era
A guardarsi davanti allo specchio
E usciva poi dal gabinetto
Simile a Venere leggera,

GG

Per tre ore almeno lui era
A guardarsi davanti allo specchio \vicino\
E usciva poi dal gabinetto \suo camerino\
Simile a Venere leggera \etèrea\.

Una prima soluzione in rima desinenziale per F (*passava* : *sbucava*) e in assonanza solo tonica per E (*meno* : *leggiera*), in G1 viene invertita: E diventa una rima perfetta e inclusiva (*era* : *leggera*), a fronte di un'assonanza tonica e atona, perché arricchita dalla geminazione consonantica (*specchio* : *gabinetto*). In GG Giudici interviene risolvendo F in una soluzione perfetta (*vicino* : *camerino*) e modifica la rima d'eco E trasformandola in parola sdrucchiola (*etèrea*), come sdrucchiole sono le altre parole del v. 12.

Analoghe considerazioni valgono per la quartina della stanza XXIII, dove si intravede di certo una forte funzione rimica nel passaggio da DR e AS a G1. Giudici infatti sana una rima inizialmente assente tra i vv. 1 e 3:

DR AS

Riuscirò a dare un'idea
 Di quell'appartato covo
 Dove il discepolo delle mode
 Si veste, sveste e veste di nuovo?

G1

Saprò darvi un quadro conforme
 Del solitario studio dove
 Si veste, sveste, riveste e dorme
 Il discepolo delle mode?

e stabilisce così una rima perfetta e una imperfetta, che mantengono la loro forma anche nei cambiamenti posteriori a G1. Bisogna però notare che in DR e AS i vv. 1 e 3 presentano un legame fonetico, quasi fosse una formula compensativa, per la fitta presenza di /d/: *Dare, idea, discepolo, delle, mode*. Ma si intravedono anche dei motivi metrici: i due ottonari dei vv. 1-2 e il decasillabo del v. 4 di DR e AS, in G1 arrivano alla misura novenaria. Per il v. 1 pare aver agito anche una rilettura dell'originale:

Изобразу ль в картине верной
 Уединенный кабинет,
 Где мод воспитанник примерный
 Одет, раздет и вновь одет?

Giudici infatti introduce il sostantivo «quadro» a tradurre il russo «картине», e a seguire l'aggettivo «conforme», per il russo «верной». I vv. 3 e 4 invece, se inizialmente ricalcano la disposizione degli elementi della frase dell'originale, per le ragioni di rima già esposte poi se ne discostano: in G1 infatti il soggetto «discepolo delle mode» è collocato al v. 4.

Si veda anche la prima quartina della stanza XXII:

DR AS

Cupidi ancora e diavoletti
 Sulla scena saltan chiassosi;
 Ancora gli stanchi valletti
 Sulle pellicce fuori dormono;

G1

Draghi, amorini e diavoletti
 Ancora in scena si rincorrono;
 Sulle pellicce i valletti
 Stanchi nell'atrio ancora dormono.

Osserviamo che in DR e AS alla rima perfetta A (*diavoletti* : *valletti*) segue, per B, una debole assonanza della vocale posteriore di «chiassosi» e «dormono», ma che nel primo caso è chiusa, nel secondo aperta. Assonanza che è resa ancor più debole per il legame tra parola piana nella rima d'attesa e sdrucchiola in quella d'eco. Si nota tuttavia una rima imperfetta interna con «fuori», e la presenza di un'anafora della preposizione «sulla», che stabilisce un legame tra i due versi. Da G1 Giudici sceglie un'altra uscita sdrucchiola («rincorrono»), per sanare la rima. Ma sull'evoluzione del verso agisce certo anche lo sguardo al testo originale:

Еще амуры, черти, змеи
 На сцене скачут и шумят;
 Еще усталые лакеи
 На шубах у подъезда спят.

Le figure dei draghi («змеи»), non presenti in DR e AS, ma collocate da Puškin addirittura in posizione di rima, vengono introdotte da Giudici a partire da G1. Una decisione che credo sia l'origine dello spostamento dell'anafora dell'avverbio «ancora» («Еще»), dai versi 1 e 3, come nell'originale, ai versi 2 e 4. Si nota infine il raggiungimento di una quartina perfettamente giambica, dove tutti e quattro i versi recano un identico accento di 4^a.

Leggiamo anche la stanza XI, della quale riporto l'ultima quartina e il distico (vv. 9-14):

DR

La confessione pregare e imporre,
 D'un cuore cogliere il primo palpito,
 Inseguire l'amore – e d'un tratto
 Ottenere un convegno segreto,
 E quindi a lei nell'intimità
 Dar lezioni in tranquillità.

AS

La confessione chiedere e avere,
 D'un cuore cogliere il primo palpito,
 Inseguire l'amore – e di colpo
 Un convegno segreto ottenere,
 E quindi a lei nell'intimità
 Dar lezioni in tranquillità.

G1

Dichiarazioni ottenendo,
 Sentire un cuore al primo battito,
 L'amore inseguire e d'un tratto
 Strappare a lei un appuntamento
 Segreto...E con tranquillità
 Ammaestrarla nell'intimità!

GG

Dichiarazioni riscuotendo,
 Sentire un cuore al primo battito,
 L'amore inseguire e d'un tratto
 Strappare a lei un appuntamento
 Segreto... E nell'intimità
 Ammaestrarla in tranquillità!

In DR a una rima imperfetta, quasi eccedente, F (*palpito* :

tratto) si associa l'uscita E (*imporre* : *segreto*), irrelata se non per un richiamo consonantico di /r/, presente anche in tutta la quartina: *pregare*, *cuore*, *cogliere*, *inseguire*, *amore*, *tratto*, *ottenere*. In AS Giudici trova una soluzione desinenziale per E (*avere* : *ottenere*), a cui segue irrelata, ma arricchita dai richiami di /o/ /l/ /p/, F (*palpito* : *colpo*). Da G1 il verbo "ottenere" sale al v. 9 in forma di gerundio, e gli fa eco, seppur non in maniera perfetta, «appuntamento» del v. 12. Ai vv. 10 e 11 alla rima imperfetta, ma arricchita dalle consonanti occlusive geminate (*battito* : *tratto*), si unisce anche la rima interna chiasmica, già abbozzata in AS (*cuore* : *amore*; *cogliere* : *inseguire*) ma qui perfezionata (*cuore* : *amore*; *sentire* : *inseguire*). Il forte *enjambement* tra vv. 12-13 («appuntamento / Segreto») ha così un'origine rimica, ma porta con sé un'ineludibile ragione semantica, mettendo in risalto la segretezza dell'appuntamento tra gli amanti. Sono inoltre presenti squisite ragioni metriche. Al v. 9 si passa infatti da un decasillabo con accenti di 4^a 7^a, in DR, a uno con accenti dall'andamento giambico in AS (decasillabo 4^a 6^a). In seguito la trasformazione forte del verso da G1, che ha ragioni dapprima rimiche, come già suggerito, si completa in GG con una variante («ottenendo» diventa «riscuotendo») che ha evidentemente lo scopo di aggiungere una sillaba all'ottonario e arrivare a un novenario con accento di 4^a. Le ragioni rimiche e metriche sembrano sovrapporsi anche nei versi 10-11. La mancanza di rima in DR e AS viene risolta in G1 in una soluzione che permette il passaggio da misure decasillabe a novenarie. Nel distico finale la ragione dello spostamento della chiusa rimica tra i due versi è certo metrica, proponendo due novenari con un solo accento (di 2^a e di 3^a), per una simmetria con lo scollamento sintattico attuato dall'*enjambement*. Ma intravedo anche la volontà di avvicinare la parola «intimità» a «segreto» del v. 13, per il mantenimento di quell'intensità semantica inaugurata dall'*enjambement* tra «appuntamen-

to / Segreto» di cui ho prima discusso.

Pur nel rinvenimento di una preponderante eziologia rimica, l'analisi di questi versi rende evidente quanto la genesi del cambiamento abbia caratteristiche complesse, che trovano le loro ragioni in istanze di relazione con tutte le altre funzioni poetiche.

4. Se la riflessione sulla rima è alla base dell'evoluzione di molti versi, l'analisi ha altresì rilevato quanto sia attiva anche una sua funzione *negativa*. Molto spesso, infatti, la rima si muove verso interessanti soluzioni di indebolimento o inadempimento. Guardiamo ad esempio la seconda quartina della stanza XXXV:

DR

S'alza il mercante, va il merciaio,
Al posteggio si trascina il fiaccheraio,
Col secchio corre la donnina,
Scricchia la neve mattutina.

AS

S'alza il mercante, va il merciaio,
Alla Borsa si trascina il fiaccheraio,
Col secchio corre la donnina,
Scricchia la neve mattutina.

G1

S'alza il mercante, va il merciaio,
Va al posteggio il fiaccheraio,
Col secchio corre la donnina.
Scricchia la neve mattutina.

GG

S'alza il mercante, va il merciaio,
Va al posteggio il fiaccheraio,
Col secchio corre la donnina. \#la popolana\ \Scricchia

la neve ove s'affretta
 Scricchia la neve mattutina. \#f++++ana\ \La popola-
 na con la secchia\.

Giudici ha due rime perfette in sequenza baciata (*merciaio* : *fiaccheraio*; *donnina* : *mattutina*), che mantiene dal primo testimone AS fino a G1. Tuttavia in GG sceglie una soluzione in assonanza per D (*affretta* : *secchia*), appuntata in GG ed entrata a testo da G2. Si nota *in limine* un bell'ordito fonetico tra i vv. 2-4 dell'occlusiva velare sorda /k/ (*fiaccheraio*, *scricchia*, *secchia*), ma anche una simmetria sintattica VS mantenuta fino alla rottura in *enjambement* tra vv. 3-4.

Un altro esempio di rilievo è quello dalla terza quartina della stanza XXXVII:

DR AS G1 GS
 Con la bottiglia di spumante
 E lanciar battute alla lesta
 Anche con tanto mal di testa:
 E benché acceso litigante,

GG
 Con la bottiglia di spumante \#uno |*champagne*|^b
 |*prelibato*|^a\
 E lanciar battute alla lesta
 Anche con tanto mal di testa;
 E benché acceso litigante \#scapestrato\ \vive!\.

Giudici sembra voler cambiare la traduzione di «Шампанской» in «spumante» (così proposta anche da Lo Gatto), con un più aderente «champagne». Si trova costretto così a dover cambiare la rima E (*spumante* : *litigante*). Dapprima trova una soluzione rimica perfetta, trasformando il v. 9 in: «Con uno champagne prelibato», e cambiando semplicemente il sostantivo «litigante» con

l'aggettivo «scapestrato». Ma successivamente pospone il sostantivo all'aggettivo, trasformando il v. 9 in «Con un prelibato champagne», e cassa la variante «scapestrato» per far rivivere quanto già a testo: «E benché acceso litigante», disattendendo di fatto la rima perfetta presto trovata e accogliendo a testo una semplice assonanza di /a/ (*champagne* : *litigante*).

Su tale cambiamento – che non intacca il metro – credo abbia agito il richiamo al verso precedente, che pure termina con una parola francese: «Innaffiare bistecche e *pâté*». La funzione è allora lessicale, semantica (per il richiamo del mondo agiato che i due versi richiamano), nonché grafica; la rima ha invece una chiara evoluzione verso lo zero.

Guardiamo anche alla prima quartina della stanza XLVIII:

DR AS

Con l'anima piena di duolo
 Stava appoggiato al parapetto
 Eugenio pensoso e solo
 Come un poeta di sé ha detto.

G1

Con l'anima tutta rimpianto,
 Al granito d'un parapetto
 Si appoggiava Eugenio pensando,
 Come un poeta di sé ha detto.

GG

Con l'anima tutta rimpianto,
Al granito d'un parapetto \E E appoggiandosi al
granito,\
Si appoggiava Eugenio pensando,* \stava meditando,\
 Come un poeta di sé ha detto. \scritto.*\

A due rime perfette dei testimoni DR e AS (*duolo* : *solo*; *parapetto* : *detto*) – dove A è arricchita anche da una forte assonanza interna con «pensoso» – in G1 la rima A diventa imperfetta nel nesso consonantico (*rimpianto* : *pensando*), e da GG risultano entrambe imperfette (*rimpianto* : *meditando*; *granito* : *scritto*). La ragione probabilmente risiede nell'intento di maggiore aderenza all'originale:

С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.

Già da G1 Giudici pone in punta di verso la parola «rimpianto», come in Puškin («сожалений»); e da GG propone un'inversione al v. 2 che fa sì che il verso si apra con una congiunzione e si chiuda con la parola «granito», esattamente come nell'originale.

Ma si guardi anche la prima quartina della stanza V:

DR AS
Noi tutti in qualche misura
Abbiamo appreso a poco a poco:
E, grazie a Dio, a far figura
Con l'istruzione ci vuol poco.

G1
Noi tutti in qualche misura
Abbiamo appreso a poco a poco:
E a brillare per cultura,
Grazie a Dio, da noi ci vuol poco.

GG
Noi tutti in qualche misura \Tutti qualcosa a poco a poco\
Abbiamo appreso a poco a poco: \#Qualcosa in fondo
abbiamo appreso\
In qualche modo abbiamo appreso,\

E a brillare per cultura. \Sicché brillare per cultura,\
Grazie a Dio, da noi ci vuol poco. \Grazie a Dio, non è\
 dà\ un gran peso.\

FE

Tutti qualcosa a poco a poco
 In qualche modo abbiamo appreso,
 Sicché brillare per cultura,
 Grazie a Dio, non dà un gran peso.

Giudici ha una rima perfetta sin dai primi testimoni DR e AS sia per A (*misura : figura*) – poi modificata in G1 (*misura : cultura*) – che per B, nella rima identica (*poco : poco*); dove però il primo «poco» entra in una locuzione avverbiale e il secondo è un nome. I cospicui interventi in GG conducono a una rima inclusiva B (*appreso : peso*) e invece a una caduta della rima A, che diventa di fatto irrelata (*poco : cultura*), richiamando però internamente, per assonanza di /o/, «modo» del v. 2.

Un altro esempio interessante è quello della seconda quartina della stanza XII:

DR AS

Con che veleno ne maldiceva!
 Quali reti gli tendeva!
 Ma voi mariti felici
 Gli restavate amici;

G1

Come càustico ne sparlava,
 Quali trappole gli apprestava!
 Ma voi, mariti beati,
 Amici gli restavate.

A fronte di due rime perfette fin dai primi testimoni (*maldiceva : tendeva; felici : amici*), Giudici giunge a una soluzione rimicamente indebolita, scegliendo da G1

per i secondi rimanti un legame in assonanza (*beati : restavate*). Il motivo del cambiamento credo prenda avvio dal v. 8 («Gli restavate amici»), inizialmente di misura settenaria, che con una mera inversione degli elementi della proposizione («Amici gli restavate») arriva a un ottonario di 2^a, simile a quello di 2^a 4^a che lo precede. A questo punto, per arrivare a una soluzione rimica, sostituisce l'aggettivo «felici» con «beati», senza andare a intaccare la misura dei versi.

Anche la prima quartina della stanza LI vede, in diacronia, la perdita di un nesso rimico. La rima B, infatti, inizialmente legata da assonanza, viene infine lasciata irrelata:

DR AS G1 GS

A visitare già decisi
 Io e Onieghin paesi remoti,
 Ben presto restammo divisi
 Dal destino per un bel po'.

GG

A visitare già decisi
 Io e Onieghin paesi remoti, \lontani,\
 Ben presto restammo divisi
 Dal destino per un bel po'. \#**un lungo tempo**.\

La cassatura e l'inserzione di variante al v. 4 è a penna a sfera sovrascritta a identico testo manoscritto a matita: caratteristica che nel testimone GG attesta una revisione antecedente a quella registrata a penna. Ciò testimonia che Giudici prima modifica il v. 4, per un miglioramento sintattico-lessicale, e a seguire il v. 2, dove sostituisce «remoti» con «lontani» per istituire almeno una consonanza in /l/.

Un altro caso notevole è quello della stanza XXXIII, di cui propongo di seguire la ricca evoluzione della terza quartina:

DR AS

Desiderai con tanti martiri
 Baciare bocche di fresche Armide
 O le rose di guance vive
 O seni colmi di sospiri;

G1

Bramai con simile martirio
 Baciare bocche di fresche Armide
 O le rose di guance vive
 O seni colmi di sospiri;

GG

Bramai con simile martirio
 Baciare bocche \#labbra\ \vive^\ di fresche \#belle\
 Armide
 O le rose di guance vive
 O seni colmi di sospiri;

FE

Bramai con simile martirio
 Baciare bocche di belle Armide
 O le rose di guance vive
 O seni colmi di sospiri.

All'assonanza di F (*Armide* : *vive*), che rimane invariata, Giudici associa dapprima una rima perfetta E (*martiri* : *sospiri*), che trasforma poi in una forma eccedente (*martirio* : *sospiri*). Si può intendere come compensativo il particolare ordito fonetico, di /b/ (*bramai*, *baciare*, *bocche*, *belle*) e di vocali posteriori (*bocche*, *o*, *rose*, *colmi*, *sospiri*), che contribuiscono a ricreare fonosimbolicamente l'anelito al contatto fisico; ma anche del nesso /ar/ e /ra/ (*BRAMAI*, *MARTIRIO*, *BACIARE*, *ARMIDE*).

Si veda anche la terza quartina della stanza XXXII, dove a una rima imperfetta E e una perfetta F, Giudici fa

seguire un ripensamento di F in una soluzione, parimenti a quella di E, imperfetta:

DR AS

Io lo amo, o amica Elvina,
Sotto i tavoli apparecchiati,
A primavera sui verdi prati,
D'inverno sulla ghisa al camino;

G1

Mi piacciono, o amica Elvina,
Sotto le mense apparecchiate,
A primavera su verdi prati,
O d'inverno presso il camino.

Sul cambiamento del sostantivo «tavoli» in «mense», determinante l'uscita femminile che richiama ad eco imperfetta «prati», intravedo una forte motivazione metrica: lo spostamento di accento dalla terza alla quarta posizione, per arrivare a un novenario giambico. Ma è presente anche una ragione semantica, nell'idea di convivialità che la parola «mensa» richiama, nonché fonetica: si noti la grande ricorrenza di *m* (*Mi, amica, mense, primavera, camino*).

Guardiamo infine anche alla terza quartina della stanza XXXIV, che vede un'iniziale trama rimica perfetta di E (*ingrate : ispirate*) ed F (*suoni : passioni*), poi però, ancora, disattesa. La «lira», poi «cetra», dai «troppi suoni» (fino a G1) viene definita da GG «chiacchierona». È un aggettivo che disattende il legame rimico, forse per la ricerca di una maggiore aderenza all'originale russo, che propone l'aggettivo Болтливой ('loquace'):

Ma basta omaggi a queste ingrate
Con la mia cetra chiacchierona:
Non meritano né passioni,
Né canzoni da loro ispirate.

5. Come interpretare le numerose evoluzioni rimiche verso soluzioni “indebolite”, se non di grado zero, all’interno di un romanzo in versi interamente rimato? Sul significato della rima e sul suo ruolo nella costituzione del testo poetico Roberto Antonelli afferma che

la rima condensa [...] in sé, dal Medioevo al Rinascimento, fino alle soglie del Novecento e del verso libero, i problemi della distanza fra *naturalità* della lingua e della comunicazione lineare e *artificialità* della scrittura poetica, soggetta a istituti, codici, norme, schemi pre-costituiti, gabbie; essendo il punto di incontro fra due tensioni contrapposte, può essere ridotta al puro livello di comunicazione linguistica soltanto a patto di non essere più rima, e cioè *arresto*, *cesura*, non prosecuzione, della catena sintagmatica. (193)³

Lo studioso inoltre sostiene di fatto una sua *anteriorità*, che detta propriamente un «iniziare dalla fine» della scrittura:

La persistenza di rime, costellazioni rimiche e serie rimiche, i rimandi, le citazioni e le allusioni intertestuali stanno lì a dimostrare con ogni evidenza che gli autori

³ Antonelli ricorda quanto anche Leopardi «proprio nel momento in cui sta per iniziare la crisi definitiva della struttura rimica ferreamente prestabilita e coerente, riconosce perfettamente il Potere e perfino l’autonomia poetica, anche sul piano semantico, della rima, con una trasparenza e lucidità straordinarie»; e cita Leopardi: «“ne’ versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stiracchiata, possiamo ben dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi sono quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa”» (193).

in genere iniziavano proprio dalla selezione delle rime e dei rimanti [...]. Il poeta iniziava dalla fine; selezionato uno schema metrico (prosodico e rimico), un “genere”, sceglieva un insieme rimico, “puntava” una costellazione rimica e ne estraeva una serie di rimanti. Su tali rimanti veniva organizzato il discorso versale [...]. (182)

La rima è realmente un problema, *il* problema, della scrittura poetica rimico-ritmica. (185)

Iniziare dalla fine è una necessità intrinseca ad una poesia ritmico-rimata ed è il segno primigenio di una difficoltà e della condizione particolare del mestiere poetico. (191)

Questo *iniziare dalla fine* di cui parla Antonelli per la poesia rimata è chiaramente attestato dal laboratorio poetico di Giudici, che il recente studio sui quaderni e taccuini degli anni 1949-1961 (*Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*) ha consentito di osservare da vicino. In uno spoglio non esaustivo, vediamo moltissimi casi in cui Giudici appunta per alcuni versi solo le parole rima: incolonnate l'una sotto l'altra esse creano vere e proprie sequenze, in base alle quali il poeta poi completerà il verso:

Fai vela all'occidente,
troverai
 agente
come, non sai
(150)

La rima

canta
ammanta

(160)

Come questo paese ti assomiglia etc.

[fanghiglia
ecc.

(264)

Come farà sensuale o sola

___ parola

ma come – sensuale

e sola – ella farà

(313)

Aspetta che vadano a

letto

---- t'ho detto

e la lotta di classe si consuma

in questo filo che non passerà la cruna etc.

(327)

Conosco uno che non ha mai sbagliato –

ogni mossa fu giusta, ogni passo azzeccato –

E io oppongo a questi il mio disordine –

vivo come le cose che non si compiono {*prob.*} –

___ irrompono

(347-348)

È una trappola il cibo
 vino
 letto
 sesso
 come la libertà.
 (405)

___ dove tu –
 ___ e dove –
 vivi ansioso di civiche virtù
 ___ prove *{prob.}*
 (406)

Coltivata per benino
 pelosa
 rosa
 giardino
 ecc.
 (437)

Sono presenti anche diversi casi in cui Giudici appunta prove di quelle che si potrebbero definire *costellazioni rimiche*:

Ode a un primatista dell'ora
 (ciclista – pista)
 (152)

Soffice e bianco fianco
 come il pane bianco
ecc. manco
 stanco
 (330)

L'uomo che non si sbaglia
 vaglia
 battaglia
 plebaglia
 ecc.
 (348)

Addirittura la scrittura in fine verso avviene anche quando non si intravede una funzione rimica, il che spiega bene la pregnanza di significato di questo luogo testuale:

26 Maggio
 ... e quelle
 che imprevedibili parvero,
 donne,
 torsi *{prob.}*
 scoscese sulle *{su "nelle"}* rive dei tramonti
 (138)

paziente, geometra
 geometrica
 attenzione.
 (198)

L'urgenza della riflessione rimica emerge chiaramente anche nell'*Onegin*: la preziosa "prosa in versi" del

capitolo sesto dell'opera permette infatti delle incursioni testuali di gran rilievo in merito. Rimando al capitolo 7 per un approfondimento e torno allora alla domanda con cui aprivo questo paragrafo: come interpretare tale particolarissima fenomenologia della rima nell'*Onegin* di Giudici? Da un lato abbiamo un romanzo in versi interamente rimato, e istanze di anteriorità della rima attestate dalla critica, nonché riscontrate nelle prove del poeta, nell'*Onegin* e non solo. Dall'altra evoluzioni rimiche di segno negativo. Credo che i piani per un inquadramento critico debbano essere almeno due. Le ragioni della costituzione del testo in versi rimati, come le caratteristiche precipue del testo in argomento, vanno a delineare un piano genetico – ma che definirei paradigmatico – della scrittura dove la rima ha senza ombra di dubbio una funzione *anteriore*. Ma di fatto, su un piano sintagmatico, lo schema rimico nell'*Onegin* è così forte che Giudici può tranquillamente allentare la precisione – anche arrivando a soluzioni di grado zero – senza ledere la funzione organizzativa della rima. Essa è allora stilema connotativo forte e insieme estremamente labile del testo, che Giudici propone o disattende in una singolare tenzone tra osservanza e inadempienza di una ricercata⁴ «regola fissa»:

Ho bisogno di una regola fissa, anche per trasgredirla.
Questo io lo chiamerei un effetto di catechismo. Ho bisogno di regole da rispettare, per poterle far fesse, *to cheat them*, come si dice in inglese». (Camon 154)

Ma sulla rima tornerò dopo aver esplorato anche le istanze del metro e della sintassi, funzioni intime e che

⁴ «Mi si dava infatti l'insperata occasione di scrivere versi italiani di misura inusitata e di doverli costringere nella ferrea gabbia di una strofa di quattordici versi con una serie rimica di ben sette elementi: “vediamo cosa succede”, mi dicevo» (*Nota del traduttore XXIII-XXIV*).

nella loro relazione fondano la complessità dell'*Onegin* di Giudici.

3. FENOMENOLOGIA DEL METRO

*Scorre la corporeità
In me chino al mio progetto:
Tutto arriva quel che aspetto,
Mi scavalca, se ne va.*

GIOVANNI GIUDICI

1. «Lo sforzo di ricordare su una impercettibile memoria di assonanza e di ritmo cinque versi dell'*Eugenio Onegin*» (Giovanni Giudici: *ovvero le fondamenta dell'opera* 125). Anche la prima testimonianza del legame con l'opera di Puškin – già menzionata al capitolo 1 – conferma il peso del ritmo nel Giudici lettore dell'*Onegin*.

L'indagine vuole anzitutto verificare la fattiva centralità della riflessione metrica e ritmica esplicitata: è stata pertanto condotta una ricognizione su uno *specimen* di 6.608 versi, corrispondenti a quelli del capitolo primo dell'opera, in tutti i testimoni a stampa, e a quelli del capitolo secondo, nell'ultimo testimone. Tale ricognizione ha tenuto conto della classificazione del novenario proposta da Stefano Dal Bianco per l'analisi della metrica del primo Zanzotto, ripresa anche da Rodolfo Zucco nei suoi studi su Beniamino dal Fabbro e su Biagio Marin¹:

¹ Cfr. Dal Bianco, *Tradire per amore*; Zucco, *Paradigmi metrici mariniani e Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro*.

I. giambici	II. dattilici ²	III. trocaici	IV.	V. c on <i>ictus</i> distanziati-aritmici
2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 2 ^a 6 ^a 8 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 2 ^a 4 ^a 8 ^a 1 ^a 4 ^a 8 ^a 4 ^a 8 ^a	2 ^a 5 ^a 8 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a 8 ^a 3 ^a 5 ^a 8 ^a 1 ^a 5 ^a 8 ^a	3 ^a 6 ^a 8 ^a 1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a	5 ^a 8 ^a 3 ^a 8 ^a 1 ^a 3 ^a 8 ^a 1 ^a 6 ^a 8 ^a 2 ^a 8 ^a

La mappatura ha però ovviamente registrato anche tutte le misure ottonarie, settenarie, decasillabe e anche endecasillabe dell'opera. Se, infatti, Giudici istituisce un paradigma metrico novenario con tendenza giambica, tuttavia gli esiti dell'opera tratteggiano un ambito, come già ricordato, di sostanziale anisosillabismo.

Tale cifra anisosillabica tuttavia mi ha facilitato nel non avere, parafrasando le parole di Marco Praloran e Arnaldo Soldani, un modello astratto di riferimento troppo “forte”, tale da sovrapporre una forma di «coscienza metrica alla pratica dell'autore, “correggendone” le aberrazioni rispetto a un modello astratto di riferimento» (3). Tale modello di riferimento avrebbe potuto essere duplice: quello del novenario “myricaeano” della memoria poetica italiana, ovvero quello del novenario giambico evocato e richiamato da Giudici come modello del suo lavoro. L'individuazione di *ictus* invece non è stata – o almeno ha cercato di non essere – contraffatta

² Faccani, nel suo studio del novenario giambico in Biagio Marin, afferma: «Personalmente, non esiterei (ricalcando la terminologia degli studiosi di metrica russa) a ricorrere, per il novenario «2^a 5^a 8^a» alla definizione di “anfibrachico”» (Faccani 461, nota 7). Anche Zucco preferisce «la denominazione “anfibrachico” proposta da Faccani [...] a quella di “dattilico” proposta da Dal Bianco» (Zucco, *Paradigmi metrici mariniani* 267, nota 57).

dalla volontà di veder realizzato un novenario, diciamo, ‘accettabile’³.

È bene chiarire subito la posizione di Giudici rispetto ai fatti di metrica. Di una poesia da *Il male dei creditori* dice: è «una poesia in versi giambici (ottonari, *dicono loro*) [corsivo mio]» (Camon 166). Nella sua opera, i luoghi di presa di distanza dalla critica e metricologia tradizionale, con richiami a istanze di intuitività del farsi poetico, sono molti:

Quando penso alle lunghe e alle brevi, non posso fare a meno di considerare vana e formalistica la classificazione tradizionale dei versi italiani: endecasillabi, novenari, ottonari, settenari, senari, quinari, quaternari, ternari e persino binari (nulla vieta che ve ne siano). Credo invece che, quando un verso è poesia, vi si possano ritrovare con pazienza misure di quantità analoghe a quelle della prosodia classica, oltre che a una sapiente amministrazione dei suoni: così come nella poesia latina e greca non è difficile rintracciare talvolta indizi di procedimenti (come la rima) che le si ritengono comunemente estranei. La lingua poetica è di sempre. (Giudici, *Andare in Cina a piedi* 108)

Io, per la verità, ho fissato una certa autonomia rispetto ai modelli canonici del verso, ad esempio quando ho dovuto tradurre un’ampia scelta di poesie di Robert Frost. [...] il *blank verse* dell’inglese, che corrisponde al nostro endecasillabo sciolto, è molto più sintetico del modello italiano, essendo composto di 10 o 11 sillabe, a seconda che l’accento cada sull’ultima o sulla penultima. A me invece non bastavano le 10 o le 11 sillabe per renderlo: e allora son riuscito a capire, in modo istintivo, che un endecasil-

³ «L’individuazione di un *ictus* non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modello “accettabile” di endecasillabo o settenario» (Praloran-Soldani 4-5).

labo non è fatto necessariamente di undici sillabe. Esso esprime piuttosto un certo valore di durata che si attua anche attraverso una selezione della qualità dei singoli elementi che lo costituiscono. Quindi ho imparato istintivamente, inconsciamente, a usare delle sillabe brevi e delle sillabe lunghe. Adesso se, davanti a un mio testo, mi si chiede qual è la sillaba breve e quella lunga, solo con molta attenzione potrei rispondere. (Bertoni 2001)

Io non saprei dire quali vocali siano in italiano lunghe o brevi, probabilmente perché non ci ho mai pensato né ho preteso di programmarlo nella costruzione di un verso mio: sono andato a orecchio, recuperando forse per istinto o per esperienza le differenze fra i suoni vocalici che, anche in italiano e non soltanto secondo la lingua poetica, sono ben più di cinque benché soltanto cinque siano i segni che vi corrispondono. (Giudici, *Andare in Cina a piedi* 106)

Dietro a tali dichiarazioni Giudici sottende quella formula di «controllata spontaneità» per la quale, secondo l'autore, il poeta è condotto da un atteggiamento mentale «inconsapevole quel tanto che basta e consapevole quel tanto che serve» (*Come una poesia si costruisce* 68). Giudici sottolinea che la lingua è «co-autrice» del costruirsi del testo poetico:

Cerchiamo di rispettare i non codificati diritti e le misteriose (quasi sempre) volontà della “persona” chiamata Lingua, tenendo presente che essa non è “strumento”, bensì “co-autrice” della poesia al cui farsi mirano le nostre ambizioni o i nostri progetti, e che questa poesia, o poema, molto probabilmente pre-esiste, nel magmatico profondo della lingua, alla nostra stessa occasione/intenzione di scrittura. [...] Sono io, infatti, al servizio della Lingua; non lei al mio. (*Servire la lingua* 164-166)

Pur nel riconoscimento della relatività con cui bisogna accostarsi a un autocommento, spesso lontano da una piana transitività⁴, e nella consapevolezza che la disciplina metrica possa «riguardare assai poco l'artefice della poesia» (Bertinetto, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico* 2)⁵, intravedo tuttavia una comunione di prospettiva tra la poetica di Giudici e l'indirizzo di indagine proposto per il presente studio. Se certo anche io definirei ottonario il verso-base di quella poesia – *Intermezzo teatrale* – de *Il male dei creditori*, ho voluto nondimeno privilegiare le direttrici fonologiche, fono-sintattiche e semantiche valide prima nella lingua che nella metrica.

Gli studi di Bertinetto, Menichetti, Praloran-Soldani e Dal Bianco, i cui principi teorici e descrittivi fondano le basi del presente lavoro, sono accomunati da tale impostazione. Bertinetto, non senza incontrare resistenze⁶, afferma che il «“peso” ritmico di ciascun elemento lessicale è direttamente proporzionale al suo peso semantico» (*Ritmo e modelli ritmici* 77):

Penso anzi che sia un insostenibile preconcetto scien-
tista la pretesa di affrontare la lettura di un verso in
condizioni di assoluta “verginità” semantica, come

⁴ «Avvicinarsi agli autocommenti per ciò che sono (e non tanto per ciò che essi dovrebbero essere o vorremmo che fossero) sarà allora possibile unicamente sganciandone la percezione dall'ipoteca della transitività senza residui, della referenzialità ristretta di cui essi sarebbero una riprova» (Secchieri 94).

⁵ Scrive sempre Bertinetto: «Ottimi versi sono stati scritti, e si scrivono tuttora, da parte di persone che non si sono mai poste il problema di una rigorosa fondazione teorica della disciplina, o che magari se lo sono posto in modo chiaramente errato. Non c'è dunque alcun dubbio che le mie disquisizioni riguardano assai poco l'artefice di poesia» (*Strutture soprasedimentali e sistema metrico* 2).

⁶ È lo stesso Bertinetto a ricordare le riserve mossegli da Di Girolamo (*Strutture soprasedimentali e sistema metrico* 12).

auspicano certe incaute interpretazioni formalistiche. [...] per determinare la scansione del verso è essenziale tener conto dei segni linguistici che compongono il messaggio in tutte le loro dimensioni: sia come significanti che come significati. (*Strutture soprasegmentali e sistema metrico* 13)

Anche Stefano dal Bianco, nella sua indagine sull'endecasillabo del *Furioso*, e così pure Praloran-Soldani, nel loro studio su *Teoria e modelli di scansione*, richiamano fin dall'avvio i principi teorici di Bertinetto. Nell'introduzione Praloran afferma che «non esistono [...] degli schemi profondi, delle regole metriche, in grado di orientare la cadenza ritmica degli accenti: e le uniche regole sarebbero allora quelle proprie della lingua poetica» (6-7), perché «ogni metrica è sempre interna alla propria lingua» (4-5). Anche Menichetti, in apertura al suo *Metrica italiana* sottolinea:

Ogni fenomeno metrico è stato prima di tutto rapportato alla lingua: la lingua è stata cioè usata come parametro o reattivo sia ai fini della definizione e classificazione degli istituti metrici in quanto tali, sia soprattutto nello studio delle diverse configurazioni che ciascuno di essi assume nel concreto dei singoli testi. [...] di ogni figura metrica concretamente presente in un verso è cioè possibile dire se si conforma ai più normali canoni della lingua o se invece se ne discosta, e, in questo secondo caso, in che cosa esattamente lo scarto consista e quale ne sia l'intensità, eventualmente la funzione espressiva. Lo studio della prosodia non è dunque rimasto immune da qualche considerazione stilistica: ma in fondo si legge poesia perché è Poesia, non perché è metrica. (VII)

Espongo di seguito le problematiche affrontate nell'ambito della ricognizione metrica, riportando

un'ampia esemplificazione dal capitolo primo e secondo dell'*Onegin* di Giudici, tratta dal testimone FE, salvo i luoghi in cui non è diversamente specificato (a lato di ogni verso citato fornisco il numero di stanza espresso in numero romano e il verso di riferimento).

Lo studio di Menichetti è stato propedeutico per la scansione sillabica della parola nel suo significato, se vogliamo, paradigmatico; quindi nella definizione dei nessi discendenti, ascendenti e atoni che ho incontrato nei versi di Giudici, di cui riporto qualche esempio con la relativa soluzione in sineresi o dieresi.

Tutti i nessi vocalici discendenti (ùu)⁷ di fine parola cambiano valore sillabico a seconda della loro collocazione a fine o a metà verso. Nel primo caso essi vengono trattati come bisillabi:

Primaverile andate *orma-i?* (XXXI, 4);
 Dove e quando, le *scordera-i?* (XXXI, 2);
 Senza conforti *sopporta-i* (LVIII, 6);
 Hanno leggiadri, o amici *mie-i!* (XXXII, 2);
 Più leggiadri i piedini *dire-i* (XXXII, 4);

se invece interni al verso, come monosillabi:

Tra giambo e *tro-cheo* non riusciva (VII, 3);
 Mie *dee!* Dove siete ora? (XIX, 1).

Diverso il caso dei nessi ascendenti (uù) del tipo “a/e/o + tonica”, per i quali Menichetti afferma che lo «iato è di rigore, nella lingua come nel verso» (206). Anche io ho trattato così lessemi come

- be-a-ta/o/e:
 Una staffa *be-ata* io tengo (XXXIV, 3);

⁷ Si identifica con «ù» la vocale tonica e con «u» quella atona.

Ma voi, mariti *be-ati* (XII, 7);
 Se la dorme nel buio *be-ato* (XXXVI, 3);
Be-ato chi a esso un ardore (LVIII, 8);

- po-e-ta/i:
 Come un *po-eta* di sé ha scritto (XLVIII, 4);
 Come Byron superbo *po-eta* (LVI, 10);
 A proposito: tutti i *po-eti* (LVII, 1);

- pa-e-si:
 Io e Onieghin, *pa-esi* lontani (LI, 2);

- po-e-ma/i:
 Scriver *po-emi* che abbian nessi (LVI, 13);
 Un *po-ema* in venticinque canti (LIX, 14).

Per il caso “i + tonica”, ad esempio di *quiete* e sue occorrenze, tendenzialmente «la dieresi vi è di rigore nella poesia tradizionale» (215). Nella presente indagine si avanza invece una lettura in sineresi, non priva di antecedenti. Menichetti, infatti, rintraccia già dal Carducci

maggior spregiudicatezza prosodica rispetto ai secoli precedenti: generalizzando, forma dieretizzata e forma sillabicamente normale si trovano in molti casi equiparate, sono cioè divenute ormai varianti più o meno intercambiabili, ammesse con circa pari prestigio nella grammatica della poesia; il poeta ne dispone liberamente in funzione dei propri bisogni sillabico-ritmici. (233)

Si offre qualche esempio tratto da Montale e Saba, autori di certo riferimento per Giudici, e per i quali disponiamo delle concordanze⁸. Montale negli *Ossi di seppia*, per arrivare al ricercato endecasillabo o doppio settenario, sceglie – anche se non univocamente – la sineresi:

⁸ Cfr. Savoca e Savoca-Paino.

«e piove in petto una dolcezza inquieta» (*I limoni*);
 «Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma» (*S'è rifatta la calma*);
 «e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto» (*Ripenso il tuo sorriso*)⁹.

Così Saba, nel *Canzoniere*:

«Solo il cane qua e là vagava inquieto» (*Due favole antiche, Il ratto di Ganimede*);
 «Sprofondava in un sonno inquieto. Il vecchio» (*Vecchio e giovane*);
 «Suo diritto è covare in pace, e pace / tu non le davi, l'inquietavi spesso» (*Divertimento*)¹⁰.

Ho scelto di risolvere in tal modo anche in casi dell'*Onegin*:

Dell'*irre-quieta* gioventù (IV, 2);
 La sua splendida, *in-quieta* esistenza (VIII, 12);
 Nel cuore *in-quieto* le agogno (XXX, 14);
 Dei desideri lo sciame *in-quieto* (XXXII, 8);
 Del ruscello il murmure *quieto* (LIV, 4);
 Passai nell'ozio e ombrosa *quiete* (LV, 13).

Per i “casi in ri-” seguiti da vocale tonica Menichetti registra per lo più iato, ma afferma anche che «fra i con-

⁹ Una più probabile lettura in dieresi è invece di: «Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso» (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*), «la musica dell'anima inquieta» (*Fine dell'infanzia*); e da *Le Occasioni*: «come un cane inquieto; lambe il fiotto» (*Punta del Mesco*).

¹⁰ Diversamente in: «nella quiete in che l'anima è assorta» (*Nuovi versi alla Lina*); «Un'infinita attonita dolcezza / s'incide sulla faccia ben smagrita / alta quiete dopo la procella» (*L'ultima tenerezza*); «- ti sento come una carezza: l'onda / a me che fa? - la ferma tua quiete» (*Decima fuga*); «Molti all'ombra di pergole ne aveva / la mia città inquieta. Mi premeva» (*Porto*).

temporanei è probabile la sineresi» (213), come nell'esempio seguente, sempre da *Ossi di seppia* (di cui lo studioso propone una lettura in doppio settenario):

«Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi» (*I limoni*).

Nel capitolo primo dell'*Onegin* si segnalano solo due casi, nel lessema *riecco*:

Riecco ferve l'immaginare (XXXIV, 5);

Riecco a quel toccare (XXXIV, 6);

per i quali propongo una soluzione in dieresi. Diversamente, l'ammissione di sineresi avrebbe infatti portato, nel secondo esempio, a una misura di sei sillabe che sarebbe un *unicum* nell'opera, difficilmente giustificabile.

Per quanto riguarda i nesi atoni, mi soffermo su quelli, molto ricorrenti, protonici (uu-'); essi «godono di uno statuto sillabico relativamente instabile nella lingua» (Menichetti 268):

l'esistenza di qualche doppione sillabico non deve però far credere che nel concreto della prassi letteraria i singoli poeti, di fronte a due varianti teoricamente legittime del tipo che stiamo studiando, si siano sentiti sempre liberi di optare indifferentemente per l'una o per l'altra. Intanto tale disponibilità sillabica si va restringendo da Dante a Petrarca (con le conseguenze immaginabili sulla posterità). (269)

Le funzioni che agiscono nella scelte del poeta per una soluzione prosodica in sineresi o dieresi sono, sintetizzando le parole di Menichetti: l'attrazione del termine base («Là dove il rapporto di derivazione o la contiguità rispetto a una parola contenente iato è più stretto, è ine-

vitabile che si eserciti [...] un'attrazione che non si dice stabilizzi, ma certo rende meno instabile lo iato anche in protonia» (270); la ragione etimologica («tri-angolare, chiaramente da tre + angolo, verrà difficilmente sinerezzato»); «il fatto che la poesia, per sua natura, si attiene preferibilmente a un'articolazione rallentata» (269). Si tratta di ragioni che conducono a delineare un quadro della poesia tradizionale che privilegia la dieresi. Tuttavia

è facile constatare che nella poesia del Novecento le norme della tradizione – non inviolabili, come si è visto, o non tutte, ma ancorate almeno tendenzialmente al principio di consequenzialità: *tri-onfo*, quindi di preferenza *tri-onfale*, e così via – entrano in piena crisi, pur restando qua e là attive, specie a inizio secolo, anche per inconsapevole viscosità prosodica; a parte rarissime eccezioni, alla libertà controllata di Carducci e Pascoli succede la caduta libera. (280)

I nessi protonici dell'*Onegin* di Giudici sono così, perlopiù, risolti in sineresi. Ad esempio il verbo *ammaestrare*, nelle sue diverse occorrenze: «L'ammaestrava col trastulino» (III, 12), «Ammaestrarla in tranquillità!» (XI, 14) – anche per il polisillabismo che mi ha condotta a una scelta più snella nella scansione. Così *creatura*: «Vola o neonata creatura» (LX, 12); *puerizia*: «Quella che fin dalla puerizia» (VIII, 5); *maestoso*: «E anche il maestoso cornuto» (XII, 12), «Di Corneille il genio maestoso» (XVIII, 9); *saettante*: «Che sguardo tenero e saettante» (X, 12); *paesino*: «Ma giunto a volo nel paesino» (LII, 12) e *poesia*: «Palazzi, carte, balli, poesie» (LIV, 11), «La sacra febbre di poesia» (LVIII, 10). Rispetto a *poesia* ho tenuto conto anche della scansione bisillabica di Saba ricordata da Menichetti, il quale cita il verso da *Felicità*: «Vagabondaggio, evasione, poesia» (280). Ma aggiungo anche:

«In questo libro tredici poesie» (*In questo libro...*);
 «Linuccia mia perdonami se invece / di una lettera
 attesa mando ancora / una poesia. Tuo padre che si
 fece» (*La lettera*);
 «Ti mando, amico, due poesie che sono / ultime voci
 d'uno sulla terra» (*Lettera*).

Per i “casi in ri-”, questa volta seguiti da vocale atona, tradizionalmente si legge per lo più in iato. Ma Menichetti riporta un'ampia semplificazione novecentesca in sineresi, ad esempio da *Ossi di seppia* (che ripropongo con la segnalazione di scansione di Menichetti):

«Finché la piana lo rias-sorbe. Quivi» (*I morti*);
 «Ma riad-dotti dai viottoli» (*Fine dell'infanzia*).

«Riad-dorme e riap-pare – continua – compaiono
 in Gatto» (280). Così pure si è scelto di trattare i casi
 dell'*Onegin*:

“Via!”, il grido è *rie-cheggiato* (XVI, 2);
Riu-dirò io i vostri cori? (XIX, 5);
 E il passato *rie-vocare?* (XIX, 14);
Rian-dando idilli d'anni addietro (XLVII, 6);
 A un passato amore *rian-dati* (XLVII, 7);
 La mia ispirazione *ria-vrò* (XLIX, 4);
 Passò l'amore, a *riap-parire* (LIX, 1).

Passando dalla considerazione della parola sull'ordinata del paradigma alla sua collocazione sintagmatica nel verso – quindi inserita in una prosodia e in una grammatica – il riferimento principale è stato allo studio di Praloran-Soldani. Punto di partenza teorico delle pagine di *Teoria e modelli di scansione* – che fa riferimento soprattutto all'endecasillabo del *Canzoniere* – è la considerazione per cui «per l'endecasillabo l'accento metrico

sulla decima sede non ha soltanto la proprietà di essere l'unico accento obbligatorio [...] ma ha soprattutto la funzione di orientare, grazie alla sua ricorrenza precostituita, la "costruzione versale" dell'enunciato fino alla decima posizione; e così vale per l'ultimo accento di ogni altro verso nel sistema prosodico della lingua poetica italiana» (6). Fermo dunque lo statuto di tonicità obbligatorio sulla penultima sillaba, l'obiettivo dello studio di Praloran-Soldani è l'«individuazione degli *ictus* (gli accenti del verso) in rapporto ai fatti linguistici», prendendo come fondamento della pratica di scansione «la relatività del peso ritmico dei singoli elementi linguistici, in rapporto alla situazione contestuale del singolo verso» (12-13). Partendo da queste premesse, lo studio enuncia alcune regole orientative generali e organizza in una sorta di glossario un centinaio di lessemi e categorie grammaticali, che vengono discussi in un'ampia fenomenologia per una definizione del loro *status* prosodico.

Delle norme generali stabilite da Praloran-Soldani, riprese anche da Dal Bianco nel suo studio sull'endecasillabo del *Furioso*, tengo conto anche nella presente ricerca e ne relaziono facendo riferimento all'esemplificazione oneginiana. Due i nuclei della riflessione: il contesto *prosodico* e quello *enunciativo*.

La situazione *enunciativa* è esplorata tenendo conto a) della funzione grammaticale, b) dell'estensione fonetica, c) della situazione sintattico-enunciativa dei lessemi e delle categorie trattate.

In riferimento alla funzione grammaticale a) si portano alcuni casi in cui la stessa parola cambia statuto accentuale in base alla funzione grammaticale svolta. Nella stessa stanza vediamo ad esempio una differenza di statuto del possessivo monosillabico *sua/o* in declinazione aggettivale e pronominale, atona nel primo caso e tonica nel secondo:

Della sua sorte contento (LI, 10);
Da dir la sua aveva ognuno (LI, 8).

O ancora, in riferimento al dimostrativo *quel/quello*,
si prendano i due seguenti versi:

Quello che sapeva Eugenio (VIII, 2);
E quel piedino ho nelle mani (XXXIV, 4);

dove la prima declinazione pronominale ha statuto tonico, a fronte di un aggettivo che invece, anche per il suo statuto monosillabico, risulta invece atono. Si veda pure il lessema *tutto*, del quale offro una breve, e non esauritiva, rassegna. *Tutto* risulta atono se ha una funzione aggettivale che introduce un pronome:

Tutto ciò che un gusto insaziato (XXIII, 9);
In studio aveva tutto ciò (XXIII, 13);
E spesso tutto questo apporta (XLVI, 8);

o anche quando ha una funzione avverbiale:

In carrozza a tutto spiano (XXVII, 4);
Tutto intorno è chiasso e ressa (XXVIII, 8).

Acquista invece tonicità se funge da:

- pronome soggetto o pronome indefinito:
Tutti qualcosa a poco a poco (V, 1);
Non ho pazienza a spiegar tutto (VIII, 1);
Tutti applaudono. Onieghin sta entrando (XXI, 1);
Tutto ha visto: l'hanno lasciato (XXI, 6);
E dice: "Tutto da rifare (XXI, 12);

- predicativo:
Di stare zitto e tutto attento (V, 11);

Tutto se stesso quasi obliava! (X, 11);
 Tutti accesi lumi e lampioni (XXII, 8);
 E il mio Onieghin? Tutto assonnato (XXXV, 1);

- aggettivo:

Con l'anima tutta rimpianto (XLVIII, 1);
 All'estinto da tutti i punti (LIII, 2);
 Con tutta l'anima io vi amo (LVI, 2);
 A proposito: tutti i poeti (LVII, 1).

In riferimento alla estensione fonetica b), lo studio conferma che «quanto più breve è l'estensione sillabica di una parola, tanto più facilmente questa perde il suo accento» (Praloran-Soldani 16). Ecco qualche esempio dell'atonicità di certi monosillabi:

Anche in campagna, *pur* senza vie (LIV, 10);
 Non *può* nulla dissimulare (capitolo secondo, XIX, 2).

Trattando la grammatica dell'enunciato è già emerso quanto sia difficile non fare riferimento alla situazione sintattico-intonativa c) che coinvolge gli elementi del verso. Guardando solo alla stanza I del capitolo primo, al v. 5 («Il suo esempio sia di lezione») e al v. 6 («Ma, dio mio, quale afflizione») vediamo un aggettivo possessivo monosillabico con diverso statuto di tonicità: assente nel primo caso, perché in posizione pre-sostantivale diretta e per la presenza di una sola atona a seguire; e presente nel secondo, per la sua posposizione al sostantivo, che lo colloca in una posizione intonativa marcata. Ma vediamo anche altri esempi, come l'avverbio *già*, il cui statuto di tonicità di fatto è relativo alla posizione sintattica. Lo considero atono davanti a participi, aggettivi e avverbi:

Già mezzomorto vezzeggiarlo (I, 10);
 Calpesta i piedi ai già seduti (XXI, 2);

Tutt'intorno ha già riveriti (XXI, 8);
 Ai padroni – ma Onieghin già è uscito (XXII, 13);
 Oltre il portiere è già volato (XXVIII, 2);
 A visitare già decisi (LI, 1);
 Il progetto l'ho già ordito (LX, 1);
 Per l'eroe un nome ho già pensato (LX, 2);

ma tonico se in posizione libera o se posposto all'elemento modificato:

E già i tamburi han ridestato (XXXV, 3);
 Già per la fossa preparato (LII, 14).

Ciò vale anche per la particella di negazione *non*, tendenzialmente atona e debole per la sua estensione fonetica, ma che in posizione di rilievo semantico non può non essere considerata metricamente accentata. Come ad esempio in:

Con altro, se non con noi stessi (LVI, 14);
 E non perché letto lo avesse (capitolo secondo, XXX, 1).

Si veda anche il lessema *più*, il quale risulta tonico se posto alla fine del segmento sintattico:

Volete di più? Per la gente (IV, 13);

o in posizione marcata:

Per lo più è ancora a letto quando (XV, 1);
 Le belle più non occupavano (XXXVII, 3);
 Nulla ormai più lo smoveva (XXXVIII, 13);
 Di niente più si accorgeva (XXXVIII, 14);

ma è atono se precede l'elemento modificato:

Non esiste luogo più adatto (XXIX, 4);
 E voi, mammine, più zelanti (XXIX, 9);
 Di nuovo nell'ozio più vuoto (XLIV, 1);
 La cetra ha voce più sonora (LV, 4);
 Le mie giornate più liete? (LV, 14);
 Più attrattiva al conversare (XLVI, 9);
 Ma più dolci son d'altri svaghi (XLVIII, 13);
 Più leggiadri i piedini direi (XXXII, 4);
 Là sono più vivi i sogni d'arte (LV, 3).

Un altro caso è quello del pronome personale soggetto monosillabico; tendenzialmente atono in posizione pre-verbale diretta:

Lui era vispo, e carino però (III, 8);
 Lui ne sapeva quel tantino (VI, 3);
 Per tre ore almeno lui era (XXV 9);

ma tonico in contesti enunciativi marcati:

Io come lui, fuor dal trambusto (XLV, 2);
 E boschi e terre, lui sprecone (LIII, 11).

Anche «Io esacerbato, lui cupo» (XLV, 8) prevederebbe uno statuto tonico, visto il contesto oppositivo, ma la contiguità con l'accento di penultima «cupo», fa sì che l'accento venga ritratto.

Quest'ultimo esempio ben ci introduce a considerazioni di tipo *prosodico*, in riferimento alle quali si è considerato che «a) la vicinanza degli accenti comporta una maggiore debolezza, b) la loro lontananza comporta una maggiore forza» (Praloran-Soldani 13).

Nel primo caso, anche detto di contraccanto o accento ribattuto, vi è una tendenza all'indebolimento o alla ritrazione dell'*ictus*. La prima delle due sillabe infatti perde solitamente l'accento; e l'origine di questo fenomeno

credo risieda nella fisiologica tensione cataforica che accompagna la lettura del verso. Si vedano i seguenti esempi, dove segnalo in corsivo la parola con accento linguistico, ma non metrico:

Della moglie e del *buon* piatto (XII, 14);
 Come *ben* seppe simulare (X, 1);
 E dell'Eneide un due o *tre* versi (VI, 7);
 Grazie a Dio, non dà un *gran* peso (V, 4);
 Di *beccar* Fedra e Cleopatra (XVII, 12);
Saprò darvi un quadro conforme (XXIII, 2);
 L'anima mia dilaniò tanto (XXXIII, 14);
Là noia, qua inganno o demenza (XLIV, 7).

Esistono tuttavia alcuni casi in cui implicazioni sintattico-intonazionali non mi suggeriscono un siffatto indebolimento o ritrazione dell'*ictus*: ho così scelto di non risolvere lo scontro di arsi e ho proposto una scansione che presenta due *ictus* contigui:

Che *Grimm*, uomo così importante (XXIV, 10);
 Sulla *toeletta* ultimo grido (XXVI, 1);
 I miei *servigi* oso proporvi (XXIX, 6);
 Che per *lei* martire finiva (VIII, 11);
 Così *potei*, lieve, cantare (LVII, 7)¹¹.

Ho considerato invece valida la regola che esclude la presenza di tre *ictus* contigui, sulle orme di Bertinetto (*Strutture soprasedimentali e sistema metrico* 22-24) e di Nespor (242-245)¹².

Nel secondo caso b) avviene invece un'individuazione di *ictus* in sede altrimenti atona. Nespor, per i versi

¹¹ Gli ultimi due esempi sono tratti dal testimone DR.

¹² «Uno scontro di questo tipo [lo scontro accentuale] viene sempre eliminato in italiano, come pure nelle altre lingue in cui il fenomeno è stato esaminato» (243).

in cui è presente un ampio spazio atono, parla di «valle accentuale» (245-254):

Appare molto arduo accettare “valli accentuali” che superino le quattro posizioni atone consecutive. Sopra questo livello anche il monosillabo più debole vedrà promosso a *ictus* il suo accento di parola, oppure, in rarissimi casi, si dovrà promuovere a *ictus* addirittura un accento secondario in polisillabi di grandissima estensione [...]. (Praloran-Soldani 14-15)

Seguono alcuni esempi in cui riporto in corsivo le sillabe che da atone, posta la contestualizzazione prosodica, assumono invece statuto di tonicità:

La *mia* ispirazione riavrò (XLIX, 4);
 Sui lastrici di *Pietroburgo* (XLIII, 4);
 Una bambola a *cui* ripettesse (capitolo secondo, XXVII, 3);
 Della *mia* gioventù bollente (XXXIII, 8)¹³;
 Eugenio a *quella* chiamata (LII, 6).

È evidente che tali tensioni prosodiche sono influenzate da considerazioni che tengono conto del senso e dell'*enunciazione* del verso. Un lessema che mostri ad esempio un peso semantico non marcato perderà più facilmente l'accento in contesto di *ictus* contigui; come altrettanto valido è il ragionamento contrario, per il quale un lessema invece marcato semanticamente difficilmente perderà lo statuto accentuale. A entrare in gioco è anche l'estensione fonetica del lessema, che più sarà breve meno possibilità avrà di recare un *ictus*. Infine, a regolare l'attribuzione di alcuni *ictus* ha agito anche quella che Menichetti definisce «inerzia verticale» del ritmo:

Ogni verso, nella verticalità del testo, possiede una

¹³ Esempio tratto dal testimone DR.

certa dose di viscosità: dato un profilo ritmico [...], il lettore è indotto ad aspettarsi nel verso seguente un'identica (o almeno compatibile) modulazione (*inerzia verticale*). (362)

Si legga il distico conclusivo (vv. 13-14) della stanza XLVIII, dal testimone DR:

Ma il più dolce notturno fiato
È l'ottava del gran Torquato!

Al novenario di 3^a 6^a segue un novenario che reca un sicuro accento di 3^a. Ma la memoria ritmica del verso precedente, nonché il riconoscimento di un ampio spazio atono, in relazione al quale l'aggettivo monosillabico «gran» acquisisce rilievo metrico, indirizzano l'esecuzione, ma anche la scansione stessa, al riconoscimento anche dell'accento di 6^a. Si leggano anche i vv. 9-10 della stanza LX:

E il frutto della mia scrittura
In pasto ai gazzettieri andrà.

Al novenario con accento – almeno – di 2^a, segue un altro novenario di 2^a 6^a. La lettura del verso 10, fa sì che, in questo caso anaforicamente, si torni al v. 9. Se infatti già a una prima lettura si rileva un ampio spazio atono, e quindi ci si interroga sulla possibilità di riconoscimento tonico dell'aggettivo possessivo monosillabico «mia», la collocazione di quest'ultimo in sesta posizione non fa che confermare un indirizzo della scansione verso una lettura analoga a quella del v. 10, e quindi al riconoscimento di due novenari di 2^a 6^a.

I seguenti versi mostrano lo stesso influsso inerziale del testo, seppur in senso inverso. Si tratta dei vv. 3-4 della stanza XXVI:

Colto pubblico, vi descivo
 Quasi quasi il suo vestimento.

In questo caso la scelta di non accentare metricamente l'aggettivo possessivo del secondo dei due versi («suo») è stata certo dettata dalla memoria ritmica del verso precedente, un novenario di 1^a 3^a.

La scansione ha visto ovviamente anche esempi di incontro vocalico interverbale, per la risoluzione dei quali, in sinalefe (ˆ) o dialefe (˘), sono state ancora una volta fondamentali le pagine di Aldo Menichetti. Nella sua *Metrica italiana* egli presenta una cosiddetta «griglia delle giunture interverbali» (343), dove per le tipologie di incontro vocalico è riportata una casistica di soluzioni in sinalefe o dialefe della tradizione poetica (con campioni soprattutto da Dante, ma anche da Ariosto, Tasso, Parini). A partire da questi esempi – che non si prefiggono di far regola, ma di fornire punti di riferimento significativi – ho dato norma agli incontri interverbali dell'*Onegin*, stabilendo una soluzione univoca, o comunque decisamente orientativa, in sinalefe o dialefe.

Riporto di seguito i tipi di incontro intervocalico – facendo riferimento alla numerazione dei casi proposta da Menichetti – registrati nell'*Onegin*, la soluzione che ho offerto per la scansione, e qualche esempio dal testo, sempre dal capitolo primo e dal testimone FE:

<i>Tipo- logia</i>	<i>Tipo di incontro vocalico</i>	<i>Soluzione</i>	<i>Esempio</i>
caso 2	(ù u)	<i>sinalefe</i>	Si trovò ^ˆ infine rovinato (III, 4) Perché ^ˆ anch'io con loro sto (XLIII, 14) Così ^ˆ eloquente, mi sconcertò (XLVI, 10) Morì ^ˆ allora il suo genitore (LI, 5)

caso 3	(u ù)	<i>sinalefe</i>	Ma^Adam Smith però leggeva (VII, 6) E alle belle^unghie pensare (XXV, 2) Per tre^ore almeno lui era (XXV, 9) Aspetto e aspetto,^erro sul mare (L, 3)
caso 5	(uu u)	<i>sinalefe</i>	Il suo^esempio sia di lezione (I, v. 5) Lontano dalla sua^Italia (VIII, 14) Annoia^alquanto il tono snob (XLII, 4) Cosi^ardue alla conquista (XLII, 13) Le frenetiche gioie^abiurò (XLIII, 6) Più^attraattiva al conversare (XLVI, 9)
caso 6	(ùu u)	<i>sinalefe</i>	Siete voi^ancora? O altre fanciulle (XIX, 3) Rispondevano in lui^al mio gusto (XLV, 4) E noi^eravamo affascinati (XLVIII, 11) Da dir la sua^aveva ognuno (LI, 8)
caso 7	(uù u)	<i>sinalefe</i>	Non si può^ovunque esser presente (XV, 8) Più^i volti noti su una scena di noia (XIX, 9)
caso 8	(uu ù)	<i>dialefe</i>	Col suo^ampio bolivàr (XV, 10) Sulle cui^orme seducenti (XXVIII, 11)
caso 9	(ùu ù)	<i>dialefe</i>	Per tre^ore almeno lui era (XXV, 9) Via^anche i libri, dopo gli amori! (XLIV, 12) Che lo zio^era in letto morente (LII, 3)
caso 11	(u uu)	<i>sinalefe</i>	Quello che sapeva^Eugenio (VIII, 2)
caso 17	(uu uu)	<i>sinalefe</i>	Il mio^Eugenio fu in libertà (IV, 7) Ma era il mio^Eugenio contento (XXXVI, 9)

caso 26	(u u u)	<i>doppia sinalefe</i>	E proprio il meglio ^h escogitato! (I, 4) (Giudici severi ^e accorti) (V, 6) Per apporre ^a una lettera il vale (VI, 6) Teocrito ^e Omero derideva (VII, 5) Pudico ^e ardito, e al tempo giusto (X, 13) Hanno leggiadri, ^o amici miei! (XXXII, 2) Io li amo, ^o amica Elvina (XXXII, 9) Parole ^e occhiate di maliarde (XXXIV, 13) Vari ^e identici i suoi piaceri (XXXVI, 7) Di amici ^e amicizia annoiato (XXXVII, 6) Lo prese a poco a poco, ^e in quella (XXXVIII, 5) Intelletto freddo ^e acuto (XLV, 7) Commosi, ^e ancora spensierati (XLVII, 8) Aspetto ^e aspetto, erro sul mare (L, 3) Dove ^h amato, dove ho patito (L, 13) Preti ^e ospiti a bere e a mangiare (LIII, 6) Come un'ombra ^o una fida moglie (LIV, 14) Passai nell'ozio ^e ombrosa quiete (LV, 13) Quale il tuo verso ^h angelicato>? (LVIII, 4) Di rime ^h unito raddoppiando (LVIII, 9) Si schiara, ^e ancora tento unire (LIX, 3)
caso 28	(u u ù)	<i>Iinalefe I dialefe</i>	E di che viva ^e anche perché (VII, 10) Spasimare ^e anche incupirsi (X, 4) Siete voi ancora? ^o altre fanciulle (XIX, 3) Faccio segno ^a ogni vela (L, 4) Preti ^e ospiti a bere e a mangiare (LIII, 6) Di fabbriche ^e acque padrone (LIII, 10) Beato chi ^a esso un ardore (LVIII, 8)

Esistono però ovviamente delle eccezioni, dove considerazioni sintattico-intonative hanno fatto sì che io abbia deciso di eludere il principio stabilito per la risoluzione degli incontri. È il caso, ad esempio, del verso: «O fiori, amore, ^oozio, campi!» (stanza LVI, 1), dove l'incontro tra vocale atona e tonica di «amore» e «ozio» (caso 3) viene risolto eccezionalmente in dialefe, per rispetto del ritmo sintattico dettato dall'*enumeratio*. Anche nei seguenti

esempi la sintassi mi ha portato a non adottare la risoluzione in sinalefe, che pure ho previsto di norma per gli incontri del tipo 6:

“Via!” , il grido è riecheggiato (XVI, 2);
È tempo, è tempo! - a lei'anelo (L, 2).

L'imperativo «Via!», con punto esclamativo e seguito da virgola, mi pare debba essere isolato metricamente tanto quanto lo è sintatticamente. Similmente, nel verso successivo, un dettato semanticamente e ritmicamente iterato, incalzante, e la posizione marcata del pronome personale «lei» hanno suggerito una considerazione che valorizzasse ulteriormente l'arsi sul pronome personale, che la soluzione in sinalefe avrebbe opacizzato.

Sono infine molto frequenti i casi in cui il pronome personale «io» è in posizione intervocalica. In tali occasioni la scansione ha privilegiato una soluzione in dialefe, salvo qualche rara eccezione. Ecco alcuni esempi:

Ci andavo anch'io' a passeggiare (II, 13);
Riudirò'io'i vostri cori? (XIX, 5);
Me ne scuso, lo vedo'io stesso (XXVI, 9);
Dell'Accademia'io'abbia guardato (XXVI, 14);
Perché'io vi voglio avvertire (XXIX, 8);
E'io non obliai gran tempo fa (XXXI, 10);
Ma'io di Tersicore ancora (XXXII, 3);
Una staffa beata'io tengo (XXXIV, 3);
Io'esacerbato, lui cupo (XLV, 8);
Di essa cantava e'io l'ho amata (XLIX, 7);
Potrò'io libero fuggire? (L, 7);
La buia Russia'io sospiri (L, 12);
Io'e^Onieghin, paesi lontani (LI, 2);
Con tutta l'anima'io vi amo (LVI, 2);
Che'io'e Onieghin diversi siamo (LVI, 4);
Io,amando, ero stupido e muto (LVIII, 14);

Non dà; né piango'io, benché mesto (LIX, 10);
Ma'io non le correggerò (LX, 7).

Nella ricca esemplificazione riportata risulta evidente quanto le diverse funzioni prosodiche, enunciative e inerziali della lingua poetica, che qui si è tentato di segmentare per una esplicitazione metodologica il più possibile piana, siano in realtà direttrici contestuali, relazionali e quindi complesse.

Resta inoltre in sospeso il problema dell'esecuzione. Se Menichetti, come ben sintetizzano le parole di Praloran-Soldani, distingue una «scansione (in qualche modo “oggettiva”) dall'esecuzione (orale o mentale che sia) – legando la prima all'individuazione del modello ritmico soggiacente al verso, la seconda all'interpretazione del verso concreto» – gli autori ritengono però che «la ricostruzione del modello non può prescindere dall'analisi del verso realizzato, e dunque da una sua esecuzione, per quanto appunto la più neutra possibile» (21).

Nella consapevolezza che la proposta di una scansione ha sempre le caratteristiche della scommessa, ho cercato di destreggiarmi tra la normalizzazione metrica e il potere di quella lingua poetica a cui fa appello Giudici, «pur nella piena consapevolezza del carattere meramente operativo delle mie scelte» – facendo mie le parole di Bertinetto (*Strutture soprasegmentali e sistema metrico* 18) – e della presenza di possibili, per quanto scongiurate, idiosincrasie.

Chiudo questa parte metodologica tornando brevemente a un'affermazione miliare di Giudici, il quale definisce il ritmo giambico in senso quasi antropologico. Dice infatti che è quello «dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso (una misura prosodica, cioè, preesistente nella nostra natura e fisiologia) e che inspiegabilmente così poco spazio ha avuto nella tradizione poetica italiana» (*Come una poesia si costruisce* 62).

In realtà la critica si è interrogata sull'effettiva presenza di un paradigma giambico nella nostra versificazione:

non si tratterebbe naturalmente di un modello forte, che preveda rigidamente toniche le sedi pari e atone quelle dispari, ma di una tendenza, costituitasi fin dall'inizio della storia dell'endecasillabo e forse più globalmente del verso italiano. Ora, storicamente, non si può non concordare sull'effettiva maggiore disponibilità delle sedi pari dell'endecasillabo a ricevere *ictus* e soprattutto sulla rarità assoluta, fin dall'inizio della nostra poesia, di schemi ritmici che non prevedono accenti di quarta o di sesta. (Praloran-Soldani 7-8)¹⁴

Ma al di là del modello endecasillabico, Praloran-Soldani affermano che in realtà «altri versi – ad esempio il novenario – sembrano molto lontani, nelle loro effettive realizzazioni, da un modello giambico» (8, nota 9).

Una tentativo di realizzazione è proprio questo dell'*Onegin*, che anche nelle anticipate mutuazioni anisosillabiche è arrivato il momento di descrivere nei suoi esiti.

2. Fornisco in appendice al presente capitolo il dettaglio della ricognizione metrica del capitolo primo dell'*Onegin*, in tutti i suoi testimoni, e del capitolo secondo nell'ultimo testimone a stampa (Garzanti 1999). Ma per un primo sguardo d'insieme, è interessante evidenziare che su un totale di 756 versi del capitolo primo e di 560 del secondo, i novenari giambici nel testimone FE raggiungono rispettivamente il 38,09% e il 39,10%.

La percentuale è significativa, ma rispetto alle premesse può sembrare modesta; si tratta tuttavia di un dato parziale. Il metro dell'*Onegin* di Giudici si assesta infatti su un'interessante *variatio* del novenario giambico, paradigma di una prassi anisosillabica particolarissima.

¹⁴ Ma vedi anche Menichetti 401-402.

La *variatio* è da un lato mensurale: i novenari trocaici e dattilici sono molti, tanto da toccare la percentuale del 30,55% nel capitolo primo e del 41,42% nel secondo (numeri che fanno alzare la percentuale complessiva dei novenari, che arrivano così al 68,65% nel capitolo primo e addirittura al 80,53% nel capitolo secondo). Dall'altro, la *variatio* è di tipo ritmico. Si veda ad esempio la stanza II, ai cui versi affianco la notazione del tipo metrico che ho individuato:

Così pensava un giovin signore,	dec ²⁴⁶
Volando in carrozza postale,	nov ²⁵
Dei suoi per volere di Giove	nov ²⁵
Unico erede universale.	nov ¹⁴
Amici di Ljudmila e Ruslàn!	dec ^{26t}
L'eroe del mio romanzo,	set ²⁴
Senza preamboli, immantinenti,	dec ¹⁴
Permettete che vi presenti:	nov ³
Onieghin, un mio amico, nato	nov ²⁶
Sui bordi della Nievà,	ott ^{2t}
Dove sei nato anche tu, chissà,	dec ^{147t}
Mio lettore, o hai brillato;	ott ³
Ci andavo anch'io a passeggiare:	nov ²⁴
Ma l'aria del nord mi fa male.	nov ²⁵

Giudici propone versi con numero di sillabe diverso da nove (quindi decasillabi, ottonari e anche settenari), caratterizzati però da andamenti ritmici evidentemente ammiccanti al modello del novenario giambico.

Tali "isoritmie" mi pare trovino un buon confronto con quelle caratteristiche che Dal Bianco afferma di «tutta la versificazione novecentesca, particolarmente prolifica in quanto a sperimentazione di rapporti sintagmatici inediti tra misure versali differenti, con conseguente genesi di 'mutanti' al livello dei fenotipi ritmico-metrici» (*Tradire per amore* 48). Ed è interessante che Dal Bianco rintracci proprio nel novenario (*myricaeano*, esattamente), insieme

a endecasillabo e decasillabo anapestico, «una tendenza costitutiva a espandere la propria zona di influenza», tanto da essere «i principali agenti ritmici nei fenomeni di ibridismo che interessano altre misure versali» (89, nota 78).

Nel suo studio sulla poesia di Zanzotto, sempre Dal Bianco sostiene come nella poesia di questo:

la memoria ritmica del lettore *venga* costantemente disattesa [...]. Il desiderio di pace diventa a un certo punto quasi una necessità: ecco la funzione [...] delle sporadiche isoritmie in versi contigui. Ma la sete normalizzante procura non di rado dei miraggi, come nel caso dell'indebita attrazione di qualche ottonario di 2^a 5^a 7^a (dalla scansione, di fatto, ostica) nell'area ritmica rasserenante del novenario 'dattilico', e dell'analoga solidarietà di molti novenari di 3^a 6^a 8^a con il metro anapestico del decasillabo di 3^a 6^a 9^a. (48)

Ma in Zanzotto «il bombardamento anti-melodico si infittisce al punto di disorientare completamente il lettore, facendogli obliare anche la strategia mentale dell'indebito ricollegarsi a modelli rassicuranti [...]. In tali contesti il disorientamento è tale che le figure ritmiche non sono più in grado di affiorare quali archetipi alla memoria ritmica» (48-49). Perché la strategia funzioni, ricorda Dal Bianco,

è pur sempre necessario che l'assetto straniato della sequenza si limiti a frastornare il lettore, senza cioè recidere il filo che ne lega coscienza e memoria metrica: i fenomeni di attrazione ritmica possono infatti verificarsi solo in presenza di tale memoria della tradizione [...]. (48)

Il metro dell'*Onegin* di Giudici mi pare risponda a questa condizione. La memoria metrica del lettore non viene recisa: le molte isoritmie che si incontrano nelle stanze non ritengo siano da interpretarsi come miraggi o indebite attrazioni verticali. Giudici istituisce delle guide perché l'allontanamento dal modello "novenario giambo" non diventi smarrimento. Di più, la stessa prassi anisosillabica non è da intendersi come muta e imperfetta realizzazione sintagmatica: l'anisosillabismo diventa esso stesso paradigma di una certa tradizione popolare della poesia, sulla quale tornerò.

Il riconoscimento di tali isoritmie mi ha condotto inoltre a una valutazione più estesa: nella successione verticale dei tipi metrici all'interno della stanza identifico infatti delle coppie che nel loro avvicendamento mi pare creino sequenze simili – o comunque rispondenti a eco – a quelle fisse rimiche. Si veda ad esempio il caso della stanza VII, a cui faccio seguire il regesto metrico:

Gran passione non sentiva	ott ³
A tormentarsi per dei suoni,	<u>nov</u> ⁴
Tra giambo e trocheo non riusciva	nov ²⁵
A stabilire distinzioni.	<u>nov</u> ⁴
Teocrito e Omero derideva,	dec ²⁵
Ma Adam Smith però leggeva,	ott ¹³⁵
Era un profondo economista;	<u>nov</u> ¹⁴
Come uno stato si arricchisca	<u>nov</u> ¹⁴
Sapeva giudicare infine	nov ²⁶
E di che viva e anche perché	dec ^{46t}
Necessario l'oro non è	<u>nov</u> ^{35t}
Se vi sian <i>materie prime</i> .	<u>ott</u> ³⁵
Suo padre non lo comprendeva	nov ²
E nuove ipoteche accendeva.	nov ²⁵

Tornerò tra qualche pagina sul dettaglio della stanza, che tuttavia mi pare renda evidente la presenza di una logica sequenziale di tipo metrico-ritmico: una sorta di

parallelo avvicinarsi di A e B, che pare accompagnare o – nella maggior parte dei casi – disattendere il disegno delle rime.

L'insieme dei quattordici versi si è però rivelato presto un campo di osservazione troppo ampio e mobile, tale da impedire l'individuazione di tendenze di rilievo. Ho scelto pertanto di limitare il campo di attenzione alla prima quartina: luogo significativo in quanto apertura della stanza, e forma chiusa e definita entro lo schema altrettanto chiuso e definito della stanza oneginiana.

Stabilisco di parlare di Y e Z, corrispondenti agli A e B rimici; a partire dal v. 4, al quale attribuisco convenzionalmente la lettera Y (xxxY), ricerco e verifico la presenza di un altro Y nei tre versi precedenti (es: YxxY/ xYxY/ xxYY)¹⁵. Individuo allora contrastivamente Z, e quindi sequenze del tipo YZYZ, YZZY, ZZYY.

Perché partire dalla fine e non dal v. 1, come sembrerebbe più naturale? Tale scelta fonda il proprio principio negli studi teorici, di stampo filosofico-semiotico, di Daniele Barbieri, che guardano a loro volta a quelli musicali di Leonard Meyer. Barbieri ripropone in chiave semiotica il concetto di *termine sonoro*¹⁶, che chiama *perceptivo*, e identifica come «qualsiasi elemento testuale sulla base del quale sia possibile avanzare delle previsioni, ovvero qualsiasi elemento testuale che possa suscitare delle aspettative» (43). Tesi di fondo del semiologo è che

¹⁵ Modello analogo è l'esametro latino, dove il dattilo fisso del penultimo piede, simile al nostro Y della quartina, è preceduto da dattili o spondei: Y e Z della sequenza ritmica ricercata.

¹⁶ «Un suono o gruppo di suoni (simultanei, in successione oppure le due cose insieme) che rimandino o implicino un conseguente più o meno probabile, o che inducano l'ascoltatore ad attenderlo, rappresentano un gesto musicale, o "termine sonoro" all'interno di un dato sistema stilistico» (Barbieri 77).

ogni testo che sia stato prodotto con una qualche funzione estetica – ovvero che voglia indurre interesse o piacevolezza – è costruito per giocare in qualche modo con le aspettative e le tensioni del suo fruitore. Potremmo forse dire che questo gioco di protensioni e distensioni è la funzione estetica stessa... (37)

Sottolinea inoltre la «natura processuale e in divenire del significato nel corso della fruizione di un testo» (42), che distingue in tre stadi:

Quando un certo termine sonoro si presenta all'attenzione dell'ascoltatore, questi è portato a fare un'*ipotesi* sul suo significato, ad avanzare una previsione sulle sue conseguenze. Una volta che queste conseguenze siano arrivate davvero al proprio esito (in maniera positiva o negativa), quello stesso termine sonoro assume un significato che può essere diverso, perché ora lo vediamo nella prospettiva delle sue conseguenze, un significato, dunque, *evidente*. Ma è solo quando il testo è arrivato alle sue estreme conseguenze, ovvero alla sua conclusione, che ciascun termine sonoro in esso contenuto può assumere un significato, finalmente, *determinato*. (42)

Per questa ragione stabilisco che, chiudendo la quartina, il v. 4 è latore di un *significato determinato* nella sequenza che esso sigilla. Se la conclusione della prima quartina è certo “provvisoria”, è altresì vero che «in ogni livello formale si determinano sistemi di chiusure. Un testo è [...] percorso da innumerevoli chiusure a livelli e gradi differenti» (52).

Esistono quartine in cui le coppie ritmiche iterano l'identico schema ritmico-mensurale (quindi YY hanno esattamente la stessa misura e gli stessi *ictus*): è il caso della quartina della stanza VII sopra riportata, con due novenari di 1^a 4^a. Tuttavia l'accertamento dell'identità non esaurisce l'indagine sul rapporto tra i versi. Vediamo ad esempio la

quartina della stanza XII:

Come riusciva a conturbare
 Di esperte civette il cuore,
 E quando voleva annientare
 I suoi rivali in amore.

L'ottonario con accento di 4^a del v. 4 ritengo che sia d'eco al novenario 1^a 4^a del v. 1. È vero che condivide con il v. 2 la misura ottonaria, ma la disposizione accentuale sulla 2^a e 5^a sillaba di «Di esperte civette il cuore» allenta molto la similarità. Considero infatti il principio ritmico sempre più forte di quello mensurale, in quanto è il più difficile da realizzare. Ma oltre alla metrica hanno rilevanza considerazioni inerenti alla sintassi e alla retorica. Si veda la quartina della stanza XX del capitolo secondo:

Ah egli amava, come in quest'epoca
 Più non si ama; come sola
 L'anima pazza d'un poeta
 A amare è condannata ancora.

Nei primi due versi notiamo un analogo avvicendamento ritmico, con accenti di 1^a 3^a 5^a, accompagnato dalla collocazione iterata della voce del verbo *amare* e di *come* sotto lo stesso *ictus*, rispettivamente, di 3^a 5^a.

Identificata una coppia Y sulla base di un'identità o di una somiglianza giudicata decisiva, deduco la controparte Z, la quale può presentare elementi di affinità metrica, ritmica o stilistica, come nell'esempio appena proposto (dove al vv. 3 e 4 si susseguono due novenari con tendenza giambica), ma può anche non rivelare alcuna rispondenza, tanto che mi sono trovata a chiedermi se fosse di fatto legittimo pensare che, determinata una coppia all'interno della quartina (Y), fossi sempre autorizzata a individuare la controparte (Z).

Anche in questo caso mi sono venuti a sostegno gli

studi di Daniele Barbieri e la sua considerazione del testo estetico come sistema di tensioni e aspettative. Barbieri fa un esempio molto semplice. Se all'interno di una comunicazione

il messaggio che arriva è “ga??o”, dove i punti interrogativi stanno al posto del rumore che ha impedito la percezione delle lettere, possiamo forse pensare di ipotizzare che il messaggio partito fosse “gatto”, “gallo” o “garbo” [...]. Ma se il messaggio che arriva è “il ga??o ha risolto il problema dei topi che infestavano la cantina” l'informazione sull'intenzionalità comunicativa dell'emittente e sulla lingua di riferimento è facilmente inferibile dalla parte comprensibile del testo. (40)

Per spiegare il fenomeno Barbieri fa riferimento al concetto di *ridondanza*:

La ridondanza, secondo la Teoria dell'informazione, è un tipo di ripetizione che facilita la comunicazione su canali disturbati, perché permette di comprendere il messaggio in maniera non ambigua anche in caso di quantità maggiore di rumore. Se un segnale è ripetuto più volte, le probabilità che arrivi completo almeno una volta saranno di gran lunga maggiori che se viene inviato senza ripetizioni. Ma la ripetizione, in realtà, non è affatto necessaria perché ci sia ridondanza. (40)

Ma ritorniamo alla poesia: in una struttura come quella della stanza oneginiana, determinata nella successione *ridondante* e fondata sulla ripetizione della rime, mi pare evidente che il lettore sia sempre in grado di ricostruire il messaggio. Ad esempio, data una rima A ai vv. 1 e 3, ed essendo nella prima delle tre quartine, cosa si aspetterà il lettore se non B al v. 2?

La parte del messaggio significa il tutto (e questo poi, a sua volta, significherà quel che deve significare) nella misura in cui ne permette e autorizza la ricostruzione.

Nei termini della classificazione di Eco, la parte del messaggio agisce come un *campione* del tutto, rinviando a esso secondo un meccanismo metonimico o sineddochico. (41)

Ho esteso tale considerazione a livello ritmico, e secondo questo principio ho così determinato la sequenza ritmica di ogni prima quartina del primo e secondo capitolo. L'analisi ha confermato la mia ipotesi iniziale: ovverossia che Giudici giochi maggiormente sull'asimmetria della sequenza ritmica rispetto a quella rimica, secondo le percentuali che riporto:

Capitolo primo

	Modello	Sequenza	Quantità	
<i>simmetria</i>	1	ZYZY	11	20,37%
<i>asimmetria</i>	2 a	YZZY	18	55,55%
	2 b	ZZYY	12	
	3	terne ¹⁷	7	
	4	YYYY	3	
	O	/	3	

¹⁷ Con il termine “terne” identifico le sequenze dove l'isoritmia riguarda 3 versi sui 4 delle quartine, in sequenze variabili del tipo: ZYYY, YZYY, YYZY, YYYY.

Capitolo secondo

	Modello	Sequenza	Quantità	
<i>simmetria</i>	1	ZYZY	6	12,5%
<i>asimmetria</i>	2 a	YZZY	8	40%
	2 b	ZZYY	8	
	3	terne	10	
	4	YYYY	2	
	O	/	6	

3. Ad avvalorare tale lettura, che sostiene un'interessante sovrapposizione di schemi e funzioni stilemiche tra simmetrie e asimmetrie, è lo studio sull'avantesto. Torno all'esempio della stanza VII, che riporto da FE:

Gran passione non sentiva
 A tormentarsi per dei suoni,
 Tra giambo e trocheo non riusciva
 A stabilire distinzioni.
 Teocrito e Omero derideva,
 Ma Adam Smith però leggeva,
 Era un profondo economista;
 Come uno stato si arricchisca
 Sapeva giudicare infine
 E di che viva e anche perché
 Necessario l'oro non è
 Se vi sian *materie prime*.
 Suo padre non lo comprendeva
 E nuove ipoteche accendeva.

La sequenza ritmico-mensurale ha un andamento del tipo ZYZY, simmetrico a quello rimico fisso ABAB: i due novenari di 4^a dei vv. 2 e 4 paiono infatti ben richiamarsi. I testimoni precedenti, DR e AS, riportano al

v. 4 la seguente lezione: «(Per quanto battessimo) a far distinzioni». Si tratta di un dodecasillabo con accenti di 2^a 5^a 8^a (interessante caso di *variatio* sul novenario della tradizione italiana), che poteva riconoscersi in una coppia metrica col novenario di 2^a 5^a del v. 3: ritmicamente identici, se non per il prolungamento di sillabe. Ma dalla revisione in G1, che vede l'intervento metrico sui molti versi lunghi, il dodecasillabo diviene un novenario di 4^a. L'intenzione di togliere sillabe al verso è chiara; ma che Giudici avesse proprio in mente di creare quell'eco con il novenario di 4^a del v. 2, e di posizionare in sede alternata due versi identici per misura e accenti, lo conferma la sintassi. È evidente infatti una costruzione sintattica "alternata": i vv. 1 e 3 terminano entrambi in predicato preceduto da avverbio di negazione, e i vv. 2 e 4 presentano in forma di *rejet* una proposizione retta da *a* + infinito.

Vorrei brevemente inoltrare lo sguardo sulle coppie rintracciabili nella seconda e terza quartina, la cui evoluzione variantistica sostiene l'argomentazione. Si tratta di due identici novenari di 1^a 4^a ai vv. 7-8; un novenario e un ottonario con accenti di 3^a 5^a, ai vv. 11-12. Il v. 7 ha un'evoluzione squisitamente metrica: Giudici fa diversi tentativi per introdurre la figura predicativa del «profondo economista»: «E era un» (DR AS); «Da» (G1 GS) «Da \#*Era un*» (GG). E si nota che vuole avvicinarsi alla misura novenaria con accenti di 1^a 4^a come il v. 8 che chiude la quartina. Analogamente il v. 12 vede un cambiamento del verbo dal modo indicativo al congiuntivo (da «Se ci sono *materie prime*» a «Se vi sian *materie prime*»), in relazione al quale non intravedo che un motivo metrico: il verso si trasforma da un novenario di 3^a 6^a a un ottonario di 3^a 5^a, che propone le stesse sedi accentuali del v. 11: un novenario che, per di più, per la sua uscita tronca, condivide con il v. 12 le otto sillabe. La volontà di legare i due versi è testimoniata anche dalla sintassi, che instaura un rapporto chiasmico.

Restando alla prima quartina, si veda anche la stanza LX, che chiude il capitolo primo:

DR AS G1 GS

Il progetto l'ho già imbastito
E un nome all'eroe ho trovato.
Ma ecco che il primo capitolo
Del mio romanzo ho terminato

GG

Il progetto l'ho già imbastito \#ordito\
E un nome all'eroe ho trovato. _\ \Per l'eroe un nome
ho già pensato;\

Ma ecco che il primo capitolo
Del mio romanzo ho terminato.

In GG al v. 1, Giudici opera una variante («imbastito» viene cassato e sostituito con «ordito») che parrebbe voler tagliare una sillaba al novenario (oltre a richiamare foneticamente l'«eroe» del v. 2, e cooperare alla forte allitterazione di /r/ lungo tutta la stanza). Essa ci condurrebbe a un'ipotesi di alternanza di misure ottonarie e novenarie, in accordo con l'avvicendamento rimico, per una sequenza del tipo ZYZY. Ma l'altro cambiamento in GG, al v. 2, mi dissuade da questa prima ipotesi. Con una variante a penna a sfera blu, recepita poi a testo nell'edizione successiva, il poeta rimescola l'ordine delle parole, proponendo «Per l'eroe un nome ho già pensato». La ragione non mi sembra neanche questa volta rimica, poiché l'uscita rimane desinenziale. Quale, allora, il motivo del cambiamento? Noto che l'ottonario del v. 3 è sdruciollo, e nelle sue nove sillabe ha un andamento giambico uguale al v. 4. I primi due versi inoltre, pur differenti di una sillaba, mostrano un'assonanza nella soluzione accolta da GG, recando entrambi un accento di 3^a. Propendo così per un'eziologia metrico-ritmica del cambiamento del

v. 2, per la quale Giudici avrebbe voluto spostare l'*ictus* dalla 2^a alla 3^a sillaba e arrivare a una sequenza ritmica baciata del tipo ZZYY. Anche in questo caso la sintassi supporta l'ipotesi: i primi due versi sono accomunati infatti dallo stesso ordine OV, ancor più esaltato dalla variante proposta in GG, che anticipa all'oggetto il suo complemento (OIV).

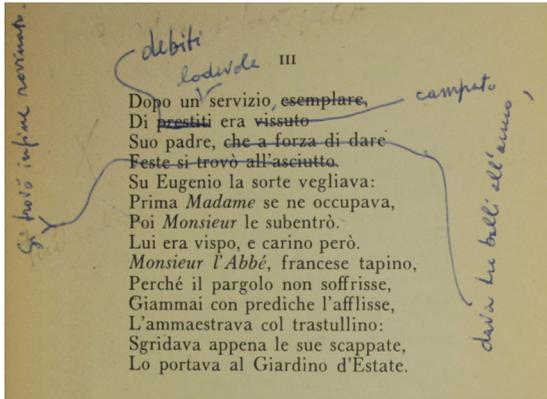
Anche la prima quartina della stanza III ci consente di osservare quanto lo studio variantistico supporti l'indagine:

Dopo un lodevole servizio,
 Di debiti era campato
 Suo padre, dava tre balli all'anno,
 Si trovò infine rovinato.

Nel novenario con accento di 4^a del v. 4 trovo un'eco al novenario di 1^a 4^a del v. 1; parallelamente registro nei versi mediani, pur nella distanza mensurale, un'affinità nell'attacco di 2^a 4^a, per una sequenza del tipo YZZY. È interessante rivolgere lo sguardo alla diacronia per ricercare la sostenibilità di questa ipotesi. Si legga la quartina da G1:

Dopo un servizio esemplare,
 Di prestiti era vissuto
 Suo padre, che a forza di dare
 Feste si trovò all'asciutto.

Nel prezioso testimone GG si nota una serie di interventi variantistici che invito a osservare nella riproduzione fotografica:



Al v. 2 si registra il cambiamento del sostantivo «prestiti» in «debiti» e del verbo in rima d'attesa «vissuto» in «campato»; rimane invece invariata la misura ottonaria con accento di 2^a 4^a. Dal v. 4 Giudici tratteggia un segno a matita che conduce allo spazio bianco della pagina a cavallo tra le stanze II e III, dove sempre a matita annota una variante alternativa – poi cancellata, ma comunque leggibile – che recita così: «E infine si trovò pulito». Questa viene in seguito sostituita da «Si trovò infine rovinato», scritta a penna a sfera blu sul margine sinistro della pagina e a testo nell'edizione successiva. Nel testimone GG i segni a matita attestano una revisione antecedente a quella registrata a penna: ciò comprova un'anteriorità della riflessione sul v. 4. Quali le direzioni della riflessione? Ritengo che le ragioni siano riconducibili a un ripensamento metrico, e più specificamente giambico¹⁸; e questo ha delle importanti implicazioni rispetto a quella trama di rima e ritmo di cui sto discorrendo. Credo che Giudici, arrivando a una misura novenaria con accento

¹⁸ Il novenario di 3^a 6^a dei primi testimoni DR e AS, diventa un ottonario di 1^a 5^a in G1, che viene poi modificato in GG per arrivare prima a un novenario di 2^a 6^a e infine a un novenario con accento di 4^a.

di 4^a, voglia richiamare il novenario di 1^a 4^a del v. 1, per arrivare a una sequenza appunto del tipo YZZY, come già proposto. Una volta modificato il v. 4, dove viene spostato in clausola il verbo «rovinato», il poeta si trova a dover mutare la rima d'attesa al v. 2, che da «vissuto» passa a «campato». La riprova viene dallo svolgimento del ragionamento contrario, seguendo il quale prima il poeta avrebbe lavorato sul v. 2 per ragioni rimiche, ragioni che avrebbero poi richiesto un cambiamento dell'uscita desinenziale anche del v. 4. Mi sembra tuttavia una risposta debole, vista l'evoluzione rimica della quartina, che cerco di ripercorrere. Giudici da G1 propone una rima perfetta per A (*esemplare : dare*), risolvendo quella che nei testimoni precedenti era un'assonanza solo tonica in /a/ (*onorata : anno*), e conserva la rima imperfetta B (*vis-suto : asciutto*). In GG, le cui varianti nella quasi totalità saranno recepite a testo (come in questo caso), l'autore fa un passo indietro, scegliendo di risolvere desinenzialmente la rima B (*campato : rovinato*), e facendo diventare sostanzialmente irrelati i versi 1 e 3 (*servizio : anno*). Perché addurre una motivazione rimica, ammettendo una genesi del cambiamento a partire dal v. 2, quando Giudici scioglie un'unione rimica pronta?

Si legga anche la quartina della stanza XVIII:

DR AS

Arcano mondo! Là ai vecchi anni
 Brillò Fonvizin, della satira signore
 E amico della libertà,
 Brillò Knjažnin l'imitatore;

G1

Magico mondo! In altra età
 Vi brillò Fonvizin, signore
 Di satira e di libertà
 Amico, e Knjažnin l'imitatore.

La ragione principe del cambiamento credo sia, ancora, di ordine metrico. Giudici deve anzitutto snellire il tredecasillabo (da notare anche qui, nonostante l'eccesso sillabico, l'ammiccamento a un novenario giambico, dati gli accenti di 2^a 4^a 8^a). Decide allora di sviluppare il chiasmo («Fonvizin, della satira signore / E amico della libertà») su tre anziché due versi: il tredecasillabo diviene così un novenario di 3^a 5^a. Anche l'unica variante attestata nel testimone GG pare di ordine metrico, poiché essa modifica al v. 3 la preposizione «di» in «della», per un semplice allungamento sillabico del verso. Il novenario con accento di 2^a diventa quindi un decasillabo con accento di 3^a. Voleva forse Giudici arrivare a una simmetria mensurale con il decasillabo con *ictus* di 2^a 4^a del v. 4? Penso invece – sposando una spiegazione ritmica, perché di più difficile realizzazione – che egli volesse spostare l'accento dalla seconda alla terza sillaba per una consonanza con il novenario di 3^a 5^a in seconda posizione, andando nella direzione di una sequenza ritmica precisa: YZZY.

Guardiamo la prima quartina della stanza II:

DR AS G1 GS

Così pensava un giovin signore,
Mentre correva la diligenza,
Per sommo volere di Giove
Erede d'ogni sua ascendenza.

GG

Così pensava un giovin signore,
Mentre correva la diligenza. \#*Volando in carrozza*
+++++ *postale* \ *Volando in carrozza postale*,\
Per sommo \ *Dei suoi per* \ volere di Giove
Erede d'ogni sua ascendenza. \#*erede di* +++++
+++++ \ *Unico erede universale*.\
+++++

L'eziologia non sembra essere rimica, come in molti casi già esposti nel capitolo 2. Il legame in assonanza tra i vv. 1 e 3 infatti rimane immutato (*signore* : *Giove*) e la rima perfetta tra i vv. 2 e 4 è trovata già in DR (*diligenza* : *ascendenza*), per quanto poi modificata sempre in una soluzione perfetta, con la stessa rima di Lo Gatto, in GG (*postale* : *universale*). La stratificazione variantistica non consente, come nel caso della stanza III, di capire se prima Giudici abbia lavorato alla variazione del v. 2 o del v. 4 (e quindi all'uscita rimica dell'altro verso). Ma ritengo che la funzione del cambiamento della quartina sia duplice. Da un lato Giudici migliora sintatticamente il v. 4; dall'altra la modifica del v. 2 in un novenario di 2^a 5^a conduce lo sguardo al novenario identico in terza posizione, e ciò supporta l'ipotesi di un lavoro sulla quartina di ordine ritmico/rimico.

Un altro caso interessante è quello della prima quartina della stanza XXIV:

GG

Pipe d'ambra di Tsarjegràd,
 Bronzetti, porcellanine,
 Profumi in bocce di cristallo,
 Delizia di \a\ sensi femminei;

Nel capitolo 2 ho già avuto modo di illustrare l'evoluzione rimica da DR e AS a G1, verso una corretta sequenza alternata della quartina. Quanto voglio qui sottolineare è la vicenda squisitamente metrica del v. 4, attestata da GG e accreditante l'ipotesi di un lavoro sulla quartina nel senso di una trama ritmica asimmetrica. In GG Giudici cambia la preposizione «di» in «a», evidentemente per ottenere la sinalefe. L'accento viene anticipato dalla quinta alla quarta posizione, e il novenario miricaeo di G1 si modifica così in un ottonario con accenti di 2^a 4^a: identico al novenario di 2^a 4^a in terza posizione,

anche per le nove sillabe che, essendo sdrucciolo, conta.

Si guardi infine anche la quartina della stanza XLIII, che riporto nelle tre diverse lezioni dei primi testimoni:

DR

A voi, giovanili beltà,
 Che al buio tempo notturno,
 Audaci vetture portano
 Sui selciati di Pietroburgo,

AS

E voi, giovanili beltà,
 Che al buio tempo notturno
 Svelte vetture portano
 Sui selciati di Pietroburgo,

G1

E voi, giovani bellezze,
 Che al buio tempo notturno
 Trasporta l'ardito calesse
 Sui lastrici di Pietroburgo.

Al tentativo di rafforzare la debole relazione fonica dei versi 1 e 3 (*beltà* : *portano*), che da G1 diventa rima imperfetta (*bellezze* : *calesse*), si associa un'evoluzione verso una quartina con andamento ritmico baciato. Se il v. 3 infatti muta per il motivo rimico proposto, arrivando a un novenario con accenti di 2^a 5^a, il cambiamento del v. 14 sembra solamente voler proporre un identico novenario. La variante sostitutiva «lastrici» per «selciati» sposta infatti semplicemente l'accento dalla terza alla seconda sillaba.

Anche il cambiamento di «beltà» in «bellezze» al v. 1 ha una sottesa funzione metrica. Perché Giudici non avrebbe optato per «E voi, giovanili bellezze»? Sarebbe stato un altro perfetto novenario myricaeo. Ma evidentemente il poeta ha preferito creare un'eco fra i vv. 3 e 4, e

un'altra analoga eco ai vv. 1 e 2, entrambi ottonari, con attacco di 2^a.

4. Già nel capitolo sulla rima è emersa ampiamente la vitalità della direzione metrica e ritmica nell'evoluzione di moltissimi versi dell'*Onegin*. Al di là dell'indagine sulla quartina, è allora interessante proseguire con qualche ulteriore approfondimento microtestuale.

Ad esempio è di rilievo soffermarsi sui molti versi lunghi ancora presenti nei primi testimoni. In DR e AS sono infatti registrati molti endecasillabi, ma anche dodecasillabi, tredecasillabi e doppi settenari, in riferimento ai quali si registra un'evoluzione squisitamente metrica: Giudici cerca infatti soluzioni per una diminuzione sillabica. Si veda il distico della stanza III, che chiude con un doppio settenario e un verso di quattordici sillabe:

Lo rimbrottava appena per le sue birbonate
E lo portava a passeggio al Giardino d'Estate,

che da G1 trovano una soluzione in due decasillabi, rispettivamente di 2^a 4^a e di 3^a 6^a:

Sgridava appena le sue scappate,
Lo portava al Giardino d'Estate.

Un doppio settenario è anche quello della stanza XLVI che pure giunge a un decasillabo di 4^a a partire da G1 (non cambiando caratteristiche metriche anche nella variante proposta in GG):

DR AS
Il linguaggio di Onieghin m'irritava parecchio;

G1
Con tanta lingua, mi sconcertò;

GG

Con tanta lingua \#**Così eloquente**\, mi sconcertò.

Sono presenti anche diversi tredecasillabi. Ad esempio il verso finale della stanza XXVIII, che diventa da G1 un novenario di 3^a 5^a:

DR AS

Il bisbiglio geloso di mogli alla moda;

G1

Il cip-cip di mogli alla moda.

Ma anche il v. 3 della stanza XXX, che ripropongo nell'evoluzione integrale descritta dall'apparato variantistico:

DR AS

Ma se non fosse per le buone costumanze;

G1

Ma non fosse per le costumanze;

GS

Ma non fosse per le costumanze \Se non soffrissi le
usanze\;

GG

Ma non fosse per le costumanze \se non soffrissi \#**fosse**
per\ le usanze\;

dove è evidente il tentativo di accorciare la misura di tredici sillabe dei primi due testimoni, arrivando prima a un decasillabo di 3^a, poi a un ottonario e infine a un novenario di 4^a. Sono tredecasillabi anche i seguenti versi, che trovano entrambi da G1 soluzione in un novenario trocaico:

Brillò Fonvizin, della satira signore → Vi brillò Fonvizin, signore (XVIII, 2);
 Ogni fiamma del cuore in entrambi sopita → E ogni fiamma in cuore sopita (XLV, 11).

La mappatura ha registrato anche 14 endecasillabi, che mostrano una riduzione sillabica sempre a partire da G1. Si vedano ad esempio i vv. 3-4 della stanza XXVI:

DR AS
 Potrei descrivere qui
 Al colto pubblico il suo abbigliamento;

G1
 Colto pubblico, vi descrivo
 Quasi quasi il suo vestimento.

Giudici pensa evidentemente a un riassetamento metrico. È anche interessante notare il mantenimento della loro isoritmia, pur nella distanza mensurale: un ottonario e un endecasillabo di 2^a 4^a vengono infatti sostituiti da due novenari di 1^a 3^a. Riporto una rassegna di altri endecasillabi, che da G1 si mostrano più vicini al paradigma novenario:

Con un malato notte e giorno stare	Notte e di un malato vegliare	nov ¹³⁵	(I, 7)
Sulle bisticche dal grasso infocato,	Il grasso di ardenti bisticche,	nov ²⁵	(XVII, 2)
Cittadino onorario delle quinte,	Cittadino del retropalco,	nov ³	(XVII, 8)
Platea e poltrone, tutto è fervore;	I palchi; la platea è in fervore;	dec ²⁶	(XX, 2)
L'agile piede col piede battendo.	Sulle sue belle gambe guizza.	→ nov ⁴⁶	(XX, 14)
Per voi sete di gloria e vanità	Per voi gloria e vanità,	ott ²³¹	(XXXI, 11)
E il paese dei padri e la prigionia?	Esilio e terra mia natale?	nov ²⁴⁶	(XXXI, 12)
Come le donne anche i libri lasciava.	Via anche i libri, dopo le donne!	dec ¹⁴⁶	(XLIV, 12)
La fanciulla dei monti, mio ideale,	La fanciulla, mio ideale,	ott ³	(LVII, 8)

In DR e AS sono presenti anche 14 dodecasillabi, in relazione ai quali presento una rassegna che dimostra chiaramente la volontà di una riduzione sillabica: ve-

diamo infatti un mero snellimento lessicale presente da G1 (tranne che nel penultimo verso, che viene modificato in GS). Affianco la notazione della trasformazione metrica registrata:

Ma quando il diavolo ti prende con sé!» (Per quanto battesimo) a far distinzioni.	Ti porti il diavolo con sé!» A stabilire distinzioni.	nov ²⁴	(I, 14)
Col mesto sguardo mai più ritroverò Della gioia spettatore indifferente,	Col mesto sguardo non scorgerò Indifferente alla baldoria,	nov ⁴	(VII, 4)
Al posteggio si trascina il fiaccheraio, Ritornando sensibili e spensierati,	Va al posteggio il fiaccheraio, Sensibili ridiventando	dec ²⁴	(XIX, 8)
Alla gloria fugace non presto ascolto. A chi dedichi le tue note amorose?	Alla gloria non presto ascolto. A chi dedichi rime amorose?	nov ⁴	(XIX, 12)
		ott ¹³	(XXXV, 6)
		nov ²	(XLVII, 8)
		ott ³	(LV, 11)
		dec ³⁶	(LVII, 14)

È invece singolare l'evoluzione del dodecasillabo del v. 9 della stanza XIX, che riporto contestualizzato nella quartina di appartenenza (di cui ho già discusso nel capitolo 2, per la rima):

DR AS

I volti noti sulla scena noiosa
E, la lorgnette deludente
Fissando su un mondo alieno,
Della gioia spettatore indifferente,

G1

Più i volti noti e ne avrò noia,
E con la lorgnette puntata
Su una scena a me estraniata,
Indifferente alla baldoria,

GG

Più i volti noti e ne avrò noia, \#su una scena di noia,
E con la lorgnette puntata
Su una scena \#gente\ a me estraniata,
Indifferente alla baldoria.

Giudici dapprima risolve il dodecasillabo in un novenario di 2^a 4^a, spostando il lemma «scena» al v. 11. Ma da GG sembra voler tornare alla prima lezione e la inserisce nuovamente al v. 9, sostituendo la «scena» del v. 11 con «gente», per evitare la ripetizione. Così facendo ritorna alla misura di dodici sillabe: certo ha contato il mantenimento della “scena noiosa” dell’originale («сцена скучной»), ma un dodecasillabo – *unicum* in FE – con accenti di 2^a 4^a 8^a è di vivido rilievo rispetto a quella *variatio* sul paradigma novenario giambico di cui relazio.

Al di là dei versi lunghi, i casi caratterizzati da un’evidente ragione metrica del cambiamento sono molti. Si guardi ad esempio l’evoluzione del distico della stanza XXXIII:

DR AS G1 GS

Delle passioni mai la follia
Dilaniò tanto l’anima mia,

GG

Delle passioni mai la follia \#*l’assalto*\
|D\ɖ\ilaniò tanto|^b |L\’anima mia|^a.

Il ripensamento in GG non sembra avere motivazione nella rima, già trovata fin dal primo testimone, né ha particolare rilievo semantico: Giudici semplicemente inverte gli elementi del v. 14, riuscendo così a tagliare una sillaba ai versi, che passano da due decasillabi di 4^a 6^a e 3^a 4^a 6^a a due novenari giambici di 4^a 6^a e 1^a 4^a:

Ma si veda anche il v. 9 della stanza XXI, dove notiamo che Giudici chiaramente riflette sul portato metrico della “d” eufonica e propende infine per il mantenimento della lezione che, escludendo la sinalefe, porta a un novenario, anziché a un ottonario, con accenti di 1^a 4^a:

GS

Gli uomini, e passa ad \a\ osservare

GG

Gli uomini, e passa ad \a\ [#vive!\ osservare]

Anche l'evoluzione del distico della stanza VII è interessante:

DR AS

Suo padre non raccapezzava

E le sue terre ipotecava.

G1

Suo padre non ci penetrava

E le terre ipotecava.

GG

Suo padre non ci penetrava [#non lo comprendeva\E le terre ipotecava. \altre \nuove\ ipoteche metteva.
\accendeva.\

Se l'origine del cambiamento del v. 14 sembra stilistico-sintattica – Giudici elimina il ridondante aggettivo possessivo, già presente al verso precedente – il seguito è mosso da una riflessione metrica. Il cambiamento al v. 14 in G1 fa sì che il novenario canonico di 2^a 5^a passi a un ottonario con accento di 3^a. In GG Giudici prima trova una soluzione in ottonario con accenti 1^a 4^a, poi riesce ad allungare di una sillaba il verso, cambiando l'aggettivo con attacco consonantico («nuove» anziché «altre»), cosicché non si possa ammettere sinalefe: arriva allora a un novenario di 2^a 5^a.

Propongo un ultimo caso, dalla stanza XXXI:

DR AS

Quando e in che deserta brughiera
 Potrai scordarli, tu ossesso?
 Ah bei piedini! Dove adesso
 Calcate fiori di primavera?
 Cresciuti a carezze orientali
 Sulle tristi nevi boreali
 Impronte voi non lasciate:
 Di morbidi tappeti amaste
 Il contatto sontuoso.
 Ma non obliai tanto tempo fa
 Per voi sete di gloria e vanità
 E il paese dei padri e la prigionie?
 Svanita è la felicità giovanile
 Come sui prati la vostra orma gentile.

G1

In che deserto, o tu insensato,
 Dove e quando, le scorderai?
 Ah bei piedini! Sul qual prato
 Di fiori camminate ormai?
 Cresciuti a dolcezze orientali
 Su tristi nevi boreali
 Non lasciate le vostre orme:
 Preferivate tappeti morbidi
 Suntuosamente sfiorare.
 E io non obliai gran tempo fa
 Per voi gloria e vanità,
 Esilio e terra mia natale?
 Spari la gioia giovanile
 Come la vostra orma gentile.

GG

In che deserto, o tu insensato \#**dissennato**\,
 Dove e quando, le scorderai?
 Ah bei piedini! Sul \Su\ qual prato
Di fiori camminate \#**Primaverile andate**\ ormai?
 Cresciuti a dolcezze orientali
 Su tristi nevi boreali
 |N\vr\on lasciate|^b |L\ve vostre orme|^a
Preferivate \Meglio amaste\ tappeti morbidi \Molli
 tappeti meglio amaste\
 Suntuosamente sfiorare.
 E io non obliai gran tempo fa
 Per voi gloria e vanità,
 Esilio e terra mia natale?
Spari \#**Svani**\ la gioia giovanile
 Come la vostra orma gentile.

Della prima quartina ho già trattato nel capitolo sulla fenomenologia della rima, evidenziando una sequenza ancora non canonica nei primi testimoni. Nella seconda, da G1 osserviamo ancora un'evoluzione chiaramente metrica al v. 6: Giudici accorcia la preposizione («sulle» diventa «su») per trasformare un decasillabo in un novenario. Ai

vv. 7-8 notiamo inoltre ancora un caso in cui la rima perfetta portata dai primi testimoni viene disattesa da Giudici, che trasforma F in una forma imperfetta eccedente (*orme* : *morbidi*). In GG continua a lavorare alla seconda quartina: prima sostituisce «Preferivate» con «Meglio amaste», forse per istituire una rima interna (*lasciaste* : *amaste*) e accorciando così di una sillaba il verso (che passa da un decasillabo con accenti di 4^a 7^a a un novenario di 1^a 3^a 6^a). Quindi decide di reinserire la stessa rima in punta di verso – come in DR e AS –; riscrive allora il v. 8, sostituendo anche «morbidi» con «mollì», per ragioni metriche (si arriva a un novenario giambico di 1^a 4^a 6^a), nonché semantiche (la “mollezza” ricorda infatti anche il languore del lusso) e inverte le parti del v. 7. Si noti da ultimo anche l’interessante ordito fonico in /d/ (*Dissennato, Dove, quando, scorderai, dolcezze*) e /m/ (*orme, meglio, amaste*)¹⁹. Nei

¹⁹ Una breve nota sulla stanza va fatta in riferimento alla critica di Samonà sui «piedini» che abbiamo incontrato al v. 3, presenti anche nella stanza XXX e XXXII e oggetto di un avvicendamento variantistico che fa sì che siano tradotti anche con “piedi” o “gambe”. «Perché mai questi “piedini”, tanto puškiniani, diventano a un certo punto (e senza alcun cenno di spiegazione) “gambe” per ridiventare subito dopo “piedini”?» (Samonà 229). In realtà la spiegazione fu data da Joanna Spindel nella prima edizione parziale dell’opera: «La parola *nòga* (pl. *nògi*) significa in russo indifferentemente “piede” e “gamba”. Il suo diminutivo plurale *noški* può dunque voler dire tanto “piedini” quanto “gambine” o “gambucce”. Ma in questo secondo caso l’espressione italiana sarebbe alquanto ridicola e così il traduttore se la cava con “belle gambe”. Che non si tratti di “piedini” ma anche di “gambe” è del resto suggerito dallo stesso Puškin (oltre che dal senso comune dell’uso russo), perché proprio in questa strofa XXX laddove si traduce “... *ma scoprire / tre paia di gambe decenti* ...”, l’originale porta *ženskich nog* ossia “gambe femminili”. Chi mai potrebbe, nel caso specifico, pensare ai “piedi”? Così il traduttore ha reso con diverse parole italiane, qui e altrove, una

cinque versi tra la seconda e terza quartina (vv. 8-12) si noti infine che i testimoni DR e AS presentano molti versi lunghi: un decasillabo, due endecasillabi e a chiudere due dodecasillabi. Ad eccezione del v. 12, che va incontro a un ripensamento più sostanziale, nella lezione proposta da G1 è evidente che Giudici presenta degli interventi squisitamente metrico-sillabici, per arrivare così a misure novenarie e ottonarie.

5. Verificato l'intimo legame tra le funzioni della rima e quelle metrico-ritmiche, vorrei tornare allora agli studi di Antonelli sulla rima. Lo studioso, affermando l'antiorità della funzione rimica, intende propriamente stabilire una gerarchia fra ritmo e rima nella costituzione del testo poetico:

Ma in quale rapporto reciproco stanno ritmo e rima, e quale la loro relazione con la costruzione del verso e delle relazioni intersversali, dunque del *discorso poetico*? Sono realmente un binomio inscindibile, in rapporto di sovrapposizione o contiguità atemporale o c'è fra loro, almeno nella prassi poetica, un rapporto *temporale*, un "prima" e un "poi"? (178)

Secondo lo studio del sistema rimico trobadorico e italiano delle origini, Antonelli afferma che

medesima russa. Del resto una lettrice come Anna Achmàtova ha scritto a proposito di Puškin: "A quale prezzo comprò egli il diritto, / La possibilità e la felicità, / Di scherzare con tanta saggezza e malizia / Su tutto, di tacere misteriosamente / E di chiamar piedino il piede?" Non si mancherà di rispetto a un Maestro come Ettore Lo Gatto (nella cui traduzione i versi della Achmàtova sono citati) proponendo almeno una parità di diritti tra l'interpretazione "piedino" e l'interpretazione "bella gamba". Comunque anche i manoscritti di Puškin autorizzano con i loro disegni a questa ambiguità: vi si trovano sì, molti "piedini", ma anche "gambe" tutte intere» (AS 32, nota 19).

la rima ovviamente non determina il ritmo ma lo segna e talvolta lo condiziona, posto che del resto rime, costellazioni rimiche, serie rimiche e modalità d'intreccio sono storicamente spesso connesse con i pattern e i generi metrici in cui sono impiegate.

Ma soprattutto la rima segna il punto di cesura, di divisione, di "fenditura" fra un verso e un altro verso, fra un ritmo e un altro, in quanto appunto segna la fine del verso, il punto da cui si attende il ritorno del ritmo (o il suo re-inizio, nella poesia antica e in quella moderna). La rima dunque, secondo questo punto di vista, precede il ritmo, o quantomeno gli è organica, poiché segna e fissa i limiti in cui il ritmo deve svolgersi. (195-196)

Possiamo affermare lo stesso per l'*Onegin* di Giudici, sostenendo che la rima precede il ritmo nella costituzione del testo? Nel capitolo precedente, chiudevo la mia riflessione affermando da un lato la sua anteriorità genetica e paradigmatica, dall'altro sostenendo la sua labilità sintagmatica, che trova ragione nel particolare rapporto che Giudici istituisce con quella «regola fissa» (Camon 154) che ricerca anche ai fini di una sua trasgressione. Lo studio sulla quartina proposto, esplorando le pieghe del rapporto tra rima e metro, mi pare che di fatto confermi che se la rima è certo da considerare come fenomeno *anteriore*, è tuttavia il ritmo, a rivelarsi nella sua funzione *primaria*.

Anche le inedite prove dal laboratorio poetico appena indagato sui quaderni e taccuini dell'autore del periodo 1949-1961 (*Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*) attestano chiaramente l'importanza della riflessione sul metro e sul ritmo nel farsi della poesia di Giudici. Nei molti versi incompleti che abbozza, Giudici definisce misura e ritmo tramite della mascherine ritmiche; ne riporto qualche esempio:

anche nell'altra riva c'è un
 ma vedi tutt'intorno come rientra *{prob.}* – in una più ridotta
 dimensione

(163)

per una – ∪ – ∪ intatta e sola
 – ∪ ∪ – ∪ come lo comprende
 ∪ così paziente a costruirsi
 parla\va\no di Marx e *Dio*

(193)

– ∪ – non può essere diverso
 lascia che avviene ciò che avviene

(207)

Riprendendo il motivo di Comacchio

– ∪ – ∪ – questa è un'Italia etc.

(210)

∪ ∪ fasciami *{prob.}*, cornuta *{prob.}*.

(233)

Avere amici, ma sempre gli stessi –
 La violenza vissuta all'aria aperta.
 Giace il sicuro di sé nell'effimero
 sorriso del trionfo etc.

– ∪ ∪ ∪. oppure come clausola:

tribù

che mette in gioco tutta la sua storia, tradisce gli idoli etc.

(238-239)

– – ∪ ∪ una città in cui vivere – mi commuove etc.

(240)

Vorrei saperti indenne in qualche luogo – per dirti sono ancora vivo e tutto – è mutato ma non te nel mio cuore.

—
 ∪ – amore etc.

(246)

∪ – ∪ – ∪ un uomo dell'Unione – Sovietica ecc.

(274)

Aspetta che vadano a
 letto

---- t'ho detto

e la lotta di classe si consuma

in questo filo che non passerà la cruna etc.

(327)

l'homme-total de la société sans classes etc.

apre le porte, spalanca i misteri etc.

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ del dio incerto

(341)

Ma di sé non aveva

mai dubitato.

popolo senza orgoglio

– ∪ – ∪ – ∪ come \io\ non voglio

come vorresti tu

(385-386)

Nella nota redazionale a «istmi» tale prassi viene così descritta:

quando l'urgenza tematica si manifesta insieme con quella del «ritmo che precede» evocato in una importante poesia del *Ristorante dei morti*, *Visitazioni* («Eccomi al tuo fruscio / Balbetto il più che mi chiedi / Mio male sacro – mio / Ritmo che mi precedi»), Giudici, in

attesa della soluzione giusta, annota versi virtuali, indicando le sillabe “vuote” con segni di piedi propri della prosodia greca o romana. (10)

Altrettanto interessante è il caso di una sorta di messa in parole del ritmo che si configura come un «tataratatata» nella mente di Giudici, che la nota al testo commenta come una «mascherina per indicare il ritmo dell’endecasillabo» (393):

ed ora in te mi risospinge questa
tataratatata ora funesta
vita ora lieta e mi innamora in te
ecc.
(365)

Ma è in particolare un appunto del *Taccuino post 1958* a colpire per l’affascinante corrispondenza che trova nell’approfondimento sulla quartina dell’*Onegin*. Giudici annota:

Un ritmo di quartine
rapide – con alternanza
alternanza prosodica.
(338)

A sigillo di questo capitolo mi sembra significativo riportare un ricordo familiare narratomi da Corrado Giudici, figlio maggiore del poeta. Egli mi racconta che il padre era solito lavorare all’*Onegin* sedendo a un deschetto reclinabile dinanzi alla finestra che, presso la casa natale alle Grazie, dà sul porto. Una volta a letto, dopo aver lavorato tutta la sera – ricorda sempre il figlio – non faceva che tamburellare le dita per contare e ricontare le sillabe dei versi che aveva scritto, tanto da destare le lamentele della moglie Marina, che a mattina sosteneva

di non aver potuto dormire. Quanto leggo alla data del 18-19 marzo nell'*Agenda 1995* sembra lo stesso racconto del rapporto unico, mai pago, di Giudici con l'*Onegin*:

Aveva pace al suo deschetto Böhme?
Io no, francamente lo ammetto
E lui cercava Dio?
Io no, tento di scrivere una poesia
Di quattordici versi che non sia un sonetto.

La riflessione va ulteriormente approfondita ricordando il monito di Mengaldo, che afferma quanto sia fondamentale

integrare i rilievi metrici con quelli (macro-)sintattici, mentre di solito si preferisce, anche in sede di commento, segnalare i fenomeni micro-formali e para-metrici (lavoro del significante) che non hanno altrettanta forza organizzativa. (*Prima lezione di stilistica* 26-27)

È bene allora passare allo studio di alcuni fenomeni sintattici dell'*Onegin* di Giudici, per un inquadramento più completo delle relazioni testuali.

*Appendice**Capitolo I: Mappatura metrica**DR*

Novenari: 453 (59,92%)

Novenari giambici						
I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	I.6	I.7
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
18	14	13	16	66	56	37
totale						220
29,10%						

Novenari non giambici			
II	III	IV	V
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 1 ^a 6 ^a
66	73	51	43
totale			233
30,82%			

Decasillabi: 143

Decasillabi con andamento giambico						
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
7	3	2	5	12	8	7
totale						45

Altri decasillabi							
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	1 ^a 4 ^a 7 ^a	4 ^a 7 ^a	3 ^a 4 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 4 ^a 6 ^a	altro
5	6	41	13	6	12	3	12
totale							98

Ottonari: 104

Ottonari con andamento giambico		
2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
17	11	7
totale		35

Altri ottonari			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a	altro
14	14	34	7
totale			69

Settenari: 21

1 ^a 2 ^a 4 ^a , 2 ^a 4 ^a , 1 ^a 4 ^a	4 ^a	2 ^a , 3 ^a	1 ^a 3 ^a , 1 ^a 3 ^a 4 ^a	2 ^a 3 ^a 5 ^a
7	1	9	3	1

Endecasillabi: 13

4 ^a 7 ^a , 1 ^a 4 ^a 7 ^a , 2 ^a 4 ^a 7 ^a	3 ^a 6 ^a , 2 ^a 3 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a 8 ^a
7	4	1	1

Dodecasillabi: 14²⁰

2 ^a 4 ^a 8 ^a	1 ^a 4 ^a 8 ^a	2 ^a 8 ^a	2 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	2 ^a 5 ^a 8 ^a	3 ^a 6 ^a ; 3 ^a 6 ^a 9 ^a	3 ^a 7 ^a ; 3 ^a 7 ^a 9 ^a	altro
2	1	1	1	1	1	2	3	2

Doppi settenari: 4

set ³ +set ³	set ⁴ +set ³	set ³ +set ⁴
2	1	1

Tredecasillabi: 3

4 ^a 8 ^a ; 2 ^a 4 ^a 8 ^a	3 ^a 6 ^a 9 ^a
2	1

Versi superiori le tredici sillabe: 1

ott ⁴ +set ³
1

²⁰ Data la lunghezza del verso dodecasillabo, propongo una classificazione dal quarto *ictus*, tenendo conto di quanto affermato da Bertinetto: «a mio avviso, il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell'*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4^a al costituente di 8^a. E ciò per ovvie ragioni: infatti è proprio in quella porzione del segmento metrico che l'andamento del verso acquista la sua specifica fisionomia.» (*Ritmo e modelli ritmici* 83).

AS

Novenari: 451 (59,65%)

Novenari giambici						
I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	I.6	I.7
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
19	14	13	16	67	56	38
totale						223
29,49%						

Novenari non giambici			
II	III	IV	V
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 1 ^a 6 ^a
66	70	49	43
totale			228
30,15%			

Decasillabi: 140

Decasillabi con andamento giambico						
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
5	3	3	5	11	7	8
totale						42

Altri decasillabi							
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	1 ^a 4 ^a 7 ^a	4 ^a 7 ^a	3 ^a 4 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 4 ^a 6 ^a	altro
5	6	43	13	6	10	3	12
totale							98

Ottonari: 106

Ottonari con andamento giambico		
2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
17	12	7
totale		36

Altri ottonari			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a	altro
14	14	35	7
totale			70

Settenari: 22

1 ^a 2 ^a 4 ^a , 2 ^a 4 ^a , 1 ^a 4 ^a	4 ^a	2 ^a , 3 ^a	1 ^a 3 ^a	2 ^a 3 ^a 5 ^a
8	1	9	3	1

Endecasillabi: 15

4 ^a 7 ^a , 1 ^a 4 ^a 7 ^a , 2 ^a 4 ^a 7 ^a	3 ^a 6 ^a , 2 ^a 3 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a , 2 ^a 4 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a 8 ^a	3 ^a 5 ^a 7 ^a
7	4	2	1	1

Dodecasillabi: 14

2 ^a 4 ^a 8 ^a	1 ^a 4 ^a 8 ^a	2 ^a 8 ^a	2 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	2 ^a 5 ^a 8 ^a	3 ^a 6 ^a , 3 ^a 6 ^a 9 ^a	3 ^a 7 ^a , 3 ^a 7 ^a 9 ^a	altro
2	1	1	1	1	1	2	3	2

Doppi settenari: 4

$\text{set}^2+\text{set}^3$	$\text{set}^4+\text{set}^3$	$\text{set}^3+\text{set}^4$
2	1	1

Tredecasillabi: 3

$4^a8^a, 2^a4^a8^a$	$3^a6^a9^a$
2	1

versi superiori le tredici sillabe: 1

$\text{ott}^4+\text{set}^3$
1

GI

Novenari: 498 (65,87%)

Novenari giambici						
I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	I.6	I.7
$2^a4^a6^a$	$1^a4^a6^a$	2^a6^a	4^a6^a	2^a4^a	1^a4^a	4^a
25	18	15	17	78	62	49
totale						264
						34,92%

Novenari non giambici			
II	III	IV	V
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a ; 3 ^a 5 ^a ; 1 ^a 5 ^a ; 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a	2 ^a ; 3 ^a ; 5 ^a ; 1 ^a 6 ^a
75	83	29	47
totale			234
			30,95%

Decasillabi: 133

Decasillabi con andamento giambico						
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
7	3	3	4	16	4	5
totale						42

Altri decasillabi							
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a ; 3 ^a 5 ^a ; 1 ^a 5 ^a ; 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a ; 1 ^a 3 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	1 ^a 4 ^a 7 ^a	4 ^a 7 ^a	3 ^a 4 ^a 6 ^a ; 1 ^a 3 ^a 4 ^a 6 ^a	altro
2	3	44	14	8	7	3	10
totale							91

Ottonari: 113

Ottonari con andamento giambico		
2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
16	18	9
totale		43

Altri ottonari			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a	Altro
7	19	36	8
totale			70

Settenari: 9

1 ^a 2 ^a 4 ^a , 2 ^a 4 ^a , 1 ^a 4 ^a	2 ^a	1 ^a 3 ^a	2 ^a 3 ^a 5 ^a
5	2	1	1

Endecasillabi: 2

4 ^a 7 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a
1	1

Dodecasillabi: 1

3 ^a 6 ^a 9 ^a
1

G2-FE

Novenari: 519 (68,65%)

Novenari giambici						
I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	I.6	I.7
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
28	23	14	16	87	64	56
totale						288
38,09%						
Novenari non giambici						
II	III	IV	V			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 1 ^a 6 ^a			
91	77	24	39			
totale						231
30,55%						

Decasillabi: 107

Decasillabi con andamento giambico						
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
5	3	3	3	12	2	3
totale						31

Altri decasillabi							
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	1 ^a 4 ^a 7 ^a	4 ^a 7 ^a	3 ^a 4 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 4 ^a 6 ^a	altro
2	3	41	11	5	5	3	6
totale							76

Ottonari: 118

Ottonari con andamento giambico		
2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
15	20	10
totale		45

Altri ottonari			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a ; 3 ^a 5 ^a ; 1 ^a 5 ^a ; 1 ^a 3 ^a	2 ^a ; 3 ^a ; 5 ^a	altro
7	24	37	5
totale			73

Settenari: 10

1 ^a 2 ^a 4 ^a ; 2 ^a 4 ^a ; 1 ^a 4 ^a	2 ^a ; 3 ^a	2 ^a 3 ^a 5 ^a
7	2	1

Endecasillabi: 1

4 ^a 7 ^a
1

Dodecasillabi: 1

2 ^a 4 ^a 8 ^a
1

Capitolo II: Mappatura metrica da Elefanti 1999.

Novenari: 451 (80,53%)

Novenari giambici						
I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	I.6	I.7
2 ^a 4 ^a 6 ^a	1 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
22	13	21	11	63	39	50
totale						219
39,10%						

Novenari non giambici			
II	III	IV	V
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a ; 3 ^a 5 ^a ; 1 ^a 5 ^a ; 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a	2 ^a ; 3 ^a ; 5 ^a ; 1 ^a 6 ^a
89	61	29	53
totale			232
41,42%			

Decasillabi: 29

Decasillabi con andamento giambico				
1 ^a 4 ^a 6 ^a	4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
1	1	3	2	1
totale				8

Altri decasillabi			
3 ^a 6 ^a ; 1 ^a 3 ^a 6 ^a	3 ^a 4 ^a 6 ^a ; 1 ^a 3 ^a 4 ^a 6 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a ; 4 ^a 7 ^a	3 ^a
15	1	2	3
totale			21

Ottonari: 72

Ottonari con andamento giambico		
2 ^a 4 ^a	1 ^a 4 ^a	4 ^a
7	9	11
totale		27

Altri ottonari			
2 ^a 5 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a , 3 ^a 5 ^a , 1 ^a 5 ^a , 1 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a , 1 ^a 3 ^a 6 ^a	2 ^a , 3 ^a , 5 ^a
5	21	1	18
totale			42

Settenari: 2

2 ^a	3 ^a
1	1

Endecasillabi: 5

2 ^a 4 ^a	2 ^a 4 ^a 8 ^a	2 ^a 4 ^a 7 ^a	3 ^a 6 ^a	1 ^a 3 ^a 5 ^a
1	1	1	1	1

Quinario: 1

2 ^a
1

4. L'ENJAMBEMENT E OLTRE Per uno studio sintattico

*Qui d'un fuoco nostalgia,
Là d'un sole il raggio spengo;
Giro intorno, mi arrabatto,
Tesso tele, andirivengo.*

GIOVANNI GIUDICI

1. Se Raboni aveva parlato di *enjambements* «mostruosamente squilibrati» (*Giudici sosia di se stesso* 247) per il periodo tra *La vita in versi* e *Autobiologia*, Alberto Bertoni ha notato quanto nell'*Onegin* il loro impiego sia «ridotto» (96) in maniera drastica. A tale caratteristica si associa un ampio uso della punteggiatura a fine verso, che sempre Bertoni commenta così:

è la sostanziale rinuncia ad ogni forma di punteggiatura interna alla misura versale, unita anzi al proliferare dei segni interpuntivi in fine di verso, ad amplificare il segnale già forte di clausola concettuale e non solo formale derivato dall'andare a capo. (98)

Ciò che avviene è una sorta di «condensazione verbale del verso, “argomento” e fine estremo del discorso» (96). Ne è riprova quel particolare uso dell'iniziare con la maiuscola, che entra nella scrittura dei versi in proprio «a

partire – in forma sistematica – da *Il male dei creditori*, del 1977» (100):

Il verso è l'unità minimale di quel complesso sistema che si usa definire "lingua poetica"; e, come tale, pur legandosi al contesto di ogni singolo componimento, ogni verso fa storia a sé, comporta uno stacco, un intervallo, rispetto al verso che lo precede e a quello che lo segue, indipendentemente da ogni segno di interpunzione. Quando Noventa mi domandò come mai io non seguissi il suo criterio di iniziare ogni verso con la lettera maiuscola, pensai per un momento (e forse non soltanto per un momento) che si trattasse di un problema irrilevante. Invece no. (Giudici, *Andare in Cina a piedi* 21-22)

Ho voluto approfondire tale studio sull'*enjambement* dandogli inizialmente un'impostazione tradizionale, di tipo linguistico: un'impostazione che tuttavia si è presto dimostrata parziale, se non riduttiva. Le parole di Menichetti, che si esprime sulla difficoltà di eleggere l'*enjambement* a cifra di un'analisi critica, si sono infatti rivelate presto pertinenti:

Se la presenza del fenomeno risulta incontestabile, la sua elevazione a indizio stilistico richiede la massima cautela: in certi casi appare giustificata, in altri rischia di assomigliare a un'acrobazia critica. (494)

Se dunque è vero che produce «effetti vari ma sempre efficaci» (Segre), sarebbe però ingenuo credere che ciò equivalga ad affermare che ogni inarcatura riveste uno specifico, verbalizzabile, valore stilistico o, peggio, che risponde a un preciso disegno espressivo al servizio del senso del messaggio, magari attuando una di quelle funzioni di cui Morier tenta perfino di compilare a catalogo. (502-503)

Nello spoglio del capitolo primo, dal testimone FE, gli *enjambements* si presentano innanzitutto denotativi, non caricati di particolare valore semantico. Si osservi ad esempio la stanza XVII, con corsivi miei:

Altri bicchieri *reclama*
Il grasso di ardenti bisticche,
 Ma il trillo del Bréguet *lo chiama*
Alla prima di un balletto.
 Severissimo intenditore,
 Incostante *adoratore*
Di belle attrici e per riguardo
 Cittadino del retropalco,
 Eugenio è volato in teatro,
 Dove *licenza* ognuno si dà
Di applaudire un *entrechat*,
 Di beccar Fedra e Cleopatra
 E una Moïna di bissare
 (Soltanto per farsi notare).

Vediamo, in ordine, un verbo che si proietta sul soggetto del verso successivo («reclama / Il grasso»); un altro verbo e poi due sostantivi che richiamano forme complementari («lo chiama / Alla prima»; «adoratore / Di belle attrici»; «licenza [...] / Di applaudire»). Anche nella prima quartina dalla stanza XXIII:

Saprò darvi un quadro conforme
 Del solitario studio *dove*
Si veste, sveste, riveste e *dorme*
Il bravo alunno delle mode?

notiamo una congiunzione che apre al cumulo verbale della subordinata («dove / Si veste») e un verbo al suo soggetto («dorme / Il bravo alunno»).

Più della metà dei versi lasciano in punta di verso un

verbo: ed è allora facile pensare alle rime desinenziali che costituiscono, come abbiamo visto, molto del repertorio lessicale in rima di Giudici. In *rejet*, la maggior parte dei termini sono complementi oggetto, altri complementi (di termine, luogo, specificazione), altri verbi, nomi, anche con funzione di soggetto, e aggettivi. Si riporta ancora qualche esempio:

Nessuna voglia lo pungeva
Di rovistare in profondo
La polverosa storia del mondo;
 Eppure a memoria *sapeva*
Certi aneddoti ormai perenti,
 Da Romolo ai nostri tempi
 (VI, 9-14);

La lorgnette obliquo *puntando*
Sui palchi a dame sconosciute;
 Il suo sguardo ogni fila ha scrutato,
 Tutto ha visto: l'hanno *lasciato*
Scontento facce e vestiti;
 Tutt'intorno ha già *riveriti*
Gli uomini, e passa ad *osservare*
La scena con distratto piglio
 (XXI, 3-10);

Chi viva e pensi *non potrà*
Non spregiare in cuore la gente;
 Chi abbia un sentire *soffrirà*
Lo spettro del tempo fuggente:
 [...]
 E spesso tutto questo *apporta*
Più attrattiva al conversare.
 Così eloquente, *mi sconcertò*
Onieghin; poi *mi abituò*
Al suo caustico argomentare
 (XLVI, 1-4, 8-12);

Scricchia la neve ove *s'affretta*
La popolana con la secchia.
 Ritorna il gaio animamento,
 S'apron le imposte, *salgon* su
 Dai comignoli *i fumi* blu
 (XXXV, 7-11).

L'infrazione sembra «conseguenza inevitabile del contrarsi della sintassi in unità brevi, i cui confini non possono coincidere se non occasionalmente con quelli della forma metrica» (Prandin 141)¹. Giudici deve andare a capo e lo fa in maniera meccanica. D'altronde il poeta stesso dice di fare attenzione:

L'*enjambement* come indizio di trasgressione sintattica, ma insieme anche come produttore di ambiguità, di "suspense" semantica. Quasi a suggerire una drammaticità, un'attesa. Guardarsi tuttavia dai falsi *enjambement*: per es. l'*enjambement* su un genitivo, o anche su una relativa. Vorrebbero suggerire un "dramma" e sono appena banali [...]. (*Agenda 1994*)

E in altro luogo consiglia addirittura di evitarli:

Consiglierei poi, in linea di massima, di evitare (se esso non abbia una precisa funzione divaricatoria tra ordine logico e ordine metrico) anche il vecchio *enjambement*: altrimenti l'onesto lettore avrà tutto il diritto di supporre che l'autore sia andato a capo perché nel verso precedente gli cresceva una parola (e, in effetti, è frequente il caso di *enjambement* del tutto gratuiti). (*Andare in Cina a piedi 52*)

¹ La definizione è usata da Prandin per i *Poemetti* pascoliani.

Inoltre gli *enjambements* dell'*Onegin*, considerando l'obiettivo di Giudici di contrarre la materia testuale del russo – che sappiamo essere lingua sintetica – nella misura delle sole nove sillabe, sono molto ridotti (107 sui 756 versi del capitolo primo dell'opera e in riferimento al testimone FE). Credo che il significato di tale prassi di «condensazione verbale del verso», secondo la formula di Bertoni, sia da un lato la valorizzazione e, con Ossola, la «semantizzazione» (242) della metrica. Muovendo il ragionamento contrario, si considera infatti che un uso intenso di *enjambements* fa sì che la scansione metrica abbia «una sorta di valore negativo» (Bertoni 96). Dall'altro, l'uso parco dell'*enjambement*, si innesta a quelle istanze dell'oralità e della poesia popolare molto care a Giudici. Tali istanze vengono meglio esplorate al capitolo 5, ma voglio almeno appuntare una riflessione di Mengaldo:

i poeti italiani, anche moderni, quando traducono colleghi antichi o contemporanei, anzitutto moltiplicano gli *enjambements* o li creano *ex nihilo*. [...] L'antipatia per il verso-frase è pari in Italia a quella nei confronti della ripetizione, mentre così non è in altri paesi, complici l'influsso biblico o il legame non spezzato con la poesia popolare. (*Prima lezione di stilistica* 26-27)²

È interessante il ruolo dell'inarcatura nel passaggio traduttorio fra la lingua straniera e l'italiano, nonché il suo significato nel contesto della tradizione lirica italiana. Usato con rilievo musicale (in D'Annunzio), o oratorio-e-loquente (Montale), ma anche come modulo antiletterario

² Scrive sempre Mengaldo: «la poesia italiana, da Dante a Petrarca in poi, non ama troppo il verso-frase e lo stacco fra verso e verso, ma gradisce le transizioni fluide dall'uno all'altro e dunque le inarcature. Lo ripeto, è una costante storica accentuatissima così della poesia come delle traduzioni poetiche nel nostro paese, tanto da diventare quasi una seconda natura» (*Giorgio Orelli traduttore di Goethe* 402).

(già nel Dante delle *Petrose*), anche in una declinazione prettamente prosastica (Moretti, ma pure Pascoli), l'*enjambement* svolge nella tradizione funzioni molto diverse, che Beccaria descrive magistralmente (251). Mi pare qui interessante un parallelo con la prassi pascoliana, che con l'impiego ampio di *enjambements* sappiamo mirare alla neutralizzazione della rima e allo sfrangiamento del verso, per una rottura del cantabile con finalità antiletterarie. Pur in una declinazione diametralmente opposta, anche la scelta di Giudici si rivela parimenti antilirica e antiletteraria *tout court*. Nell'*Onegin* l'uso ridotto dell'*enjambement*, associato a una punteggiatura forte di fine verso e, da non dimenticare, inserito in una ricercata struttura rimica, concorre alla esaltazione della rima e del metro, per l'affermazione di quella propensione all'oralità e al cantabile propria della poesia popolare. Evitando soluzioni in *enjambement*, Giudici ricercerebbe, dunque, proprio quel verbo-frase della poesia popolare.

2. Alle caratteristiche ridotte e denotative si associa un impiego dell'*enjambement* che un'impostazione meramente linguistica dello studio, attenta alle categorie sintattiche coinvolte, non valorizza. Esso è infatti spesso inserito in sequenze verbali con *ordo artificialis*: una contestualizzazione frastica che muta completamente il quadro e reclama uno sguardo più ampio sulla sintassi e il suo sviluppo nella stanza. Riporto qualche esempio, con corsivi miei:

Benché il *dizionario* in passato
Dell'*Accademia* io abbia guardato
(XXVI, 13-14);

Delle passioni mai *l'assalto*
L'anima mia *dilaniò* tanto
(XXXIII, 13-14);

Molli tappeti meglio *amaste*
 Suntuosamente *sfiurare*
 (XXXI, 8-9);

Con la bellezza si *attiran* dietro
 Dei desideri *lo sciame* inquieto
 (XIII, 1-4);

E non *specchia* il volto di Diana
 Delle acque *il gaio vetro*
 (XLVII, 1-4);

Onieghin *era*, a parer di molti
 (Giudici severi e accorti),
Ragazzo colto, ma svagato
 (V, 5-7);

Me ne scuso, lo vedo io stesso,
 Che anche così *potrebbe avere*
Meno parole forestiere
Il mio lessico dimesso
 (XXVI, 9-12);

La penna *non traccia* su e giù
 A versi incompiuti vicini
 Femminili *volti e piedini*
 (LIX, 6-8).

Il contesto anastrofico fa sì che la zona dell'*enjambement* sia più estesa della zona rispettivamente terminale e iniziale dei due versi coinvolti; ciò comporta una maggiore difficoltà nel tenere a mente il principio cardine per uno studio dell'*enjambement*, ovvero «che ogni testo costituisce un'unità le cui parti sono sempre interrelate da rapporti di senso e di sintassi», per non cadere nel rischio di finire «per vedere inarcature dappertutto, riducendo così l'utilità discriminante del vocabolo» (Menichetti 479).

Questo contesto ha inoltre un significato importante sull'effetto dell'*enjambement*. L'«inarcatura sintattica» – questa la definizione che Menichetti dà dell'*enjambement* inserito in *ordo artificialis* (479) – preparando cognitivamente il lettore, di fatto modera l'effetto stilistico dell'*enjambement*: «la figura sembra a prima vista più intensa di quanto lo sia effettivamente, ma della sua energia è in realtà responsabile la disposizione sintattica» (491); «l'inarcatura sintattica è meno intensa dell'inarcatura semplice» (480).

Sono allora passata da uno sguardo puntuale sui due termini che l'*enjambement* separa a un approfondimento più generale sullo svolgimento della sintassi nella stanza, verificando il rapporto che essa instaura con la sequenza rimica. Come nella quartina ho intravisto una trama peculiare tra motivo rimico e metrico nella sequenza *verticale*, lo sguardo mi ha condotta a rintracciare anche una relazione *orizzontale* tra motivo rimico e motivo sintattico. Si legga ad esempio la seguente stanza, la XVIII:

Magico mondo! In altra età
 Vi brillò Fonvizin, signore
 Della satira e di libertà
 Amico, e Knjažnin l'imitatore;
 Là con la giovane Semiònova
 Ozièrov lo spontaneo dono
 Di lacrime e applausi spartiva,
 Là Katienin rinverdiva
 Di Corneille il genio maestoso;
 Là si cinse di gloria Didlot;
 Là Šachovskoj liberò
 Commedie in sciame rumoroso;
 Là, nell'ombra delle *coulisses*,
 La mia giovinezza fuggì.

Guardando alla seconda e terza quartina, notiamo che l'ordine sintattico non rispetta sempre lo spazio delimita-

to dalla quartina rimica. Ciò comporta è che taluni versi si rivelino punti sensibilissimi di incontro delle diverse forze che rima e sintassi attivano. Nella poesia in rima infatti, è la rima d'eco o di riscontro – secondo la terminologia impiegata da Zucco (*Inganni e adempimenti* 14) –³ a farci percepire la rima d'attesa come tale, istituendo così un principio e un movimento anaforico per il soddisfacimento estetico della cognizione. Ma nel caso dell'*Onegin*, essendo la rima altamente strutturata e quasi “meccanizzata”, è attivo anche un movimento costituzionalmente cataforico, per quel principio cognitivo per cui, posta una sequenza rimica fissa, il lettore è indirizzato al ritrovamento della rima che già sa di ritrovare.

La sintassi, invece, nelle chiusure di frase all'interno dei versi definisce tendenzialmente una situazione anaforica; ma tramite l'*enjambement*, con la divisione del sintagma, costringe il lettore ad andare avanti per completare logicamente la costruzione sintattica troncata. Con le parole di Agamben:

l'*enjambement* porta [...] alla luce l'originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia [...]. La versura, che, pur restando innominata nei trattati di metrica, costituisce il nocciolo del verso (e la cui esposizione è l'*enjambement*), è un gesto ambiguo, che si volge a un tempo in due direzioni opposte, all'indietro (verso) e in avanti (prosa). (*Idea della prosa* 23)⁴

³ «Proprio in ragione della compiutezza, o sufficienza, che si dà con il secondo elemento della serie, sarebbe forse utile distinguere nella denominazione l'elemento risolutore – che si potrebbe chiamare *rima di riscontro* – dagli eventuali successivi – ai quali, soli, mi pare giustificata l'applicazione del nome *rima d'eco*» (*Inganni e adempimenti* 14).

⁴ Sulla definizione di *versura* scrive Agamben: «il verso è, in ogni caso, una unità che trova il suo *principium individua-*

Tali archi tensivi sono magistralmente calibrati e organizzati da Giudici. Ma guardiamo il testo: tra i vv. 6-7 notiamo un *enjambement* tra sostantivo e forma genitivale («dono / Di lacrime»). Siamo nel luogo in cui la rima risponde a quella del verso precedente, e quindi istituisce una tensione anaforica. L'*enjambement* opera invece in direzione opposta, conducendo la lettura al verso successivo, cataforicamente, per la ricostruzione del sintagma franto. Ma tutto sommato siamo ancor dentro la misura della quartina, e la rima eccedente *Semiònova*: *dono* opacizza l'incontro di tali spinte contrarie.

Un simile luogo di incontro è il verso seguente, il settimo, dove però è la rima d'attesa a proiettarsi in senso cataforico al verso successivo, a fronte di una chiusura sintattica che stabilisce un inverso indirizzo anaforico.

Ancor più interessante, perché in chiusura di quartina, è il v. 8. Esso è attraversato da una spinta anaforica di ordine rimico, perché chiude la rima desinenziale del v. 7, e una cataforica di ordine sintattico: la frase costituita da soggetto e verbo transitivo colloca infatti in *rejet* al v. 9 il complemento oggetto, oltrepassando addirittura la quartina stessa. Ad attenuare il disorientamento è la disposizione anastrofica tra i vv. 8-9, che trova una forma di anticipazione già nella costruzione quasi chiastica ai vv. 5-7: «Ozierov lo spontaneo dono / Di lacrime e applausi spartiva, / Là Katinenin rinverdiva / Di Corneille il genio maestoso».

È interessante ricordare che anche Jakobson ha riconosciuto nella zona centrale del sonetto, che sappiamo condividere con la stanza dell'*Onegin* i suoi 14 versi, la presenza di un «accumulo di procedimenti semantici e

tionis solamente alla fine, che si definisce solo nel punto in cui finisce. Ho proposto altrove di chiamare *versura*, dal termine latino che indica il punto in cui l'aratro si volge al termine del solco, questo tratto essenziale del verso» (*La fine del poema* 114-115).

formali» (154), tale da proporre per i vv. 7-8 la lettura di «una sorta di distico inserito tra due sestine» (165), un luogo che assolve a «una funzione che ricorda quella di una modulazione in una composizione musicale» (166)⁵.

3. Prima di addentrarci ulteriormente nelle dinamiche testuali della poesia di Giudici, per una collocazione precisa di tale cifra stilistica, è bene spostare lo sguardo sulla sua rispondenza puškiniana. La non coincidenza di unità metriche e sintattiche è, secondo il magistrale studio di Lotman, «il principale mezzo di depoeticizzazione» (113) adottato da Puškin: «La “chiacchiera” – il consapevole orientamento verso un narrazione da percepire come racconto non letterario, sciolto e immediato – determinò la ricerca di una costruzione innovatrice dell’intonazione poetica dell’*Onegin*» (112). La prima obiezione sarebbe ovviamente che non vi è nulla di più distante dal linguaggio non poetico di quanto sia «il testo in versi ripartito in strofe (tanto più se in strofe con un complesso sistema di rime)» (112). Ma, secondo Lotman, «una non coincidenza significante del sintagma e del ritmema (sentita da chi reciti i versi come trionfo della lingua sul verso, cioè come naturalezza) è possibile soltanto nel caso di confini stabili e uniformi della partizione ritmica del testo» (113). Ciò perché, cognitivamente, occorre evocare nel lettore «contemporaneamente la struttura annullata e quella annullante» (113). Giuseppe Ghini, nel suo studio comparatistico delle traduzioni italiane, scorre le soluzioni traduttorie proposte, e imputa al lavoro giudiciano un uso improprio di tale cifra stilistica. Quello di Giudici sarebbe addirittura un lavoro non mosso da una piena consapevolezza⁶. Nello

⁵ Anche Mengaldo, riprendendo gli studi di Jakobson, parla di un «centro geometrico del sonetto, quel centro del sonetto che Jakobson ha notato essere così spesso marcato, o riassumere il contenuto dell’intera poesia» (*Prima lezione di stilistica* 18).

⁶ Secondo Ghini, Giudici «non mostra [...] di dedicarvi trop-

specifico, Ghini sostiene che «nel solo primo capitolo Giudici introduce il doppio degli *enjambements* dell'originale (47 vs 24)» (70). Come lo slavista abbia conteggiato gli *enjambements* – circa metà di quelli che ho registrato nel presente studio – non è specificato, e ciò non è dettaglio di poco conto vista la criticità dell'argomento. Ad ogni modo, non mi sembra che il quadro critico venga particolarmente mosso, date le oggettive necessità sillabiche per il passaggio dalla lingua sintetica russa, nonché le caratteristiche denotative della maggior parte delle inarcature di cui ho già discusso.

Più interessante è la verifica dei rapporti che si instaurano tra istanze sintattiche e il loro sviluppo entro la sequenza rimica. Riprendendo gli studi di Vinokur, Lotman presenta la casistica di coincidenza e mancata corrispondenza delle unità sintattiche su quelle strofiche, di cui l'*enjambement* si fa il principale strumento:

il testo del romanzo è fondamentalmente costruito in modo da mantenere sempre viva nel lettore l'aspettativa di pause in determinati punti strutturalmente programmati. E proprio l'esistenza di tale attesa rende significante la violazione di essa, che nel romanzo è ampiamente praticata: dopo la prima quartina della strofa, per quasi il 25%, dopo la seconda per il 57,75% e dopo la terza per oltre il 53% dei casi. (115)⁷

pa importanza»; e ancora: «per quanto riguarda la strofa I.6, *consapevolmente o meno* [con corsivo mio], Giudici adotta la soluzione puškiniana» (66).

⁷ «Secondo i calcoli di G.O. Vinokur nel romanzo vi sono 260 casi di coincidenza del ritmema e del sintagma alla fine della prima quartina e soltanto 75 casi di *enjambement* (al primo tipo devono essere aggiunti i 32 casi nei quali il legame sintattico tra la seconda e la prima quartina è facoltativo onde si può parlare di assenza di *enjambement*). La seconda quartina è meno isolata. [...] Anche qui però le coincidenze di sintagma

Secondo lo studio di Garzonio che Ghini riprende, «gli *enjambements* al confine tra la seconda e la terza quartina nella versione di Giudici (1975) sono addirittura meno che nell'originale: ciò che conferma una sostanziale noncuranza del traduttore per questo aspetto» (Ghini 154, nota 116).

Ma se Giudici ha riproposto in numero minore queste soluzioni di scarto, è vero tuttavia che i luoghi in cui il poeta opera un'infrazione fra seconda e terza quartina, nel primo capitolo, corrispondono in 18 casi su 19 ai luoghi dell'originale.

Propongo così di tornare al testo della stanza XVIII. Guardando all'originale russo, si può osservare come la chiusura sintattica al v. 7 («Di lacrime e applausi spartiva») – pur nella diversa formulazione – e l'*enjambement* al v. 8 («Là Katienin rinverdiva \ Di Corneille il genio maestoso») ricalchino il testo puškiniano:

Волшебный край! там в стары годы,
 Сатиры смелый властелин,
 Блистал Фонвизин, друг свободы,
 И переимчивый Княжнин;
 Там Озеров невольны дани
 Народных слез, рукоплесканий
 С младой Семеновой делил;
 Там наш Катенин воскресил
 Корнеля гений величавый;
 Там вывел колкий Шаховской
 Своих комедий шумный рой,
 Там и Дидло венчался славой,
 Там, там под сению кулис
 Младые дни мои неслись.

e ritmema prevalgono senz'altro (187+45 casi di legame facoltativo con la quartina seguente contro 134). Per il terzo confine abbiamo rispettivamente, 118+119 contro 127 casi» (Lotman 115).

Guardando alla diacronia della prova di Giudici, si registra la presenza dell'*enjambement* del v. 8 fin dal primo testimone inedito, e invece un'evoluzione interessante del v. 7. Il poeta da GG introduce l'aggettivo "spontaneo" e gli "applausi" puškiniani (dall'altra però elimina l'aggettivo "popolare" e non rispetta l'introduzione della Semionova e di Ozièrov nei versi corrispondenti); ma, soprattutto, sposta all'estremità del verso il verbo, a marcare la chiusura sintattica. Non vedo una ragione rimica di tale spostamento (per la ricerca di un'uscita desinenziale, ad esempio): la rima era infatti già presente nella formula *evviva : rinverdiva*; né mi pare che la riflessione metrica spieghi esaurientemente l'evoluzione⁸. Credo dunque che l'evoluzione possa essere spiegata con la ricerca di una maggiore aderenza all'originale, e specificamente un'aderenza a questo *ordo* sintattico.

⁸ Da DR e AS fino a G1 il verso si presenta come un decasillabo di 3^a 6^a («Popolare di lacrime e evviva»). Una prima variante in GG («Spontaneo di lacrime e evviva») modifica il verso in un novenario di 2^a 5^a, che l'ulteriore variante, poi entrata a testo («Di lacrime e applausi spartiva»), non modifica nel suo statuto metrico. L'evoluzione del verso è da considerare contestualmente al ripensamento del v. 6, con il quale è legato sintatticamente. Giudici dapprima mantiene l'ottonario di 2^a 5^a presente sia in DR AS («Spartiva Ozieròv il dono») che in G1 («Spartiva Ozierov un dono»), anche nella prima variante di GG (dove, di fatto, riflette squisitamente sull'impiego dell'articolo determinativo o indeterminativo, che tuttavia non comporta un cambiamento metrico). Propone quindi una variante sostitutiva che si configura in un novenario di 2^a 6^a («Ozierov lo spontaneo dono»), che manterrà dopo un ripensamento, poi abbandonato, sull'articolo («Ozierov uno spontaneo dono») che lo avrebbe condotto a un decasillabo di 2^a 7^a.

Ma vediamo altri esempi, cominciando dalla stanza V:

Tutti qualcosa a poco a poco
 In qualche modo abbiamo appreso,
 Sicché brillare per cultura,
 Grazie a Dio, non dà un gran peso.
 Onieghin era, a parer di molti
 (Giudici severi e accorti),
 Ragazzo colto, ma svagato.
 Aveva il dono fortunato
 Di sfiorare in conversazione
 Agevolmente ogni argomento,
 Di stare zitto e tutto attento
 In una seria discussione
 E nelle dame destar sorrisi
 Col fuoco d'epigrammi improvvisi.

La stanza può essere letta come sintatticamente suddivisa in due eptastici, o più precisamente in uno schema 4 + 3 + 7. Alla prima quartina chiusa dal punto fermo segue infatti una frase che si sviluppa su tre versi arrivando fino al v. 7, la cui chiusura sintattica istituisce un preciso movimento anaforico. Dall'altra il v. 8 chiude rimicamente la quartina, ma apre un periodo nel quale alla reggente («Aveva il dono fortunato») segue una *enumeratio* di complementi («Di sfiorare [...]»; «Di stare zitto [...]»; «[...] destar sorrisi») disposti in motivo alternato fino all'ultimo verso. Il distico qui non ha autonomia gnomica, ma si staglia per l'armonia con l'eptastico. Alla costruzione sintattica che induce una spinta cataforica valida fino al v. 14 si affianca quindi l'avvicinarsi baciato e poi incrociato dei movimenti testuali della rima. Ad arricchire ulteriormente le spinte interne al testo, si nota una coppia isometrica nei vv. 10 e 12: due identici novenari con accento di 4^a, che stabiliscono un rapporto alternato entro la sequenza rimica incrociata tipica della terza quartina.

La costruzione ricalca quella dell'originale, dove pure il periodo si chiude sintatticamente al v. 7; e il v. 8 apre ai complementi oggetto che si susseguono fino alla conclusione della stanza:

Мы все учились понемногу
 Чему-нибудь и как-нибудь,
 Так воспитаньем, слава богу,
 У нас немудрено блеснуть.
 Онегин был, по мнению многих
 (Судей решительных и строгих),
 Ученый малый, но педант.
 Имел он счастливый талант
 Без принужденья в разговоре
 Коснуться до всего слегка,
 С ученым видом знатока
 Хранить молчанье в важном споре
 И возбуждать улыбку дам
 Огнем неожиданных эпиграмм.

Osserviamo anche la stanza XXI:

Tutti applaudono. Onieghin sta entrando:
 Calpesta i piedi ai già seduti,
 La *lorgnette* obliquo puntando
 Sui palchi a dame sconosciute;
 Il suo sguardo ogni fila ha scrutato,
 Tutto ha visto: l'hanno lasciato
 Scontento facce e vestiti;
 Tutt'intorno ha già riveriti
 Gli uomini, e passa ad osservare
 La scena con distratto piglio,
 Si rigira, fa uno sbadiglio
 E dice: «Tutto da rifare;
 Troppi balletti ho sopportato,
 Anche Didlot m'ha annoiato».

Il v. 7 chiude il giro sintattico e il v. 8 lascia in punta di verso un verbo che trova il suo complemento oggetto al v. 9. Il tutto similmente all'originale, dove però la disposizione del complemento (v. 8) è anticipata al verbo, collocato in *rejet* (v. 9):

Всё хлопает. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Всё видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился – и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел».

Si noti inoltre che nella stanza di Giudici gli *enjambements* istituiscono un movimento cataforico sempre contrario a quello anaforico rimico. I versi 3, 6 e 8 lasciano infatti in punta di verso un verbo che pone in *rejet* prima un complemento di luogo («puntando / Sui palchi»), poi una forma predicativa («lasciato / Scontento») e infine un complemento oggetto («riveriti / Gli uomini»), attraendo così la lettura in avanti. Questi stessi sono i luoghi in cui le rime rispondono sempre, anaforicamente, ai versi precedenti (*puntando* risponde a *entrando*; *lasciato* a *scrutato* e *riveriti* a *vestiti*). Si discosta invece da questa strategia testuale il v. 9, che è attraversato da una simmetrica spinta cataforica sia per la rima, a cui risponde il v. 12 (*osservare* : *rifare*), che per la sintassi, proponendo un *enjambement* fra verbo e complemento oggetto («osservare / La scena»).

Guardiamo alla stanza XLVII, dove lo scollamento sintattico riguarda anche la prima quartina:

Quante volte al tempo d'estate,
 Che il cielo sulla Nievà
 Traspare chiaro nelle nottate,
 E non specchia il volto di Diana
 Delle acque il gaio vetro,
 Riandando idillî d'anni addietro,
 A un passato amore riandati,
 Commosi, e ancora spensierati,
 Ci inebbriava silenzioso
 Il benigno notturno vento!
 Come il forzato sonnolento
 Dal carcere a un verde boscoso,
 Così alla prima giovinezza
 Noi trasportava quell'ebbrezza.

I vv. 4-5 sono caratterizzati da uno spiccato *ordo artificialis*. Essi vedono separare in *enjambement* gli elementi di una frase che suonerebbe così: “E il gaio vetro delle acque non specchia il volto di Diana”. Nel testo originale (vv. 1-5) è presente uno scollamento simile, che però propone un ordine più naturale degli elementi della frase (SVO):

Как часто летнею порою,
 Когда прозрачно и светло
 Ночное небо над Невою
 И вод веселое стекло
 Не отражает лик Дианы.

Nel testo di Giudici, il periodo iniziato al v. 1 termina solamente al v. 10, a metà della terza quartina, e tutte le chiusure rimiche sono percorse da movimenti cataforici che spingono alla risoluzione sintattica. La similitudine

proposta dal v. 11, che si chiude al v. 14, fa inoltre sì che si possa dare una lettura sintattica degli ultimi versi come di una quartina. Così è pure nell'originale puškiniano, che vediamo avere la stessa struttura («Как» e «Так») del «come» e «così» di Giudici:

Как в лес зеленый из тюрьмы
 Перенесен колодник сонный,
 Так уносились мы мечтой
 К началу жизни молодой.

Anche la metrica coopera decisamente all'organizzazione in quattro versi: i vv. 11 e 14 incorniciano infatti il tetrastico nell'identica misura novenaria con accenti di 1^a 4^a.

È interessante infine notare la trama dei movimenti stilistici: il v. 4, chiudendo la sequenza rimica, è mosso da un movimento anaforico che riporta all'uscita del v. 2; contestualmente, esso è proiettato in avanti per un'apertura sintattica che abbiamo visto si chiuderà molti versi dopo; inoltre è attraversato da un analogo indirizzo anaforico per il richiamo al simile novenario con accento di 1^a 3^a 5^a del v. 1, per una sequenza ritmica di tipo incrociato che i due versi mediani sostengono: pur nella differenza sillabica (il v. 2 è un ottonario di 2^a e il v. 3 un decasillabo di 2^a 4^a) recano infatti un identico attacco.

Rima, metro e sintassi si relazionano dunque in modo originale. Lo si potrebbe rappresentare in uno schema come quello seguente, dove le frecce stanno a indicare la direzione anaforica e cataforica impressa dalle diverse scelte stilistiche:

v.	RIMA	METRO	SINTASSI
1	A ↓	↓ Y	↓
2	B ↓	↓ Z	↓ <i>enj.</i>
3	A ↑	↑ Z	↓
4	B ↑	↑ Y	↓ <i>enj.</i>

Un analogo scollamento sintattico nei pressi della prima quartina è presente nella stanza XLIII:

E voi, giovani bellezze,
 Che al buio tempo notturno,
 Trasporta l'ardito calesse
 Sui lastrici di Pietroburgo,
 Voi pure il mio Eugenio lasciò.
 Le frenetiche gioie abiurò
 Onieghin la casa sprangando,
 Prese la penna sbadigliando,
 E volle scrivere: ma odiosa
 Tanta fatica gli riusciva;
 Dalla penna niente veniva,
 E non finì nella rissosa
 Genia che non giudicherò
 Perché anch'io con loro sto.

Notiamo che la chiusura sintattica del periodo inaugurato dal v. 1 arriva solamente al v. 5. Il v. 4 chiude così anaforicamente la sequenza rimica della prima quartina, ma è contestualmente percorso da un movimento cataforico per la chiusura di frase. Anche il metro istituisce un movimento anaforico simile: il novenario di 2^a 5^a del v. 4 guarda indietro a quello identico del v. 3, per una sequenza di tipo baciato che i primi due versi, due simili ottonari con accenti di 2^a 3^a e 2^a 4^a, supportano. In parallelo, il v. 5 chiude anaforicamente il periodo sintattico,

ma conduce in avanti la lettura per il rinvenimento della rima di riscontro al verso seguente:

v.	RIMA	METRO	SINTASSI
1	A ↓	↓ Z	↓
2	B ↓	↑ Z	↓
3	A ↑	↓ Y	↓
4	B ↑	↑ Y	↓
5	C ↓		↑

Così avviene anche in Puškin:

И вы, красотки молодые,
 Которых позднью порой
 Уносят дрожки удалые
 По петербургской мостовой,
 И вас покинул мой Евгений.

Spostando lo sguardo ai versi finali vediamo inoltre il luogo di maggiore infrazione in Puškin, ovvero il passaggio tra terza quartina e distico. La frattura del distico, secondo gli studi della russistica, rappresenta il luogo, dopo la seconda quartina, di maggiore infrazione nella stanza: Giudici in 10 casi su 14 totali segue il modello di Puškin. L'aggettivo «rissosa» del v. 12 si proietta in *enjambement* sul nome del v. 13, disattendendo lo statuto tendenzialmente autonomo degli ultimi due versi. Similmente anche in Puškin (vv. 12-14):

И не попал он в цех задорный
 Людей, о коих не сужу,
 Затем, что к ним принадлежу.

Un caso affine è quello della stanza XLV:

Scrollati gli obblighi sociali,
 Io come lui, fuor dal trambusto,
 Diventammo allora sodali.
 Rispondevano in lui al mio gusto
 Tratti, istintiva fantasia,
 Inimitabile stramberia,
 Intelletto freddo e acuto.
 Io esacerbato, lui cupo.
 A un gioco di passioni esperti,
 Feriti entrambi dalla vita,
 E ogni fiamma in cuore sopita,
 Ci attendevano i colpi avversi
 Del cieco Caso e della gente
 Nel nostro mattino fiorente.

Al v. 3 un punto fermo chiude anaforicamente il periodo, chiusura sostenuta anche dalla rima di riscontro A. Il v. 4, che pure chiude la sequenza rimica secondo un movimento anaforico, guarda però cataforicamente ai versi successivi («Rispondevano in lui al mio gusto»), che descrivono le qualità di Onegin fino al v. 7 («Tratti, istintiva fantasia, / Inimitabile stramberia, / Intelletto freddo e acuto»). Il testo originale propone uno schema analogo:

Условий света свергнув бремя,
 Как он, отстав от суеты,
 С ним подружился я в то время.
 Мне нравились его черты,
 Мечтам невольная преданность,
 Неподражательная странность
 И резкий, охлажденный ум.
 Я был озлоблен, он угрюм;
 Страстей игру мы знали оба;
 Томила жизнь обоих нас;
 В обоих сердца жар угас;

Обоих ожидала злоба
 Слепой Фортуны и людей
 На самом утре наших дней.

È interessante che metricamente si intravede un andamento che lega i vv. 3 e 4, per l'uguale accento di terza. Si istituisce così un ulteriore legame tra i versi, percorsi da spinte rimiche, metriche e sintattiche in netta opposizione tra di loro:

v.	RIMA	METRO	SINTASSI
1	A ↓	↓ Z	↓
2	B ↓	↑ Z	↓
3	A ↑	↓ Y	↑
4	B ↑	↑ Y	↓ <i>enj.</i>

Si noti anche la chiusura sintattica al v. 7, a cui segue un verso sintatticamente isolato. È un caso differente da quelli prima descritti, ma che comunque mette in evidenza quel «centro geometrico» (Mengaldo, *Prima lezione di stilistica* 18) dei due versi mediani della stanza oneginiana. Dal v. 9 si apre un periodo che si conclude nel distico. Questo, come nell'esempio precedente, è sintatticamente dissolto: al v. 12 infatti un *enjambement* tra sostantivo e genitivo («i colpi avversi / Del cieco Caso») dissolve la sua autonomia. Ma in realtà sono gli ultimi sei versi a configurarsi in una forma autonoma: la lettura sintattica permette infatti una loro lettura in due terzine, come se fosse presente l'influenza del modello sonettistico.

4. Dal confronto tra il testo di Puškin e quello di Giudici ovviamente emergono mancate corrispondenze di tale prassi sintattica, ma mi pare siano anch'esse assai interessanti per l'altissima attenzione stilistica che Giudici vi ripone. Ricordo ad esempio i versi della stanza XI:

L'amore inseguire e d'un tratto
 Strappare a lei un appuntamento
 Segreto...E nell'intimità
 Ammaestrarla in tranquillità!

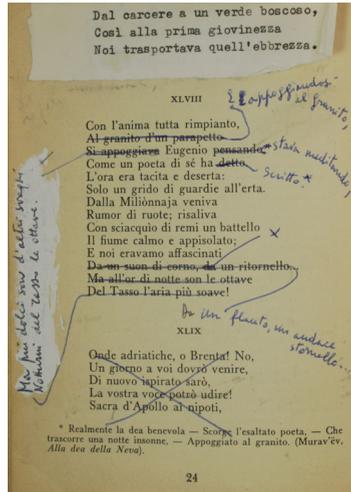
dove si osserva un perfetto caso di sconfinamento sintattico tra terza quartina e distico, non presente nel testo di Puškin, ma caricato di notevoli implicazioni rimiche, nonché semantiche e metriche di cui ho già parlato al capitolo 2, anche guardando all'evoluzione variantistica.

Si veda inoltre il distico della stanza XLVIII, quella su cui Giudici dice di aver iniziato la traduzione: «Ricordo adesso che il mio primo tentativo di traduzione dell'*Onegin* ebbe luogo su quella che è la strofa XLVIII del primo capitolo, dove i due ultimi versi evocano la musica delle ottave del Tasso» (*Per un Onieghin italiano* 195).

DR AS
 Ma il più dolce notturno fiato
 È l'ottava del gran Torquato!

G1
 Ma all'or di notte son le ottave
 Del Tasso l'aria più soave!

GG



Ma all'or di notte son le ottave \ Mai più i notturni spassi.
le ottave \ Ma più dolci son d'altri svaghi \
Del Tasso l'aria più soave! \ Del Tasso han suono più soave \
 \ Notturni del Tasso le ottave \

Vediamo un caso forte di costruzione anastrofica, per una frase che suonerebbe così: “Ma le ottave del Tasso son più dolci d'altri svaghi notturni”. In DR e AS i due versi seguono sintatticamente ancora un *ordo naturalis*, che già in G1 viene turbato in una disposizione VO a cui segue, in *rejet*, il complemento di specificazione («son le ottave | Del Tasso»). In GG, la prima variante mantiene l'inarcatura tra sostantivo e complemento di specificazione, ma ripristina un ordine sintattico più naturale. Nella successiva variante, poi entrata definitivamente a testo, i due versi presentano un alto livello di perturbazione sintattica. Il soggetto è posto addirittura a chiusura dei due versi, anticipato dal complemento di specificazione. Sul fronte della rima e del metro si intravede un'evoluzio-

ne simile a quella sintattica. In DR e AS i versi sintatticamente lineari presentano un'unità anche rimica perfetta (*fiato* : *Torquato*). Lo stesso al livello della versificazione: si tratta infatti di due novenari con accento di 3^a 6^a. Anche in G1 permane un'affinità metrica, ad accompagnare una rima ancora perfetta (*soave* : *ottave*): abbiamo in questo caso due novenari con accenti di 2^a 4^a.

In GG il distico dapprima presenta il mantenimento della rima *ottave* : *soave* (con inversione di rime d'attesa e riscontro rispetto a G1); Giudici sceglie poi una unione in assonanza (*svaghi* : *ottave*), arricchita da un bel richiamo della labiodentale, su cui di certo ha giocato un ruolo importante l'identica rima puškiniana («Но слаще, средь ночных забав, / Напев Торкватовых октав!»). A fronte dell'indebolimento rimico e sintattico, anche il legame metrico tra i due versi si riduce a un legame squisitamente mensurale, ma non ritmico: a un novenario di 3^a 6^a segue infatti un novenario di 2^a 5^a.

Riperkorrendo all'indietro la stanza, notiamo ancora i vv. 7-8 come luoghi di riflessione sintattica. Vediamo infatti un *enjambement* V/S al 7 («veniva / Rumor di ruote») a cui segue ai vv. 8-10 una spiccata disposizione anastrofica che, proprio a cavallo tra la seconda e la terza quartina, dispone la frase “un battello con sciacquo di remi risaliva il fiume calmo e appisolato”.

Un caso di mancata corrispondenza ben approfondito da Ghini è quello della stanza XX, che riporto nella versione originale e poi nell'ultima versione di Giudici (FE):

Театр уж полон; ложи блещут;
 Партер и кресла, все кипит;
 В райке нетерпеливо плещут,
 И, взвившись, занавес шумит.
 Блистательна, полувоздушна,
 Смычку волшебному послушна,
 Толпою нимф окружена,

Стоит Истомина; она,
 Одной ногой касаясь пола,
 Другую медленно кружит,
 И вдруг прыжок, и вдруг летит,
 Летит, как пух от уст Эола;
 То стан совет, то разовьет,
 И быстрой ножкой ножку бьет.

Pieno è il teatro; lustreggiano
 I palchi; la platea è in fervore;
 In loggione già rumoreggiano;
 S'alza il sipario con stridore.
 Splendida, quasi evanescente,
 Al magico archetto ubbidiente,
 Da uno stuolo di ninfe attorniata,
 La Istòmina s'è presentata.
 Con un piede toccando il suolo,
 Lento in cerchio portando l'altro,
 Ecco che vola nel suo salto,
 Come piuma al soffio d'Eòlo;
 Ora si flette, ora s'addrizza,
 Sulle sue svelte gambe guizza.

Sulla scia di Briggs, Ghini rintraccia nella stanza una particolare «abilità miniaturistica» (73) di Puškin. I due critici evidenziano una prima quartina serrata, con «ben 18 parole» (73); un sostanziale rallentamento nella seconda, inaugurato da un v. 5 di due sole parole seguite dall'impiego di pochissimi verbi di azione, per uno stile nominale che pare scandire un adagio; e soprattutto un riuscitissimo *enjambement* del v. 8, che lascia in punta di verso il pronome «она», a isolare in una sorta di fermo immagine la presentazione nella stanza della Istomina:

Davanti a una così evidente deformazione del materiale testuale, davanti a questo straordinario mimetismo rit-

mico-visuale, sembra evidente che una traduzione debba tenerne conto. Che tenga conto, cioè, del tempo e della *imagery* impiegata. (75)

Ghini registra nella traduzione di Giudici anzitutto la mancata riproduzione dell'*enjambement* a cui si deve gran parte di quella «ipotiposi» a livello semantico, visuale e sonoro del «passo di danza dell'Istomina, che spicca il salto dalla seconda quartina e atterra nella terza» (67). Lo slavista parla di una «perdita assoluta» e continua:

Giudici [...] non sembra tener conto di questo aspetto nella sua strategia traduttoria. Se nella strofa precedente aveva introdotto un *enjambement* che rompeva il ritmo della strofa, qui invece appone un punto fermo sul confine che stiamo esaminando. Il risultato è un minore movimento – a questo livello – della strofa rispetto all'originale. (69-70)

Ma procediamo con ordine, e guardiamo alla stanza a partire dalla prima quartina. Anche nel testo di Giudici il ritmo è serrato: in un andamento paratattico vi è il susseguirsi di soggetti e verbi che trovano diversa disposizione, anche in *enjambement* (predicativo-verbo-soggetto; verbo / soggetto; soggetto-verbo-predicativo), a rendere il veloce e disordinato spostamento dello sguardo su scene di attesa prima dell'inizio di uno spettacolo pietroburghese. Nella cornice di due misure sillabiche novenarie (l'ottonario sdrucchiolo del primo verso e il novenario perfetto del quarto) l'andamento anisoritmico dei versi mediani accompagna tali istanze sintattiche e semantiche.

La staticità della seconda quartina era inaugurata da Puškin con un verso costituito da due sole parole («Блистательна, полувоздушна»), di difficile resa nel passaggio dal russo all'italiano. Giudici propone il verso

«Splendida, quasi evanescente», che Ghini considera «una perdita in termini di divisibilità e di equilibrio visuale del verso» (76). Ma il primo aggettivo, trisillabo con accento di 1^a, è isolato da una virgola che costringe immediatamente a un rallentamento della lettura. Il cambiamento dell'aggettivo «trasparente» in «evanescente» poi, a partire dal primo testimone edito AS, allunga di una sillaba l'aggettivo ma fa sì che venga ammessa sinalefe con il precedente «quasi». Il suo *ictus* di 4^a risulta così depotenziato, e il dettato sembra scivolare lento dalla prima alla penultima sillaba, passando leggero sulle fricative e sulle cristalline vocali anteriori e centrali del verso.

L'andamento sostantivale e senza verbi di azione è protratto inoltre fino al v. 8, dove viene introdotta la prima ballerina: il rallentamento raggiunge il suo apice. Il novenario con solo accento di 2^a si staglia nella quartina e nella stanza intera, isolando – seppur non tramite *enjambement*, come nell'originale puškiniano – l'Istomina nel suo ingresso.

Nella terza quartina, la distribuzione anastrofica e quasi chiasmica dei vv. 9-10 («Con un piede toccando il suolo, \ Lento in cerchio portando l'altro»), oltre a dilatare il tempo del ritrovamento sostantivale e il ritmo di lettura, pare conduca lo sguardo a seguire i gesti della ballerina: da un piede, poi all'altro, fino al salto che fa guizzare, oltre alle gambe dell'Istomina, anche il ritmo della quartina, fino al distico finale.

Tutti e quattro i versi inoltre hanno *ictus* di prima, per un ritmo che raggiunge il climax al v. 13, che si può leggere come un doppio quinario, in cui Ghini riconosce una scelta «decisamente più efficace» (76). Il verso 14 sposta poi, dopo ben quattro versi, l'accento dalla prima sillaba alla 4^a sede, per una riuscita conclusione estetica del ritmo stringente – e saturante – dei versi precedenti.

Certo, Giudici non ha rispettato il bellissimo *enjam-*

bement puškiniano del v. 8; ma credo che la proposta ritmica, figurativa e fonetica (da notare anche la trama di /l/ a rendere i movimenti leggeri e liquidi della danza: *suolo, Lento, L'altro, vola, L'altro, Eolo, svelte*) non solo ricrei quell'*imagery* citata da Ghini, ma sia addirittura ineguagliata nel panorama traduttorio italiano⁹.

⁹ Riporto alcuni esempi. Questa la prima versione in versi italiani di Giuseppe Cassone: «Ma pieno / Il teatro è di già: fervono i posti / Distinti e la platea, brillan gli allegri / Palchetti ed il loggion strepita in segno / D'impazienza: lievemente infine / S'alza il sipario. Oh meraviglia! Quasi / Una figura luminosa, eterea, / Obbediente a l'incantato archetto, / Fra un semicerchio di leggiadre ninfe / Istomina apparisce, appena il suolo / Un dei suoi piè sfiorando in aria l'altro / Rimanendo sospeso. Ecco, si slancia / A lievi salti e vola, vola, come / Piuma incalzata da un sospir di vento. / Or, tutta grazie, il flessuoso fianco / Incurva, or i piedini alza e l'intreccia, / L'un con l'altro li batte» (Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Eugenio Anieghin. Romanzo in versi*. Prima versione metrica italiana di Giuseppe Cassone. Noto: Zammit, 1906). Di seguito, invece, gli endecasillabi di Lo Gatto: «Pieno è il teatro, i palchi risplendenti, / e la platea ribolle e le poltrone; / nel loggione già applaudono impazienti / e si solleva con fruscio il telone. / All'incantato archetto obbediente, / eterea, luminosa, trasparente / l'Istomina s'avanza, da una schiera / di ninfe circondata; ora leggera / con un sol piede sul fuggente suolo / lentamente volteggia su se stessa / ed ora s'allontana, ora s'appressa, / piuma in balia del re dei venti Eòlo. / Piegata infine in flessuosi inchini, / l'un con l'altro batte i bei piedini» (Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Eugenio Oneghin*. Traduzione di Ettore Lo Gatto. Milano: Bompiani, 1937; ora Milano: Mondadori, 1976). Infine la traduzione di Pia Pera: «Il teatro è pieno; i palchi scintillano; / platea e poltrone, è tutto un fervore; / in loggione applaudono impazienti, / il sipario si solleva frusciano. / Splendente, quasi eterea, / docile al magico archetto, / circondata da una folla di ninfe, / eccola, l'Istomina, è lei: / poggia una punta per terra, / rotea lentamente l'altra, / e di colpo un saltello, di colpo vola, / vola come una piuma dalle labbra di Eolo; / ora si flette in vita, ora si raddrizza, / e batte l'uno con l'altro i piedini veloci» (Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin*. Traduzione italiana di Pia Pera. Venezia: Marsilio, 1996).

Un altro esempio molto interessante è offerto dalla stanza LVIII:

«Quale, sapendoti ispirare,
 D'un tenero sguardo ha premiato
 Il tuo pensoso cantare?
 Quale il tuo verso ha angelicato»?
 Nessuna, amici! Nessuna! Ahi,
 Senza conforti sopportai
 Il folle tormento d'amore.
 Beato chi a esso un ardore
 Di rime ha unito raddoppiando
 La sacra febbre di poesia,
 Del Petrarca lungo la via,
 Le pene del cuore placando,
 E alla gloria è pervenuto!
 Io, amando, ero stupido e muto.

Come nei casi già visti, il v. 7, che chiude sintatticamente il periodo, è attraversato da spinte cataforiche rimiche e anaforiche sintattiche. Il v. 8 chiude la rima ma proietta il sintagma nominale alla quartina successiva, la terza. Se nella stanza XX Giudici disattende l'*enjambement* puškiniano, Ghini sostiene che qui invece impropriamente lo introduce, nonostante non fosse presente nell'originale. Ma una forma di scollamento sintattico – forse meno forte – in realtà è presente anche in Puškin, il quale separa il verbo «сочетал» dal complemento oggetto «Горячку рифм», *rejet* al v. 9. Si legga il testo originale, di cui trascrivo la seconda e la terza quartina:

И, други, никого, ей-богу!
 Любви безумную тревогу
 Я безотрадно испытал.
 Блажен, кто с нею сочетал
 Горячку рифм: он тем удвоил

Поэзии священный бред,
 Петрарке шествуя вослед,
 А муки сердца успокоил.

In ogni caso, pure ammettendo la totale licenza, credo che Giudici decida di impiegare tale soluzione stilistica mosso da un'intenzionale volontà semantica. Guardando alle varianti ci accorgiamo infatti di un'interessante evoluzione. Nel primo testimone inedito DR l'originale «рифм» ('rime') del v. 9 viene tradotto in «ritmi», poi modificato nel più corretto «rime» fin dalla prima edizione AS. Parlare di una mera cattiva traduzione mi sembra banale. In quell'allitterante «ardore di ritmi», separato in *enjambement* in un luogo così significativo della stanza, vedo una dichiarazione celata di quel «principio costruttivo» tynjanoviano che il poeta dice muovere l'amore verso l'opera e il tentativo della sua resa in versi italiani.

Se è vero che alcune soluzioni traduttorie si discostano dal testo di partenza, dimostrando secondo Ghini una forma di non consapevolezza o noncuranza, mi sembra tuttavia che Giudici disattenda o invece proponga l'uso di tale sfasamento metrico-sintattico dimostrando di conoscere il suo significato all'interno del testo. A guardarlo è quella formula di «controllata spontaneità» che egli evoca quando spiega il suo essere «inconsapevole quel tanto che basta e consapevole quel tanto che serve» (Giudici, *Come una poesia si costruisce* 68) a dar luogo al crescere, al costruirsi del poema.

5. Vorrei concludere questa breve analisi comparatistica rivolgendo lo sguardo all'opera in proprio di Giudici. Sappiamo in generale della vicinanza del poeta a un assestamento della metrica «su una libertà che si pone come limite il principio dell'isostrofismo», con le parole di Zucco (*Fonti metriche della tradizione nella poesia di*

Giovanni Giudici 171). E la strofa di sette versi è particolarmente cara a Giudici, rappresentando una sorta di «memoria ritmica» per il poeta (*Due letture del metro di Salutz* 346). Zucco ripercorre le moltissime occasioni epistastiche della sua produzione poetica, affermando essere «la compaginazione strofica più frequente dopo le poesie di strofe tetrastiche» (*Nell'ordine mentito*). Lo stesso Giudici, in un'intervista a Camon dichiara (e il pensiero ritorna a Lotman, e al rapporto tra struttura annullata e annullante come fondamento della “depoeticizzazione” dell'*Onegin* di Puškin):

certe volte ho bisogno delle strofe: uso molto spesso una strofa di 7 versi; se all'inizio mi è venuta una strofa di 7 versi, poi sviluppo tutte le altre, identiche. Ho bisogno di una regola fissa, anche per trasgredirla. (Camon 154)

Un raffronto importante è quello con *Salutz*. La critica si è interrogata a lungo sull'interpretazione della sua strofa di 14 versi, individuando una pluralità di fonti, tra le quali spicca il sonetto, ma anche la stanza oneginiana, appunto. Mengaldo sostiene: «Giudici, sempre un po' più avanti della maggioranza in fatto d'astuzia e complessità alludente delle forme, può conguagliare [...] sonetto e strofa puškiniana dell'*Onegin*» (*Questioni metriche novecentesche* 52)¹⁰. Rifiutando le tesi esclusivamente so-

¹⁰ Sempre sul rapporto tra stanza puškiniana e sonetto scrive ancora Mengaldo: «Nella produzione successiva di Giudici, e soprattutto nella raccolta *Salutz*, questo schema [quello della strofa oneginiana] è per così dire sottocutaneo; ma, come forse importa di più, coincide largamente nel profilo con quello del sonetto elisabettiano già introdotto nella poesia italiana in quattro testi della *Bufera* di Montale [...]. Detto in poche parole, strofa puškiniana e sonetto elisabettiano per l'essenziale delinano il medesimo modello, che per esempio può venir buono nell'attuale, e in verità poco sopportabile, voga del sonetto

nettistiche, Zucco annota la produttività di un modello di organizzazione della stanza in una pseudo strofa di sette versi. Egli infatti considera significativa «la frequenza della pausa sintattica che cade tra settimo e ottavo verso», come nel caso di *Salutz* VII.7:

Al muro, a terra stretto
 Nel dissennato match
 E voi castigatrice al cuore abietto
 Incombendo – da che parte stai?
 Frugandomi – con chi?
 Insaziato perché della parola
 Ma inseguiva di gloria un lieve sì
 Quell'acre pure sguardo di tormento
 Vostra vittoria e solo monumento –
 Il freddo grigio lampo
 Del pugnale che punse la mia gola
 A dirmi che non v'era per me scampo:
 Con voi – voi nell'inferno
 O giusto eterno.

Zucco commentava: «il pattern metrico di *Salutz* (ma mi correggo: uno dei *patterns* ecc.) è dato dall'accostamento di due eptastici individuato da fattori sintattici (forte pausazione) e/o metrici (una rima d'eco), cui possono associarsi fattori sintattici e metrici con funzione congiuntiva» (*Due letture del metro di Salutz* 347).

Dopo lo studio brevemente proposto in queste pagine, è difficile non notare una rispondenza con l'allineamento di Giudici alla puškiniana frattura (soprattutto) della seconda quartina, che fa dei vv. 7-8 luogo di particolare pregnanza. Mi pare che ciò sia un ulteriore elemento accreditante l'influsso della traduzione dell'*Evgenij Onegin* su *Salutz* e, ampliando lo sguardo, dell'esperienza di tra-

in Italia, permettendo di contribuirvi da una posizione più defilata se non proprio eretica» (*Traduzioni moderne in italiano* 26-27).

duzione come concorrente a quella «memoria inconsapevole, inconscia» (Rosato) che muove la scrittura in versi anche in proprio, intima questione di *parole*, o, per usare le parole di Giudici, *bricolage*¹¹, esperienza nella lingua.

¹¹ Cfr. Giudici, *Andare in Cina a piedi* 21.

5. DIREZIONI INTERPRETATIVE

Ironia, oralità, narratività

*O sublime mia bugia,
O futura umanità!
Bella impresa sovrumana
Chi per te si perderà?*

GIOVANNI GIUDICI

1. Vittorio Strada – ma anche ogni lettore – si domanda: “come leggere lo *Evgenij Onegin*?”: «la cristallina levità e eterea semplicità che incantano ogni lettore [...] fanno dimenticare quanto difficile e complesso sia questo “romanzo in versi”» (7). Anche Lotman parla di «illusione dell’“intelligibilità”» dell’opera, nella quale

la scorrevolezza del verso e la familiarità del contenuto, [...] volutamente semplice, paradossalmente aggiungono nuove difficoltà alla comprensione del romanzo in versi puškiniano. (47)

Nella sua versione italiana Giudici modula una risposta originalissima e ricca di sfumature, che vorrei tentare di esplorare soffermandomi su quelli che credo siano i suoi nuclei principali. Si tratta delle istanze ironiche e allusive della forma, del fascino per l’oralità e la popolarità della poesia, nonché di una declinazione narrativa del verso.

Chiudevo il capitolo 2 interrogandomi sulla fenomenologia della rima, in bilico tra una definizione di “fenomeno anteriore”, forte, ma che insieme si rivela labile e spesso eluso. E vi tornavo dopo aver delineato il ruolo primario della riflessione metrico-ritmica, nonché il singolare rapporto di rima e metro, simile a quello tra rima e sintassi: un rapporto che ha condotto anche a letture diverse dell’organizzazione dei versi entro la stanza e che, di fatto, conduce a tracciare una forma di inadempienza del modello rimico.

Come interpretare tale uso della rima e del metro? Quale significato dare alle trame metriche e alle direzioni sintattiche che non seguono il suo disegno fisso? Più in generale, quale significato dare alla forma tanto ricercata quanto disattesa? Della «forma istituzionale» Giudici afferma:

Possono darsi al riguardo due situazioni estreme: *a*) il peso delle forme istituzionali prevale sul progetto poetico al punto che questo (dato che esista) finisce per allinearsi in esse e il fare poetico diventa un fare a vuoto, senza incidenza visuale alcuna sulla realtà che avrebbe dovuto organizzare in nuove proposte di conoscenza; *b*) le stesse forme istituzionali vengono assunte dallo scrittore di versi in una misura puramente strumentale, casseforme provvisorie, semplici simulacri di strutture, talché il risultato ne esce indenne, servendosi e non servendole.

Estremi così descritti non si danno probabilmente in assoluto: ove infatti un autentico progetto poetico esista *in nuce*, esso non potrà totalmente alienarsi nelle forme istituzionali attraverso cui tenta di farsi strada; e d’altra parte nessuna poesia è così perfetta da nascondere totalmente i segni di un tempo[,] di una condizione storica o individuale. Tra un estremo e l’altro si pone una gamma di valori intermedi, tutti di segno variamente positivo. (*La gestione ironica* 210)

Se volessimo però individuare un valore preminente, credo che nel caso della stanza oneginiana dovremmo parlare di una forma *simulacro*, che l'autore *non serve* ma di cui *si serve*. Scegliendo di elevare la rima a funzione strutturante, Giudici richiama quell'eredità culturale per la quale «la plupart des versifications européennes [...] suivent de façon nette la loi des 2 rimes» (Grimaud - Baldwin 272) e che nello specifico fa de «la strophe ABAB [...] la strophe européenne par excellence, la plus fréquente de toutes» (260). Tale eredità è allora una sorta di «cassa di risonanza»:

Da questa cassa di risonanza [lo scrittore] è abituato ad attendere un'eco di confortante sicurezza; egli sa che per essa il suo discorso ha molte probabilità di essere recepito da un certo pubblico, non diciamo nella stessa intenzione (ché questo può non essere il caso) di lui che lo fa, ma nella medesima intonazione suasoria con cui egli a se stesso lo ripete costituendosene primo destinatario. (Giudici, *La gestione ironica* 214)

Confortante e ricettiva, la tradizione avalla e integra anche le molte inadempienze dal modello. Il lettore dell'*Onegin*, che è lettore di poesia e ha imparato a conoscere l'organizzazione del romanzo in versi, sa che la prima quartina avrà sempre una sequenza ABAB, la seconda CCDD e così via. E allorché una sequenza si dimostri non canonica, egli è sempre in grado di riconoscere e convalidare il ruolo strutturale della rima. Tale lettore riconosce inoltre nell'avvicendamento imperfetto di metri anisosillabici una certa prosodia della poesia popolare – su cui tornerò – e lo convalida come connotativo.

Questa prospettiva è perfettamente aderente alla formula di “gestione ironica” della forma che fonda la poetica di Giudici e che mi fa ritenere, in definitiva, che la stanza dell'*Onegin* di Giudici sia proposta come una forma di ironico, appunto, «ossequio»:

Egli [lo scrittore] può infatti trovarsi nell'impossibilità di innovare o, meglio, può essere portato dal suo progetto ad esercitare l'atto innovatore in altra direzione, rovesciandolo: a innovare cioè non la forma istituzionale, ma il suo proprio atteggiamento nei riguardi della medesima, attribuirgli un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione di riconoscimento. (213)

Alle istanze dell'ironia si rifà anche Giovannetti, quando tra le direzioni della poesia del Novecento individua un «impiego allusivo delle forme», dove anche la metrica diviene un fatto “nominale” o addirittura «virtuale» (Giovannetti-Lavezzi 38). Il critico ricorda che

la nominalizzazione della metrica non è affatto un dato nuovo [...]. Paradossalmente, addirittura il tardo classicismo di Carducci aveva gettato le basi per un simile comportamento. Un settenario e un novenario messi su una sola linea corrispondono a un esametro di fatto solo perché la poetica di Carducci mi *costringe* in qualche modo a crederci: perché “l’ha detto Carducci”. (38-39)

Di tali istanze Giudici è «interprete esemplare»:

Questo nominalismo metrico – che forse è il fenomeno più tipico del nostro Novecento – ha in Giudici un interprete esemplare per lo meno nel ribadito ossequio all'isostrofismo per l'occhio, cioè alla riproposizione a volte paradossale di compagini strofiche in conflitto con la versificazione e la sintassi. (Giovannetti, “... *con dispersione minima*” 28)¹

¹ Sempre Giovannetti: «Nell'universo di Giudici – lo ribadisco –, più spesso di quanto non sembri, “Res (metricae) sunt consequentia

Anche Fortini aveva parlato di una forma di allusione per la traduzione dell'*Onegin* di Giudici:

A livello metrico, Giudici non vuole e non potrebbe mantenere il rigore della scansione e delle rime [...] Il risultato è quello di una allusione ad uno schema regolare come d'altronde accade a tanti altri poeti di oggi: le terzine pascoliane sono una citazione che da Pascoli al Varano al Berni risale fino ai *Trionfi*, e quattordici versi raccolti in gruppi di quattro e tre versi evocano lo spettro del sonetto. Il testo è rigoglioso di *faux exprés* propri di una metrica tardo simbolista o pseudo popolare. Con la durevole ripetizione dello schema, dovuta alla lunghezza della narrazione, prevale tuttavia la forza centripeta sulla centrifuga; e le irregolarità diventano così subordinate agli elementi regolari. Anzi non fanno che sottolinearli. (*Lezioni sulla traduzione* 171-172)

Giovannetti afferma che un'obiezione validissima al riconoscimento di Giudici come poeta "nominalista" è costituita proprio dal metro puškiniano, perché è come se per Giudici «quel verso ormai lo rappresentasse *in toto*» ("... *con dispersione minima*" 29). Tuttavia il riscontro della prassi metrica nell'*Onegin*, modulata su un paradigma novenario giambico e su una realizzazione sintagmatica anisosillabica, ha evidenziato, di fatto, uno sconfinamento in una declinazione allusiva e nominale. Anche le stesse coppie isoritmiche di cui ho discusso credo siano uno strumento grazie al quale Giudici, in qualche modo, fa l'occholino al lettore, affinché questo non si scordi il paradigma entro cui il poeta vuole tenersi. Quella dell'allusione mi sembra così una buona formula di definizione anche per la prassi metrica dell'*Onegin* di Giudici.

La conferma viene anche da un appunto scritto dal

nominum"» (*Qualcosa sull'anti-endecasillabo* 74).

poeta alla data 18 febbraio dell'*Agenda 1994*: «Il cosa-vuol-dire di una poesia può non esserne l'essenziale. In certi casi può offrire un risultato anche la semplice proiezione del ritmo». Giudici qui parla della definizione, direi, "materica" del testo poetico, che «è molto e moltissimo di più di quel che *dice*: è, infatti, perentoriamente, *quel che è*» (*Come una poesia si costruisce* 60-61). Ma nella immagine della "proiezione" del ritmo che Giudici impiega sento riecheggiare quel rapporto esplorato sopra tra la forma e il suo simulacro, e quindi le istanze dell'allusione.

Il concetto di "proiezione" ha inoltre a vedere con precise istanze visive. Sempre Giovannetti, in merito alla poesia recente, afferma:

una sorta di nominalismo più sottile, persino più invadente, attraversa la poesia recente e si lega alla natura eminentemente visiva di larga parte della metrica odierna. [...] In altri termini: è possibile un endecasillabo (e anche un settenario) meramente funzionale, virtuale, che non conta tanto per il suono, ma per il ruolo che svolge. Non è, non è più, una questione di ipermetria, ma della sostanziale svalutazione del computo sillabico a vantaggio di una mera relazionalità, di un mero rapporto innanzi tutto visivo. (Giovannetti-Lavezzi 39)

Anche a proposito di Giudici il critico parla della «natura silenziosa, gutenberghiana e non orale, della poesia»:

a dispetto delle note caratteristiche che della sua lingua, e delle rime tanto frequenti e capaci di mimare l'oralità [...], il suo verso è ancora interno a quell'ossimorico gioco di sonorità silenziose, funzionali a un orecchio prima mentale che fisico, di cui parla splendidamente Gérard Genette. ("*... con dispersione minima*" 28-29)

Giovanetti sa che tali affermazioni «potrebbero suscitare furibonde ([...] peraltro auspicate) discussioni» (29). L'oralità nella poesia di Giudici è infatti tema ampiamente affrontato dalla critica²; si rivela inoltre come criticamente produttivo anche nell'*Onegin*, come dirò nelle pagine seguenti. D'altra parte è lo stesso Giudici ad affermare che l'ordinamento isostrofico nasce proprio dal suo sentire tante poesie «alla stregua di oggetti materiali: palpabili, visualizzabili, misurabili» (Bertoni 155).

È soprattutto l'affermazione che leggo in uno studio inedito sull'*Agenda 1994* a convincermi dell'importanza delle istanze visive in Giudici. Alla data 15 febbraio il poeta scrive:

La traduzione poetica come seminario di prosodia. Tradurre verso a verso puntualmente comporta una trasgressione (quasi sempre) del ritmo originale. Allora bisogna studiare un ritmo che sia, appunto, indizio del ritmo ecc. Fisicità del poema: non soltanto il ritmo e il suono, ma anche il modo di essere sulla pagina (ritmo visivo?).

Il ritmo, già definito come “proiezione”, qui è “indizio”; ma, soprattutto, Giudici si interroga su un «ritmo visivo», che fa allora supporre una prospettiva precisa della *mise en pages* dei versi dell'*Onegin*, i quali nella loro *variatio* in ottonari, decasillabi e altro si avvicendebbero sulla pagina per un impatto connotativo-visivo.

Si legga anche quanto Giudici afferma dello scrittore nel suo *La gestione ironica*:

Egli deve passare per una difficile forca caudina: perché qui è il rischio maggiore della sua impresa. Gestire, senza esserne gestito, gli strumenti della gestione: parlare

² Cfr. Testa.

nel linguaggio complice il linguaggio liberatore, questo costruendo inventando, sulla morte di quello. (215-216)

Ripresa ironicamente, valida anche nei suoi inadempimenti nonché visivamente allusa, mi pare che la stanza dell'*Onegin* di Giudici si riveli *linguaggio* che il poeta è in grado di *gestire*, tanto che «sulla morte di quello» egli può *costruire inventando*. È proprio qui che credo di poter collocare quelle trame metriche e sintattiche che si sovrappongono allo schema della rima: *invenzioni* della poesia di Giudici.

Tale fenomeno trova un parallelo interessante nel riferimento musicale. Negli studi di Meyer leggo che

un disegno ripetuto un numero eccessivo di volte provoca in noi un forte desiderio di cambiamento, sia perché la continuazione è inibita, sia perché in questo modo la figura non potrà raggiungere alcuna compiutezza. (184)

Penso inizialmente che lo schema rimico, nel suo perpetuo ripetersi, possa essere interpretato come agente di “saturazione”; questa reclama quel «forte desiderio di cambiamento» cui le implicazioni metriche e sintattiche potrebbero essere risposta. Ma il principio di saturazione di cui parla Meyer è ovviamente connesso alle «leggi di buona continuazione e di compiutezza di un brano musicale» (183): l’ottica è quindi diacronica, di sviluppo. Nell’*Onegin*, invece, sullo sfondo di una sequenza fissa agiscono sincronicamente gli altri movimenti stilistici, metrico-ritmici e sintattici. Mi suggerisce un paragone con l’“ostinato” musicale, definito come «breve formula melodica, di solito affidata alla voce più bassa [...], che si ripete più volte e si contrappone, nella sua staticità, al vario movimento delle altre voci» (*Enciclopedia della musica*). Anche Meyer parla di un modello di *ostinato*:

affinché come tale l'ascoltatore interpreti il significato della figura [un ostinato], il compositore dovrà articolare la struttura in maniera da far sì che ciò sia possibile. Dovrà in generale evidenziare il fatto che il modello ripetuto è una base e quindi conferirvi maggiore omogeneità che non agli altri modelli [...]. Un ostinato dovrà anche possedere una forma meno netta delle altre figure della composizione cosicché sia ben chiaro che non si tratta del modello principale. In altre parole non deve sviluppare tendenze proprie. [...] Cambia [...] significato via via che si congiunge ad altre parti della struttura dando vita a nuove mutevoli relazioni. Non si tratta insomma semplicemente di un'entità statica. (185-186)

È il significato di modello ripetuto come base, che stringe mutevoli relazioni con le altre parti della struttura e che costituisce quello «sfondo costante e ripetuto contro il quale vengono proiettate altre figure più nitidamente articolate» (184), a convincermi della pertinenza del paragone con la sequenza rimica fissa cui si sovrappongono, come fossero altre voci, le trame metrico-ritmiche e sintattiche.

Di qualcosa di analogo parla anche Lausberg, quando definisce l'esercizio artistico come un «modello meccanizzato» e centripeto che permette e anzi reclama il rilascio di «azioni secondarie»:

Chi ha imparato a nuotare dopo una serie di lezioni, non ha bisogno di pensare, ad ogni movimento, alla funzione che ha il movimento nel sistema del nuoto. La meccanizzazione rende libere le forze per altre azioni (per esempio l'accelerazione di velocità in una gara di nuoto, la conversazione durante il ballo). La meccanizzazione perfetta, sovrana è addirittura la meta dell'educazione artistica; la meccanizzazione non libera le forze solo per azioni secondarie, ma anche per una perfetta

realizzazione dell'azione stessa. L'arte diventa così una "seconda natura" e viene facilitata l'espressione "naturale" dell'intenzione artistica. Chi domina "meccanicamente" la tastiera del pianoforte può alla fine esprimere immediatamente i propri sentimenti al pianoforte, in una maniera così immediata come gli sarebbe possibile solo per mezzo della lingua: anch'essa meccanizzata. (XXIII-XXIV)³

Fuor di metafora, la sequenza rimica fissa diventa base dell'invenzione di movimenti testuali metrici e sintattici centrifughi, "catastrofici" (dal greco *καταστροφή*, «mutazione radicale e improvvisa [...] rivolgimento»), come si legge nel *Grande dizionario della lingua italiana* del Battaglia), perché rompono, rovesciano le maglie del sistema rimico chiuso.

È interessante che con il nome di *catastrofe* si definisca anche quella parte della tragedia greca che – dopo prologo, protasi, epitasi – reca l'esito luttuoso della vicenda⁴. Sempre sul Battaglia leggo la descrizione che ne dà Corrado Alvaro:

nella tragedia quasi mai la catastrofe accade sotto gli occhi degli spettatori, ma è raccontata da qualcuno. E da ciò il suo potere di suggestione, perché la realtà veduta è sempre al disotto della realtà creata parola per parola.

Anche la stanza oneginiana, allusivamente solida e coerente, è quella realtà veduta che però non spiega tutto.

³ Rodolfo Zucco mi racconta che in un incontro con Giovanni Giudici avvenuto nella primavera del 1990, il poeta gli lesse proprio questo brano di Lausberg.

⁴ Per una storia del termine *catastrofe*, dalla *Poetica* di Aristotele, o meglio dalla sua discussione da parte della trattatistica teatrale del Cinquecento, rimando a Tesi.

Al suo di sotto si muovono quelle catastrofi stilistiche che raccontano invece una realtà più complessa, mobile e fatta di relazioni anche contrastive. Richiamandosi a Tynjanov, d'altronde, Giudici ritiene che in quella «cosa chiamata poesia»⁵ gli elementi che la compongono siano sempre *in lotta*⁶.

⁵ «La cosa chiamata poesia è il titolo che, io e il mio amico Vladimír Mikeš, decidemmo di dare [...] a una scelta di versi di Jiří Orten [...]. All'epoca, il 1968, [...] non avevo posto attenzione a due particolari che facevano e soprattutto fanno oggi, per me, di questo testo quasi un concentrato di arte poetica; uno di essi – che emerge soltanto nella traduzione, essendo nell'originale il semplice pronome relativo čemu – è la definizione della poesia come cosa» (*Come una poesia si costruisce* 58); cfr. Orten.

⁶ «La lingua poetica [...] differisce profondamente, anzi *sostanzialmente*, dalla normale lingua di comunicazione, che è caratterizzata da un rapporto, almeno in teoria, relativamente lineare tra *significante* e *significato* [...]. Nella lingua poetica le cose vanno molto diversamente: essa si avvale, sì, di una certa lingua di comunicazione (l'italiano, l'inglese, il francese, il tedesco ecc.), ma nello stesso tempo anche di vari altri fattori che sono in diversa misura anch'essi significanti, cioè portatori di significati non necessariamente omologhi (o strettamente pertinenti: anzi, più o meno in conflitto) rispetto a quelli della lingua di comunicazione: il ritmo, per esempio, la rima, l'insieme dei vari procedimenti retorici e dei possibili riferimenti a un certo contesto culturale nonché a determinate occasioni storiche o biografiche proprie dell'autore o anche (perché no?) del lettore stesso. Il "poema" non si risolve dunque nella tranquilla sequenzialità di "significante-significato-senso", ma si fonda su un ben più complesso rapporto fra un sistema di significanti e un sistema di significati che dà luogo fra i primi e i secondi e fra tutti essi in generale a un effetto d'inter-azione (Tynjanov dice addirittura un "lotta") che costituirà in definitiva il senso di quella "cosa chiamata poesia": una *cosa* che si può capire concettualmente con l'intelletto, ma anche *vedere* (la misura dei versi, gli "a capo", il disegno delle strofe) con la vista, *udire* con l'udito come puro insieme di suoni e apprezzare persino indipendentemente dalla conoscenza o meno della particolare lingua di comunicazione di cui il poema si serve... » (*Come una poesia si costruisce* 59-60).

2. La tensione all'oralità a cui ho già accennato è categoria produttiva e semanticamente pregnante per l'inquadramento dell'*Onegin* di Giudici. Anche nei momenti di autocommento, Giudici tiene molto a sottolineare il suo rapporto primariamente e intuitivamente uditivo e sensoriale con l'opera.

Anche per la stesura dei versi, Giudici dichiara di ricorrere all'ascolto della loro recitazione (fatto confermatomi da Joanna Spendel):

Il mio primo strumento di traduttore, quando verso il 1970 decisi di dedicarmi con un quasi preciso impegno all'impresa, fu naturalmente il vocabolario; ma, accanto al vocabolario, tenuto presente che tra le componenti della lingua poetica il momento ritmico-fonico non è meno importante del momento sintattico-lessicale, di grandissimo aiuto mi furono i dischi sui quali un grande attore russo, Vsevolod Aksënov, aveva inciso la sua mirabile dizione. "La voce di Aksënov", mi aveva detto uno studioso sovietico, "è esattamente quella di un intellettuale russo che legge l'*Onegin*". (197)

Folena conferma che l'impulso alla traduzione dell'*Onegin* gli parve essere «indirizzato e attratto dalla fortissima oralità puškiniana» (IX); e, *Onegin* a parte, nell'introduzione all'edizione dell'83 ci regala una preziosa immagine di Giudici ritratto nella sua inclinazione aedica:

La sera, in mezzo a studenti attenti e allegri, Giudici leggeva poesie sue e Glauco Cambon traduceva all'impronta e commentava in inglese con straordinaria abilità. L'atmosfera era singolarmente comunicativa e raccolta, propizia a un ascolto intelligente. Educato a Firenze negli anni dell'ermetismo all'orrore per ogni recitazione di poesia, fui colpito e quasi convertito. Conobbi comunque direttamente il genio aedico di Giudici

ci, la sua propensione all'oralità sia pure poeticamente estraniata e a un recitativo forte seppur dimesso d'apparenza; scoprii con particolare interesse la sua singolare vocazione prosodica. (VII)

Questa tensione all'oralità ha una declinazione propriamente stilistica, che uno sguardo al testo ci permette di cogliere nitidamente⁷. Riporto un'esemplificazione non esaustiva di casi in cui si nota un'evoluzione variantistica – tutta giudiciana – verso formule più vicine all'oralità. Si veda ad esempio il v. 1 della stanza XXXIII:

DR AS

Ricordo un mare prima della tempesta:

G1 GS

Ricordo un mare quasi in tempesta:

GG

Ricordo un mare quasi in tempesta: \#Ah il mare, prima della tempesta!\

La prima lezione si attesta in prossimità a quella del testo originale: «Я помню море пред грозой», che letteralmente significa “Ricordo il mare prima della tempesta”. Giudici poi cambia il verso a partire da G1, certo mosso dall'intento di accorciare il dodecasillabo. Arriva infatti a un decasillabo, che però da GG viene ulteriormente modificato in una lezione che non intacca la misura metrica, ma sostituisce il verbo con una formula di interiezione declamatoria.

Guardiamo anche i vv. 5-6 della stanza seguente, la XXXIV, che ripropongo ancora nella loro evoluzione variantistica:

⁷ Sull'oralità in poesia cfr. anche Soldani e, specificamente per Giudici, Testa.

DR AS G1 GS

Di nuovo ferve l'immaginare,

Di nuovo a quel toccare

GG

Di nuovo \#**Riecco**\ ferve l'immaginare,

Di nuovo \#**Riecco**\ a quel toccare.

Anche qui la variante sostitutiva a «di nuovo», traduzione dell'avverbio russo «Опять», non apportando modifiche metriche, è una soluzione marcatamente deittica, con la finalità di una maggiore aderenza ai moduli dell'oralità.

Vediamo un ultimo esempio, dalla stanza L, ai vv. 2-3:

DR AS

È tempo! – L'anima l'anela;

Aspetto l'ora, erro lungo il mare

G1

È tempo! – L'anima l'anela;

Aspetto, erro lungo il mare

GG

È tempo \V'ora!\ – L'anima l'anela; \È tempo, è tempo!

– a lei anelo;\

\L^\Aspetto, erro lungo il mare, \Aspetto e aspetto, erro

sul mare,\

Si nota il tentativo di scorciare il decasillabo del v. 3: Giudici infatti non ripensa alla rima, né al lessico. Tentando diverse soluzioni sintattiche arriva, a partire da GG, a un novenario dall'andamento giambico. È interessante notare che Giudici sceglie una soluzione di ripetizione – presente anche nell'originale ma solo al v. 2: «Попа, попа!» – con una chiara valenza semantica ma che, ancora, muove evidentemente verso la ricerca di un'inten-

sificazione declamatoria.

Oltre alle interiezioni, alle segnalazioni deittiche e alle figure della ripetizione, un altro elemento riconducibile a tale gusto stilistico è l'anastrofe, che abbiamo visto caratterizzare molti versi dell'*Onegin* di Giudici. Secondo Bandini

in Saba inversione e anastrofe si adeguavano a modelli illustri, cari al poeta triestino; in Giudici esse servono a organizzare secondo le linee della sua speciale *constructio* (in maniera "atonale" è stato detto) il proprio repertorio di forme del parlato. (13)

Il critico continua dicendo che «funzionalmente vicina a questo aspetto della lingua di Giudici è la fitta presenza di *enjambements*» (13). Della stessa opinione è Zucco, che inserisce l'inarcatura insieme a rima e rima interna tra i segnali dell'oralità in Giudici. Citando, ad esempio, i seguenti versi tratti da *La Bovary c'est moi*, sezione di *Autobiologia*:

Inerme contro il niente m'interrogo se tu sei
gioco burla o passione irrevertibile
o un disegno sottile che mi sfianca o il vuoto
di tenerezza reciproco che è da riempirsi

Zucco afferma che «l'*enjambement* offre alla voce monologante esecutrice del testo la possibilità di un'esitazione» (*Rima, rima interna, enjambement* 66). Esso è infatti caricato, prendendo a prestito le parole di Bandini, di un «valore comunicativo che il poeta vorrebbe affidato all'intonazione, al gesto» (15), facendo riferimento a quelle «qualità teatrali, quasi da sceneggiatura del linguaggio di Giudici» (16).

Ritengo tuttavia che quello dell'*Onegin* sia un caso diverso. In un'opera dove rima e metro hanno una fun-

zione forte, il verso reclama un preciso riconoscimento di grado positivo. È nella sua «condensazione» (Bertoni 96) che l'iteratività musicale viene valorizzata e le istanze di cantabilità della sua poesia trovano ragione. L'*enjambement*, provocando la rottura strofica, risulta allora elemento perturbatore dell'oralità, non un suo segnale. In maniera opposta a quanto sostenuto da Bandini e Zucco, nel caso specifico dell'*Onegin* ritengo pertanto che sia il suo impiego tendente allo zero a farsi cifra dell'oralità del dettato.

L'oralità di cui discuto ha anche un significato "popolare". La stessa scelta metrica di Giudici (novenaria e anisosillabica) ha di per sé una tale collocazione storico-stilistica. Folena, l'ho già ricordato, dice che il novenario è il «primo verso romanzo», «l'octosyllabe che inaugura la poesia francese prima del Mille», quello dei «ritmi giullareschi» e «soprattutto è il verso dei romanzi medievali francesi» (X). Menichetti afferma che l'anisosillabismo «contrassegna in primo luogo la poesia popolare» (153), dove, inoltre, emerge proprio una forte commistione tra ottonario e novenario⁸. Anche Fortini riconosce nel novenario proprio una «tonalità popolare» (*Lezioni sulla traduzione* 169-170); e Mengaldo vi rintraccia una «monotonia ritmica della cantabilità e iteratività popolare» (*Un'introduzione a Myrica* 89).

Il segno popolare dell'*Onegin* è esplicitamente dichiarato da Giudici. Egli dice di ammirare profondamente il forte legame del popolo russo con il «costume della memorizzazione e delle pubbliche recite di versi» (Contini, *Excursus continuo su Tonino Guerra* 22-23): «non passava giorno in cui un qualche verso di Puškin, di questo poeta per me allora quasi sconosciuto, non mi fosse recitato a memoria. E versi, soprattutto dell'*Evgenij Onegin*» (*Per un Onieghin italiano* 195).

Giudici inoltre è meravigliato da come l'opera fosse

⁸ Cfr. Menichetti 155 e seguenti.

amata da «persone apparentemente assai lontane dal mondo della letteratura». In un passo in cui mi pare di sentire l'eco del tema della *lontananza*, caro alla sua poetica, afferma:

Del resto, io credo, e credevo già allora, [che] la qualità dell'opera letteraria, il segreto della poesia, si saggia proprio nella sua capacità di mobilitare l'interesse del lettore più estraneo, più "lontano"; e già da quel tempo, più o meno consapevolmente, era proprio quella la mia ambizione di scrittore in versi. (*Per un Onieghin italiano* 195)

Egli, forse non a caso, sceglie di pubblicare l'opera «per *suo* desiderio, in una collana popolare a larga diffusione» (198). In merito, è interessante che Giudici riconduca proprio al suo viaggio in Russia un cambiamento nella percezione dello statuto di poeta:

fino ad allora io mi ero quasi vergognato a dichiararmi, in lingua italiana, un poeta.
Era stato un quasi dichiararsi (dichiararmi) diverso dagli altri, e non per privilegio, ma piuttosto per una sorta di minorazione: uno più debole, uno più vulnerabile. Invece il contatto con la nazione russa, con alcuni suoi intellettuali che sarebbero poi divenuti miei amici, ma anche con le persone più semplici, ebbe come l'effetto di impormi un'orgogliosa coscienza dell'essere un poeta. Essere un poeta, o come tale dichiararsi, nell'Italia della mia generazione era qualcosa che sfiorava addirittura il ridicolo, laddove, in quella Russia del 1966, era un titolo d'onore, un motivo di fierezza. (194-195)

È una forma di riconoscimento del ruolo del poeta che mi pare abbia a che fare con quella dichiarazione in cui, deciso, Giudici afferma: «Voglio essere un poeta roman-

tico» (Rosato). In riferimento a tale definizione colpisce che nella nota alla prima edizione nel 1975 dell'*Onegin*, egli affermi:

Mi si dava [...] l'insperata occasione di scrivere versi italiani di misura inusitata e di doverli costringere nella ferrea gabbia di una strofa di quattordici versi con una serie rimica di ben sette elementi: "vediamo cosa succede", mi dicevo. Non so se sia appropriato, a questo riguardo, parlare di un "movente berchetiano". (*Nota del traduttore XXXIII-XIV*)⁹

Nel saggio *Per un Onieghin italiano* nell'edizione del '99, il riferimento a Giovanni Berchet, uno dei grandi esponenti del primo romanticismo italiano, scompare. Cosa voleva richiamare precisamente Giudici, citando un «movente berchetiano»? I punti di interesse sono diversi. L'affermazione più nota della *Lettera semiseria* – manifesto dei principi romantici italiani (uscita nel 1816) – è la necessità che la poesia sia "popolare": proposito squisitamente romantico, con una valenza politica e sociale tipica della cultura milanese del primo Ottocento. Ma Berchet intervenne attivamente anche nel dibattito sul tema della traduzione, che ai primi dell'Ottocento vedeva le opposte posizioni di romantici e classicisti. Sulla scia delle riflessioni di M. de Staël, sempre nella *Lettera semiseria* Berchet prende posizione in modo polemico e satirico sull'importanza e i modi delle traduzioni. Delle *Vecchie romanze spagnuole*, da lui tradotte alla fine del 1837, Cadioli nell'introduzione afferma:

Senza preoccupazioni particolari di fedeltà (Berchet afferma nella prefazione che si è fedeli al testo ricreando il

⁹ Giudici scrive nel *Taccuino 1954-1956*: «rivedere anche la lettera semiseria del nostro Berchet» (*Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera* 71).

tono dell'originale, non trascrivendone meccanicamente le parole in un'altra lingua), il traduttore "inventa" un proprio ritmo. Criticate dagli ispanisti (soprattutto perché l'ottonario usato nella traduzione non corrisponde al verso breve spagnolo) le scelte di Berchet – metriche, stilistiche, retoriche [...] – sono invece interessanti per la poesia italiana. (37)

Nel tono dell'originale, nell'invenzione di un proprio ritmo, come nelle critiche ricevute per le scelte metriche la corrispondenza con la prospettiva (nonché con l'accoglienza) del lavoro di Giudici è straordinaria.

3. Il tema del "romantico" ci conduce all'esplorazione di un altro aspetto molto interessante per l'inquadramento dell'*Onegin*, ovvero la sua dimensione narrativa. Giudici stabilisce infatti un legame originale tra lo statuto romantico dell'essere poeta e la dimensione narrativa del dettato in versi. Di una sua raccolta poetica afferma:

Il ristorante dei morti [...] è secondo me un libro di transizione. Il vero salto – se così si può dire – è in *Lume dei tuoi misteri* [...], perché in esso mi viene da dire: "Voglio essere un poeta romantico", nel senso che lì si parla con molta narratività ma senza velleità storiche o sociologiche. In *Akt* [...] il filo della narrazione si aliena in frammenti di personaggi "altri". È come un piccolo romanzo. (Rosato)

Per rimanere ancora un poco sul Berchet, è interessante ricordare che egli riprese, insieme a Giovanni Prati, quel genere definito *ballata romantica* o *romanza*, che Beltrami definisce proprio di quei «testi che stanno a metà fra poesia lirica e poesia narrativa e si richiamano per lo più, almeno nelle intenzioni, alle tradizioni popolari o a miti storici medievaleggianti. La forma non è fissa, ma

tende a ritmi scanditi, con uso di versi ad accenti fissi (ottonari, novenari, decasillabi) e di rime tronche» (384)¹⁰.

Forse il riferimento berchetiano qui è eccessivo¹¹. Ad ogni modo la scelta metrica è indicativa: il novenario è infatti storicamente vicino a una delle linee narrative della poesia. Capovilla, parlando del novenario con accenti di 2^a 5^a, e ricordando la censura di Betteloni, ricorda l'avvicinamento del novenario a una scelta propriamente prosastica («Si dice che il D'Annunzio e il Pascoli usino di questa accentuazione spostata, per accostare il suono del verso a quello della prosa» 86). E anche Menichetti afferma: «Il romanzo, che oggi è prosa, è nato con gli *octosyllabes* a rima baciata della lingua d'oïl» (75).

Folena coglie benissimo quanto «la ricerca elusa di una dimensione narrativa, così presente in Giudici [...] ha cercato qui [nell'*Onegin*] un compenso, realizzandosi forse nel *transfert* traduttorio» (IX). E anche Mengaldo vede Giudici «trasferire nella versione dell'*Onegin* quell'aspirazione a misure diffusamente narrative, poematiche, ancora possibili in culture diverse [...] ma che egli, in quanto produttore, può solo costeggiare o inseguire per abbozzi e frammenti» (*Per un'antologia della poesia italiana del Novecento* 36). Fortini pure individua nella scelta metrica di Giudici una «tonalità [...]

¹⁰ Sulla ballata romantica è fondamentale lo studio di Giovannetti, *Nordiche superstizioni*.

¹¹ Sul riferimento colto ricordo le parole di Giudici su *Salutz*: «Non traggano in inganno certe criptocitazioni o l'uso di vocaboli talvolta aulici: risalgono a una memoria del tutto involontaria o casuale. Benché non possa dirmi ignorante, non sono nemmeno particolarmente colto; e si sbaglia a collegare, per esempio, un libro come *Salutz* a una mia frequentazione della poesia trobadorica o del *Minnesang*, quando la semplice verità è che ebbi allora, nello scriverlo, bisogno di un travestimento che mi aiutasse ad aggirare l'inibizione connessa ad esperienze dolorose. Senza premeditazione alcuna e per puro istinto, mi trovai avvolto in quegli esibiti e illusori panni di scena». (*Andare in Cina a piedi* 20-21)

narrativa» (*Lezioni sulla traduzione* 169-170); inoltre, pur non riconoscendo a Giudici la riuscita, interpreta la sua avventura con l'*Onegin* come uno degli «ininterrotti tentativi [...] di uscire dalla lirica verso la narrazione», che tuttavia si fa «love story [...], inattuale quando non melensa» (*E così Onieghin s'è fatto italiano*). Lo stesso Giudici, nei luoghi di autocommento, rivela una particolare predilezione per il Puškin narratore. Ad esempio lo ricorda come un «poeta lirico, sì, ma anche e forse soprattutto un poeta di personaggi, che per la sua vocazione di narratore, egli vive e rivive in proprio» (*E così Onieghin s'è fatto italiano*). E parlando dell'*Onegin* richiama apertamente «quel ritmo quasi di scherzo per cui il discorso poetico si accompagna a un orecchio moderno con una certa sfumatura ironica, ambiguamente aperta sia alla comicità sia alla passione, alla pura e *distaccata narratività* così come a un coinvolgimento sentimentale assicurato contro i possibili effetti del ridicolo» (*Per un Onieghin italiano* 196, con corsivo mio).

Guardando al testo, lo studio proposto sull'*enjambement* ha un rilievo particolare rispetto a tale argomento. Abbiamo visto quanto gli *enjambements* in determinati luoghi sensibili della stanza siano agenti di una precisa volontà di “depoeticizzazione”, giacché essi istituiscono una violazione che porta allo scollamento strofico. Sulla paradossalità del tentativo di “depoeticizzazione” ricercato attraverso la scrittura di un testo in versi ripartito in strofe ho già discusso nel capitolo sulla sintassi. Ma sottolineo ora quanto tale “depoeticizzazione” abbia, secondo Lotman, precisamente un significato prosastico: il critico parla proprio di una declinazione, per quanto particolarissima, della «prosasticizzazione del verso» (113).

D'altronde, per riflettere sulla tradizione italiana, Pascoli impiega chiaramente gli *enjambements* nel tentativo di creare «una cadenza indistinta [...] a mezzo tra prosa e poesia» (Beccaria 247):

Pascoli (tra i primi a porre le basi di una tecnica compositiva che avrebbe aperto la strada alla rivoluzionaria indistinzione fra poesia e prosa del Novecento) dilata il verso con *enjambements* forti e inusitati. (246-247)

Una rivoluzione che nel Novecento trova degli esperimenti notevoli, ad esempio, nella poesia crepuscolare. Agamben spiega bene il significato dell'*enjambement*:

Il verso, nell'atto stesso in cui, spezzando un nesso sintattico, afferma la propria identità, è, però, irresistibilmente attratto a inarcarsi sul verso successivo, per afferrare ciò che ha rigettato fuori di sé: esso accenna un passo di prosa col gesto medesimo che attesta la propria versatilità.

In questo gettarsi a capofitto sull'abisso del senso, l'unità puramente sonora del verso trasgredisce, con la propria misura, anche la propria identità. (*Idea della prosa* 23)

Tornando all'*Evgenij Onegin*, Bachtin canonizza addirittura il trionfo del "romanzo" sui "versi", e afferma che «la costruzione stilistica dell'E.O. è tipica di ogni autentico romanzo» (138). E, ancor prima, Tynjanov aveva definito l'opera una sorta di «romanzo del romanzo», dove al centro della composizione è la composizione verbale stessa:

Puškin aveva fatto tutto il possibile per sottolineare la composizione verbale dell'E.O. La pubblicazione del romanzo in capitoli, con intervalli di alcuni anni, distruggeva con ogni evidenza tutto l'orientamento verso lo sviluppo dell'azione, verso la trama, come verso la fabula. Non la dinamica dei contrassegni semantici, ma la dinamica della parola nel suo significato poetico. Non lo sviluppo dell'azione, ma lo sviluppo della

composizione verbale. (*Sulla composizione dell'Evgenij Onegin* 180)

La stessa definizione dell'opera è incerta:

Stava per realizzarsi la fusione di un intero genere prosastico col verso, e Puškin esita. *L'E.O.* per lui ora è un romanzo, ora un poema; i capitoli del romanzo risultano canti del poema; il romanzo che parodia le consuete trame dei romanzi mediante il gioco compositivo, esitando, s'intreccia con un'epopea parodistica. (180)

Anche Giudici richiama tale tradizione critica:

L'Onegin è anzitutto un vero romanzo, con una sua *fabula*, un suo intreccio, coi suoi personaggi ognuno dei quali è "tipico" nel senso più rigoroso del termine; ma nel suo essere "in versi", esso riesce a convogliare uno spessore di significati e motivi difficilmente eguagliabile, per cui gli torna appropriato quanto si osserva [...] a proposito delle poesie liriche del suo autore: tante sono le corde che vibrano nelle mirabili strofe. (*Per un Onieghin italiano* 193-194)

È inoltre interessante inoltre notare quanto tale istanza narrativa dell'*Onegin* di Puškin sia da intendersi anche come singolare declinazione dell'oralità discussa sopra. Lotman sostiene che Puškin avrebbe voluto ricreare le caratteristiche del linguaggio vivo, della colloquialità, per un trionfo della «lingua viva sul verso» (113), e istituire una «narrazione da percepire come racconto non letterario, sciolto e immediato» (112). Anche Bachtin si concentra molto sulla cifra della «pluridiscorsività», che crea lo «stile autenticamente romanzesco di quest'opera» (138). In una raffigurazione parodico-stilizzante, che è

forma di «autocritica della lingua letteraria dell'epoca», egli rileva nell'*Onegin* la rappresentazione di tutte le sue «principali varietà di tendenza, genere e costume» (415):

Se si sopprimessero tutte le virgolette che danno l'intonazione, tutte le suddivisioni delle voci e degli stili, tutte le molteplici distanze delle lingue raffigurate dalla diretta parola dell'autore, otterremmo un conglomerato, privo di stile e di senso, di eterogenee forme linguistiche e stilistiche. (414)

Per l'*Onegin* di Giudici, analogamente, Folena parla di «varietà pluritonale e plurilinguistica: dove la dimensione del vissuto e del quotidiano, l'immissione e l'orchestrazione del parlato possono non soltanto convivere con la dimensione del linguaggio letterario e aulico con effetti di contrasto, ma fondersi intimamente» (XII).

In occasione di un'intervista, Giudici afferma che la tendenza a narrare in poesia è una forma di «disinibizione». Ne riporto un passo:

Camon: Si è parlato di certi suoi poemi (su temi trattati in più occasioni) come di "poesie a puntate". E qualcuno accennava a "romanzi in versi". Non si sente per caso un favolista represso?

Giudici: No. Però mi rendo conto che una poesia narrativa è una delle mie tendenze. Nello *Zibaldone* Leopardi dice che il poeta non deve "prevedere i begli effetti che le sue parole faranno in chi leggerà o ascolterà" e non deve "aver volontà né scopo nessuno, eccetto quello, ch'è manifesto e naturale, di narrare, di celebrare, compiangere". Poi la poesia viene come effetto, come un sovrappiù. E questo io l'ho riscontrato, sia come esperienza personale, sia in altri autori. [...] Se lei rileg-

ge l'*Onegin*, si accorge che con quel poema Puškin ha scritto un romanzo, una storia, un saggio, ha dato sfogo ai suoi umori, e si è divertito: e così ha fatto quello straordinario, unico, capolavoro. La propensione a narrare in poesia rappresenta insomma una forma di disinibizione. Colui che vuol soltanto scrivere della poesia, in senso lirico, in inglese lo si direbbe *self-conscious*, impacciato, inibito, legnoso, imbranato. (Camon 163-164)

Ricordo una felice immagine proposta da Marina Cvetaeva, che mi pare possa ben descrivere l'inclinazione narrativa dell'*Onegin*:

Quando ti accosti al mare – e al poeta lirico – cerchi sempre la stessa cosa, e non qualcosa di nuovo: la ripetizione, non la continuazione del discorso. Il poeta lirico – come il mare – anche quando apri il suo libro per la prima volta, lo rileggi immancabilmente, mentre il fiume, che scorre via lontano [...], vai avanti a leggerlo. È la differenza tra il moto lirico del mare, fatto di flussi e riflussi, vasto, ipnotico, e quello del fiume: longitudinale, unidirezionale, senza ritorno. Differenza tra stare e passare. Il fiume lo ami perché è sempre diverso, il mare – perché è sempre lo stesso. Se vuoi sempre qualcosa di nuovo, vai a vivere in riva a un fiume. (163-164)

Giudici, come Puškin, in uno schema rimico e strofico che ha l'ipnotico moto del mare, fa scorrere il fiume della narrazione, dove fluiscono senza *inibizioni* e *impacci* le vicende di *Onegin*, *Tat'jana*, *Lenskij*, *Ol'ga*. Siamo allora alla foce di un fiume che sta per gettarsi in mare, dove i movimenti e i riflessi dell'acqua sono eterogenei, multipli, ineffabili. Quello che resta è l'incantevole rumore dell'acqua.

Viene allora in mente la prima stanza che Giudici dichiara di aver tradotto, quando *Onegin*, appoggiato al

granito, guarda la Neva calma e appisolata e richiama il fascino delle ottave del Tasso:

Con l'anima tutta rimpianto,
 E appoggiandosi al granito,
 Eugenio stava meditando,
 Come un poeta di sé ha scritto.
 L'ora era tacita e deserta:
 Solo un grido di guardie all'erta.
 Dalla Miliònnaja veniva
 Rumor di ruote; risaliva
 Con sciacquo di remi un battello
 Il fiume calmo e appisolato;
 E noi eravamo affascinati
 Da un flauto, un audace stornello...
 Ma più dolci son d'altri svaghi
 Notturni del Tasso le ottave!

Il riferimento alla poesia del Tasso, dalle istanze narrative e popolari che anche Pia Pera ricorda a commento della stanza¹², mi sembra che, in forma mediata, ci parli di quanto ho cercato di trattare in questo capitolo.

Fortini accusò Giudici di fare un uso astorico della forma, sostenendo che egli non conoscesse o dimenticasse il significato appunto popolare e narrativo della sua scelta metrica¹³. Credo invece di aver dimostrato

¹² «In *De l'Alemagne* (parte II, cap. XI) Madame De Staël lo ricordava [Torquato Tasso] come creatore di una poesia capace di penetrare nel popolo: “La poésie française étant la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple. Les stances du Tasse sont chantées par le gondoliers de Venise, les Espagnols et les Portugais de toutes les classes savent par cœur les vers de Calderon et de Camoens”», Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin*. Traduzione italiana di Pia Pera. Venezia: Marsilio, 1996 (459, nota I.XLVIII).

¹³ «Mi pare che egli dimentichi che comunque quel metro e quelle

che le istanze della poesia popolare e narrativa non sono affatto estranee al pensiero e alle realizzazioni testuali dell'*Onegin* di Giudici.

Certo non voglio dimenticare quel principio di «controllata spontaneità» (*Come una poesia si costruisce* 68), che ho già ricordato, del farsi della poesia; né l'ironia con cui Giudici gestisce le forme. Anche Fortini aveva giustamente riconosciuto il ruolo dell'ironia nella gestione della forma, ma aveva obiettato che «ciò che il tempo erode è proprio l'ironia» (*E così Onièghin s'è fatto italiano*)¹⁴. E tuttavia, come sostiene Mengaldo, in un'affermazione che sembra proprio una risposta a Fortini: «il pericolo per ogni lettore dell'*Onegin* non è di sopravvalutare l'ironia, è di sopravvalutare il pathos» (*Il "Monselice" e i poeti-traduttori* 10).

strofe *significano* in italiano e oggi, indipendentemente da quel che significassero per Puškin o per l'odierno lettore russo di Puškin. E quel che significano è, come è abbastanza evidente, tonalità popolare e narrativa» (Fortini, *Lezioni sulla traduzione* 169-170).

¹⁴«Ad un pubblico che sempre meno distingue un corno da un violino, che allusione può venire dalla fanfaretta domenicale del Prater che Mahler sa includere nelle sue accumulazioni? Raboni parlò, per Giudici, di atteggiamento alla Stravinski: giustissimo ma (come Adorno sapeva) la prima cosa che di Stravinski – e di Picasso – il tempo erode è proprio l'ironia» (Fortini, *E così Onièghin s'è fatto italiano*).

PARTE II

6. STUDIO SUL CAPITOLO PRIMO

*Bella impresa sovrumana
Chi per me ti compirà?
La parola è una parola
Che non smuove la realtà!*

GIOVANNI GIUDICI

L'apparato critico-genetico propone uno studio stanza per stanza del capitolo primo dell'opera e si compone di tre parti: la trascrizione della lezione di FE, un regesto variantistico e un regesto metrico. Il regesto variantistico, di tipo orizzontale, è fornito verso per verso. Qualora la cassatura o la rielaborazione riguardi nell'interezza più versi contigui (ad es. una quartina) esso è proposto a gruppi di versi. Ciò vale anche nel caso di unità logico-sintattiche e/o lessicali che in diacronia subiscono spostamenti intersversali. L'inserzione di variante viene collocata nel luogo ritenuto di volta in volta più adeguato.

Per quanto riguarda il regesto metrico (per il quale non mi sono potuta basare su modelli esistenti o a me noti), per comodità di lettura e facilità nella visione d'insieme, esso riporta sempre la scansione metrica di tutti i versi della stanza procedendo verso per verso, anche laddove il regesto variantistico propone un gruppo di versi. Il tipo metrico è sempre specificato, anche nel caso l'evoluzione variantistica non comporti modificazione del metro. Altresì, il regesto metrico può non segnalare il mutamento di versi che pre-

sentano variazioni inerenti punteggiatura, grafia o traslitterazione di parole straniere che non hanno una rilevanza metrica o, nel caso di varianti manoscritte, di un mancato riconoscimento di coerenza logico-sintattica.

Per uno primo sguardo macroversale, si registra che dei 756 versi di DR solo 299 attestano una lezione poi mantenuta a testo fino a FE; AS condivide con DR lezioni identiche in ben 717 versi; in G1 la lezione uguale a quella di FE è in 532 versi, mentre 111 versi riportano ancora la lezione presente in AS. Il cuore del cambiamento avviene con il lavoro variantistico testimoniato da GS e, soprattutto, da GG. Da G2 tutte le rielaborazioni vengono accolte a testo definitivamente¹. G2 e FE, infatti, sono identici tranne che per il v. 7 della stanza XLIX, dove si registra una discrepanza nell'uso della congiunzione "e", che in G2 presenta una "d" eufonica («Di essa cantava ed io l'ho amata.»), contrariamente a FE («Di essa cantava e io l'ho amata.»). Ad eccezione di questa stanza, l'ordinamento dei testimoni è pertanto sempre il medesimo. Lo propongo di seguito: DR, AS, G1, GS, GG, G2-FE.

I, I

«Mio zio così preciso e retto,
 Or che sul serio s'è ammalato,
 Si è fatto portare rispetto
 E proprio il meglio ha escogitato!
 5 Il suo esempio sia di lezione:
 Ma, Dio mio, quale afflizione
 Notte e di un malato vegliare
 Mai un passo potendo fare!
 E quale perfidia meschina
 10 Già mezzomorto vezzeggiarlo,
 Sui cuscini accomodarlo,
 Dargli mesto la medicina,
 Sospirando e pensando fra te:
 Ti porti il diavolo con sé!»

¹ Solo in tre casi la lezione di GG non viene accolta a partire da G2.

Regesto variantistico

1-4. «Mio zio così preciso e retto, | Or che sul serio s'è ammalato, | Si è fatto portare rispetto | E proprio il meglio ha escogitato!» «Mio zio era un uomo di carattere, | Quando sul serio si ammalò | Seppe ben farsi rispettare, | Bella trovata escogitò! DR AS «Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo! | Quando davvero s'è ammalato, | Per farsi usare rispetto | Guarda cosa t'ha escogitato! G1 GS «Mio zio, che uomo tutto d'un pezzo! \#++ +++++ di carattere +++ +++++\ | Quando davvero s'è ammalato, | Per farsi usare rispetto | Guarda cosa t'ha escogitato! \Mio zio così preciso e retto, | Or che sul serio s'è ammalato, | Si è fatto portare rispetto | E proprio il meglio ha escogitato! GG.

7. Notte e di un malato vegliare] Con un malato notte e giorno stare DR AS.

10. Già mezzomorto vezzeggiarlo,] Vezzeggiarlo già mezzomorto DR.

11. Sui cuscini accomodarlo,] I guanciali mettergli a posto, DR Sui cuscini sistemarlo, AS.

12. Dargli mesto] Dargli compunto DR Somministrargli AS G1 GS Somministrargli \#**Dargli mesto**\ GG.

14. Ti porti il diavolo] Ma quando il diavolo ti prende DR AS.

Regesto metrico

1. nov²⁴⁶] nov^{24s} DR AS dec²⁴⁶ G1 GS dec²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.

2. nov¹⁴] nov^{14t} DR AS nov¹⁴ G1 GS nov¹⁴ → nov¹⁴ GG.

3. nov²⁵] nov¹⁴ DR AS ott²⁴ G1 GS ott²⁴ → nov²⁵ GG.

4. nov²⁴] nov^{14t} DR AS nov¹³ G1 GS nov¹³ → nov²⁴ GG.

5. nov³⁵.

6. ott³⁴.

7. nov¹³⁵] end⁴⁶⁸ DR AS.

8. ott²⁵.

9. nov²⁵.

10. nov²⁴] nov³⁶ DR.

11. ott³] nov³⁵ DR ott³ AS.

12. nov¹³] dec¹⁴ DR dec⁴ AS G1 GS dec⁴ → nov¹³ GG.

13. dec^{36t}.

14. nov^{24t}] dod^{248t} DR AS.

I, II

Così pensava un giovin signore,
 Volando in carrozza postale,
 Dei suoi per volere di Giove
 Unico erede universale.
 5 Amici di Ljudmila e Ruslàn!
 L'eroe del mio romanzo,
 Senza preamboli, immantinenti,
 Permettete che vi presenti:
 Onieghin, un mio amico, nato
 10 Sui bordi della Nievà,
 Dove sei nato anche tu, chissà,
 Mio lettore, o hai brillato;
 Ci andavo anch'io a passeggiare:
 Ma l'aria del nord mi fa male.

Regesto variantistico

1. giovin signore,] giovin signore DR AS G1 GS \#“\ giovin signore\#,”\ GG.
2. Volando in carrozza postale,] Mentre correva la diligenza, DR AS G1 GS Mentre correva la diligenza, \#Volando in carrozza +++++ postale\ \uVolando in carrozza postale,\ GG.
3. Dei suoi per volere] Per sommo volere DR AS G1 GS Per sommo \uDei suoi per\ volere GG.
4. Unico erede universale.] Erede d'ogni sua ascendenza. DR AS G1 GS Erede d'ogni sua ascendenza. \#erede di +++++ +++++\ \uUnico erede universale.\ GG.
5. Ljudmila e Ruslàn!] Liudmila e Russlàn! DR.
8. Permettete] Permettetemi DR AS.
- 9-10. un mio amico, nato | Sui bordi] buon amico mio, | Nato sui bordi DR AS.
11. sei nato anche tu, chissà,] forse anche tu sei nato, DR AS.
12. brillato;] brillato. DR AS.

13. andavo anch'io a passeggiare:] passeggiavo un tempo
anch'io: DR AS.
14. l'aria del nord mi fa male.] il nord non mi si confà.
DR AS.

Regesto metrico

1. dec²⁴⁶.
2. nov²⁵] dec¹⁴ DR AS G1 GS dec¹⁴ → nov²⁵ GG.
3. nov²⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → nov²⁵ GG.
4. nov¹⁴] nov²⁴ DR AS G1 GS nov²⁴ → nov¹⁴ GG.
5. dec^{26t}.
6. set²⁴.
7. dec¹⁴.
8. nov³] dec³ DR AS.
9. nov²⁶] nov²⁶ DR AS.
10. ott^{2t}] dec¹⁴ DR AS.
11. dec^{147t}] nov¹³⁶ DR AS.
12. ott³.
13. nov²⁴] nov^{46t} DR AS.
14. nov²⁵] ott^{2t} DR AS.

I, III

- Dopo un lodevole servizio,
Di debiti era campato
Suo padre, dava tre balli all'anno,
Si trovò infine rovinato.
5 Su Eugenio la sorte vegliava:
Prima *Madame* se ne occupava,
Poi *Monsieur* le subentrò.
Lui era vispo, e carino però.
Monsieur l'Abbé, francese tapino,
10 Perché il pargolo non soffrisse,
Giammai con prediche l'afflisse,
L'ammaestrava col trastullino:
Sgridava appena le sue scappate,
Lo portava al Giardino d'Estate.

Regesto variantistico

1. un lodevole servizio,] una carriera onorata, DR AS un servizio esemplare, G1 GS un *\lodevole\ servizio*, *\esemplare*. GG.
2. debiti era campato] debiti era vissuto DR AS prestiti era vissuto G1 GS *\prestiti\ debiti\ era vissuto\ campato* GG.
- 3-4. padre, dava tre balli all'anno, | Si trovò infine rovinato.] padre; dava tre balli all'anno | E alla fine restò all'asciutto. DR AS padre, che a forza di dare | Feste si trovò all'asciutto. G1 GS padre, *che a forza di dare\dava tre balli all'anno,* | *Feste si trovò all'asciutto.\#E infine si trovò pulito.* *\Si trovò infine rovinato.* GG.
7. *Monsieur* le subentrò.] la sostituì Monsieur. DR Monsieur al suo posto arrivò. AS⁽²⁾.
8. Lui era vispo, e carino però.] Era vivace, ma tanto caro. DR Lui era vispo, e anche caro però. AS.
9. tapino,] poverino, AS.
10. pargolo non] rampollo non ne DR AS.
12. L'ammaestrava col trastullino:] Gli insegnava col contentino: DR AS.
13. Sgridava appena le sue scappate,] Lo rimbrottava appena per le sue birbonate DR AS.
14. Lo portava al] E lo portava a passeggio al DR AS.

Regesto metrico

1. nov¹⁴] nov¹⁵ DR AS ott¹⁴ G1 GS ott¹⁴ → nov¹⁴ GG.
2. ott²] ott² DR AS ott² G1 GS ott² → ott² GG.
3. dec²⁴⁷] dec²⁴⁷ DR AS nov²⁵ G1 GS nov²⁵ → dec²⁴⁷ GG.
4. nov⁴] nov³⁶ DR AS ott¹⁵ G1 GS ott¹⁵ → nov²⁶ → nov⁴ GG.
5. nov²⁵.
6. nov¹⁴.
7. ott^{13t}] nov^{16t} DR dec^{136t} AS.

² In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

8. dec^{36t}] dec⁴⁷ DR end³⁵⁷ AS.
 9. dec²⁴⁶] end²⁴⁶ AS.
 10. nov³] dec²⁴ DR AS.
 11. nov²⁴.
 12. nov³] nov³ DR AS.
 13. dec²⁴] set⁴+set³ DR AS.
 14. dec³⁶] ott⁴+set³ DR AS.

I, IV

- Per Eugenio giunsero gli anni
 Dell'irrequieta gioventù,
 Di speranze e teneri affanni,
 E Monsieur non servi più.
- 5 All'ultima moda acconciato,
 Come un *dandy* di Londra abbigliato,
 Il mio Eugenio fu in libertà:
 Finalmente entrò in società.
 In un francese perfetto
- 10 Sapeva scrivere e parlare,
 La mazurka agilmente ballare
 E fare un inchino corretto:
 Volete di più? Per la gente
 Era assai caro e intelligente.

Regesto variantistico

4. Monsieur] Monsieur DR AS⁽³⁾.
 5. All'ultima moda acconciato,] Pettinato all'ultima
 moda; DR Pettinato all'ultima moda, AS.
 11. agilmente] leggero DR AS G1 GS GG.
 12. un inchino] l'inchino DR AS G1 GS l'#un\ inchino
 GG.
 14. assai] molto DR AS.

³ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

Regesto metrico

1. nov³⁵.
2. nov^{4t}.
3. nov³⁵.
4. ott^{3t}.
5. nov²⁵] nov³⁵ DR AS.
6. dec¹³⁶.
7. nov^{35t}.
8. nov^{35t}.
9. ott⁴.
10. nov²⁴.
11. dec³⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS GG.
12. nov²⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → nov²⁵ GG.
13. nov²⁵.
14. nov¹⁴] dec¹³⁵ DR AS.

I, V

- Tutti qualcosa a poco a poco
 In qualche modo abbiamo appreso,
 Sicché brillare per cultura,
 Grazie a Dio, non dà un gran peso.
- 5 Onieghin era, a parer di molti
 (Giudici severi e accorti),
 Ragazzo colto, ma svagato.
 Aveva il dono fortunato
 Di sfiorare in conversazione
- 10 Agevolmente ogni argomento,
 Di stare zitto e tutto attento
 In una seria discussione
 E nelle dame destar sorrisi
 Col fuoco d'epigrammi improvvisi.

Regesto variantistico

1-4. Tutti qualcosa a poco a poco | In qualche modo abbiamo appreso, | Sicché brillare per cultura, | Grazie a Dio, non dà un gran peso.] Noi tutti in qualche misura | Abbiamo appreso a poco a poco: | E, grazie a Dio, a far

figura | Con l'istruzione ci vuol poco. DR AS Noi tutti in qualche misura | Abbiamo appreso a poco a poco: | E a brillare per cultura, | Grazie a Dio, da noi ci vuol poco. G1 GS Noi tutti in qualche misura | Abbiamo appreso a poco a poco: \#*Qualcosa in fondo abbiamo appreso*\ | E a brillare per cultura. | Grazie a Dio, da noi ci vuol poco. \ *Tutti qualcosa a poco a poco* | *In qualche modo abbiamo appreso,* | *Sicch  brillare per cultura,* | *Grazie a Dio, non   \d  un gran peso.* \ GG⁽⁴⁾.

6. (Giudici severi e accorti),] (Nei giudizi severi e accorti) DR (Nei giudizi severi e accorti), AS.

7. Ragazzo colto, ma svagato.] Giovane colto, ma svagato. DR AS G1 GS. Giovane \#*Ragazzo*\ colto, ma svagato \#++++\ . GG.

9-10. Di sfiorare in conversazione | Agevolmente ogni argomento,] Senza impaccio in conversazione | Di sfiorare ogni argomento, DR Di sfiorare in conversazione | Senza impaccio ogni argomento, AS.

11. Di stare zitto e tutto attento] Di star zitto con fare attento DR AS.

14. Col fuoco] Con lampi DR AS.

Regesto metrico

1. nov¹⁴⁶] ott²⁴ DR AS G1 GS ott²⁴ → nov¹⁴⁶ GG.

2. nov²⁴⁶] nov²⁴⁶ AS G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.

3. nov²⁴] nov²⁴ DR AS ott³ G1 GS ott³ → nov²⁴ GG.

4. ott¹³⁵] nov⁴ DR AS nov¹³⁵ G1 GS nov¹³⁵ → ott¹³ → ott¹³⁵ GG.

5. dec²⁴⁷.

⁴ In GG l'intervento correttivo si concentra sui primi quattro versi. Il v. 2   cassato a matita e presenta una variante sostitutiva poi cancellata a gomma; al v. 3 la preposizione «a» del testo   depennata a matita. A questi interventi puntuali segue un ripensamento dell'intera quartina, cassata integralmente con penna a sfera blu in favore di una variante sostitutiva scritta lateralmente. All'interno di questa variante, al v. 4 Giudici interviene ancora con penna a sfera di colore nero.

6. ott¹⁵] nov³⁶ DR AS.
 7. nov²⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov²⁴ GG.
 8. nov²⁴.
 9. nov³] nov¹³ DR nov³ AS.
 10. nov⁴] ott³ DR ott¹³ AS.
 11. nov²⁴⁶] nov³⁶ DR AS.
 12. nov⁴.
 13. dec⁴⁷.
 14. dec²⁶] dec²⁶ DR AS.

I, VI

- Non è più di moda il latino:
 E dunque, per la precisione,
 Lui ne sapeva quel tantino
 Per decifrare un'iscrizione,
 5 Per dir la sua su Giovenale,
 Per apporre a una lettera il *vale*
 E dell'Eneide un due o tre versi,
 Pur con errori, ritenersi.
 Nessuna voglia lo pungeva
 10 Di rovistare in profondo
 La polverosa storia del mondo;
 Eppure a memoria sapeva
 Certi aneddoti ormai perenti,
 Da Romolo ai nostri tempi.

Regesto variantistico

2. per la precisione,] a dir la verità, DR.
 3. tantino] pochino DR.
 6. Per apporre a una lettera il *vale*] Per finire una lettera
 con la parola vale, DR AS⁽⁵⁾.
 7. due o tre versi,] paio di versi, DR AS.
 13. perenti,] perenti DR AS.

⁵ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

Regesto metrico

1. nov³⁵.
2. nov²] nov^{24t} DR.
3. nov⁴] nov⁴ DR.
4. nov⁴.
5. nov²⁴.
6. dec³⁶] set^{3s}+set⁴ DR AS.
7. nov⁴⁶] nov⁴⁶ DR AS.
8. nov¹⁴.
9. nov²⁴.
10. ott⁴.
11. dec⁴⁶.
12. nov²⁵.
13. nov¹³⁶.
14. ott²⁵.

I, VII

- Gran passione non sentiva
 A tormentarsi per dei suoni,
 Tra giambo e trocheo non riusciva
 A stabilire distinzioni.
- 5 Teocrito e Omero derideva,
 Ma Adam Smith però leggeva,
 Era un profondo economista;
 Come uno stato si arricchisca
 Sapeva giudicare infine
- 10 E di che viva e anche perché
 Necessario l'oro non è
 Se vi sian *materie prime*.
 Suo padre non lo comprendeva
 E nuove ipoteche accendeva.

Regesto variantistico

2. dei suoni,] i suoni DR AS.
4. A stabilire distinzioni.] (Per quanto battesimo) a far distinzioni. DR AS.

5. derideva,] respingeva; DR AS respingeva, G1 GS re-
spingeva. \#*derideva*,\ GG.

6. Ma Adam Smith però leggeva,] Ma Adamo Smith leggeva DR AS.

7. Era un] E era un DR AS Da G1 GS Da \#*Era un*\ GG.

8. arricchisca] arricchisca, DR AS.

12. Se vi sian *materie prime*.] Se ci sono materie prime.
DR AS G1 Se ci sono \Se vi sian\ materie prime. GS
GG⁽⁶⁾.

13. non lo comprendeva] non raccapezzava DR AS non
ci penetrava G1 GS non ci penetrava \#*non lo compren-
deva*\ GG.

14. nuove ipoteche accendeva.] le sue terre ipotecava.
DR AS le terre ipotecava. G1 GS E le terre ipotecava.
\altre\ nuove\ ipoteche metteva. \accendeva.\ GG.

Regesto metrico

1. ott³.

2. nov⁴] nov⁴ DR AS.

3. nov²⁵.

4. nov⁴] dod²⁵⁸ DR AS.

5. dec²⁵] dec²⁵ DR AS G1 GS dec²⁵ → dec²⁵ GG.

6. ott¹³⁵] set²⁴ DR AS.

7. nov¹⁴] nov¹⁴ DR AS ott³ G1 GS ott³ → nov¹⁴ GG.

8. nov¹⁴.

9. nov²⁶.

10. dec⁴⁶¹.

11. nov³⁵¹.

12. ott³⁵] nov³⁶ DR AS G1 nov³⁶ → ott³⁵ GS GG.

13. nov²] nov² DR AS nov² G1 GS nov² → nov² GG.

14. nov²⁵] nov⁴ DR AS ott³ G1 GS ott³ → ott¹⁴ → nov²⁵
GG.

⁶ In corsivo, come a testo, in G1, GS e GG.

I, VIII

Non ho pazienza a spiegar tutto
 Quello che sapeva Eugenio;
 Ma in una scienza soprattutto
 Egli era un autentico genio:
 5 Quella che fin dalla puerizia
 Gli fu sforzo e croce e delizia,
 Che assorbiva ad ogni istante
 La sua pigrizia angosciante,
 10 Di passioni tenera scienza
 Che Ovidio Nasone cantò
 E a cui da martire immolò
 La sua splendida, inquieta esistenza
 In Moldavia tra la steppaglia,
 Lontano dalla sua Italia.

Regesto variantistico

1-2. Non ho pazienza a spiegar tutto | Quello che sapeva Eugenio;] Altro ancora sapeva Eugenio | Che a spiegarlo non ho pazienza; DR AS.

3-4. Ma in una scienza soprattutto | Egli era un autentico genio:] Ma in questo era un vero genio | Nel sapere più di ogni scienza DR Ma in questo era un vero genio, | Nel sapere più di ogni scienza AS.

7. ad ogni istante] per giorni interi DR AS G1 GS per giorni interi \ad ogni istante\ GG.

8. La sua pigrizia angosciante,] I suoi accidiosi pensieri, DR AS I suoi angoscienti pensieri, G1 GS I suoi angoscienti pensieri, \La sua pigrizia angosciante,\ GG.

9. Di passioni tenera scienza] Scienza della dolce passione DR AS.

10. Che Ovidio Nasone cantò] Cantata da Ovidio Nasone DR AS Che Ovidio Nasone cantò, G1 GS GG.

11. E a cui da martire immolò] Che per lei martire finiva DR AS Per cui da martire immolò G1 GS.

12. splendida, inquieta esistenza] bella frenetica età DR AS.

13. Moldavia] Moldavia, DR AS.

Regesto metrico⁽⁷⁾

1. nov⁴] nov¹³⁶ DR AS.
2. ott¹⁵] nov³⁶ DR AS.
3. nov⁴] ott²⁵ DR AS.
4. nov¹⁵] nov³⁵ DR AS.
5. nov¹⁴.
6. nov³⁵.
7. ott³⁵] nov³⁶ DR AS G1 GS nov³⁶ → ott³⁵ GG.
8. ott⁴] nov²⁵ DR AS nov²⁵ G1 GS nov²⁵ → ott⁴ GG.
9. nov³⁵] nov¹⁵ DR AS.
10. nov^{25t}] ott^{25s} DR AS.
11. nov^{24t}] nov⁴ DR AS nov^{24t} G1 GS.
12. dec³⁶] dec^{36t} DR AS.
13. nov³.
14. ott².

I, X

- Come ben seppe simulare
 La non speranza, ingelosirsi,
 Dare a credere, disingannare,
 Spasimare e anche incupirsi,
- 5 Fare il duro e l'ossequiente,
 Il premuroso e l'indifferente!
 Con che languidezza taceva,
 Di che eloquenza si accendeva!
 Che epistografo galante!
- 10 In ciò che amava e respirava
 Tutto se stesso quasi obliava!
 Che sguardo tenero e saettante,
 Pudico e ardito, e al tempo giusto
 D'una pia lacrima anche il lustro!

⁷ Riguardo all'evoluzione metrica della prima quartina, si tenga conto che Giudici rielabora i versi combinandoli in una diversa successione. I vv. 1-4 della lezione a testo, corrispondono infatti a quelli disposti in DR e AS nel seguente ordine: 2-1-4-3. Il regesto metrico riporta l'ordine a testo.

Regesto variantistico

1. ben seppe] presto imparò a DR AS.
2. ingelosirsi,] la gelosia, DR AS.
3. Dare a credere, disingannare,] A smentire, a dare a credere, DR AS.
4. Spasimare e anche incupirsi,] A sembrar triste, a spasimare, DR AS.
5. Fare] A fare DR AS.
6. Il premuroso] L'attento DR AS.
7. che languidezza] quanto languore DR AS.
8. Di che eloquenza si accendeva!] Con che fuoco convinceva, DR AS.
9. Che epistolografo galante!] Come scriveva noncurante! DR AS.
10. In ciò che amava e respirava] In una amando e respirando DR In una amando e respirando, AS.
11. Tutto se stesso quasi obliava!] Come sapeva abbandonarsi! DR AS.
13. Pudico e ardito, e al tempo giusto] Pudico e provocante, DR Pudico e provocante AS.
14. D'una pia lacrima anche il lustro!] E una pia lacrima ogni tanto! DR AS.

Regesto metrico

1. nov¹⁴] dec¹³⁶ DR AS.
2. nov⁴] dec⁴ DR AS.
3. dec¹³] ott^{35s} DR AS.
4. nov³⁵] nov⁴ DR AS.
5. ott¹³] nov²⁴ DR AS.
6. dec⁴] ott² DR AS.
7. nov⁵] nov²⁵ DR AS.
8. nov⁴] ott³ DR AS.
9. nov⁴] nov¹⁴ DR AS.
10. nov²⁴] nov²⁴ DR AS.
11. nov¹⁴⁶] nov¹⁴ DR AS.

12. nov²⁴.
 13. nov²⁴⁶] set² DR AS.
 14. nov³⁴] nov⁴⁶ DR AS.

I, XI

- Come sapeva rinnovarsi,
 L'innocenza con scherzi stupire,
 Spaventare col disperarsi,
 Con la lusinga divertire,
 5 L'istante commosso sfruttare,
 Con passione e cervello sventare
 Certe fisime di giovinezza,
 Cogliere al varco la carezza
 Dichiarazioni riscuotendo,
 10 Sentire un cuore al primo battito,
 L'amore inseguire e d'un tratto
 Strappare a lei un appuntamento
 Segreto... E nell'intimità
 Ammaestrarla in tranquillità!

Regesto variantistico

1. rinnovarsi,] nuovo mostrarsi, DR AS.
 2. con scherzi] scherzando DR AS.
 5. L'istante commosso sfruttare,] Cogliere l'attimo di commozione, DR AS.
 6. Con passione e cervello sventare] Vincer col senno e la passione DR AS.
 7. Certe fisime di giovinezza,] I pregiudizi dell'età ingenua, DR AS.
 8. Cogliere al varco la carezza] Aspettar la spontanea carezza, DR AS.
 9. Dichiarazioni riscuotendo,] La confessione pregare e imporre, DR La confessione chiedere e avere, AS Dichiarazioni ottenendo, G1 GS Dichiarazioni ottenendo, \#*riscuotendo*,\ GG.
 10. Sentire un cuore al primo battito,] D'un cuore cogliere il primo palpito, DR AS.

11. L'amore inseguire e d'un tratto] Inseguire l'amore – e d'un tratto DR Inseguire l'amore – e di colpo AS.

12-14. Strappare a lei un appuntamento | Segreto... E nell'intimità | Ammaestrarla in tranquillità!] Ottenere un convegno segreto, | E quindi a lei nell'intimità | Dar lezioni in tranquillità. DR Un convegno segreto ottenere, | E quindi a lei nell'intimità | Dar lezioni in tranquillità. AS Strappare a lei un appuntamento | Segreto... E con tranquillità | Ammaestrarla nell'intimità! G1 GS Strappare a lei un appuntamento | Segreto... E con tranquillità \nell'intimità\ | Ammaestrarla nell'intimità! \in tranquillità^\ GG.

Regesto metrico

1. nov¹⁴] dec¹⁴⁶ DR AS.
2. dec³⁶] dec³⁶ DR AS.
3. nov³.
4. nov⁴.
5. nov²⁵] dec¹³ DR AS.
6. dec³⁶] nov¹⁴DR AS.
7. dec¹³] dec^{48s} DR AS.
8. nov¹⁴] dec³⁶ DR AS.
9. nov⁴] dec⁴⁷ DR dec⁴⁶ AS ott⁴ G1 GS ott⁴ → nov⁴ GG.
10. nov^{246s}] dec^{247s} DR AS.
11. nov²⁵] dec³⁶ DR dec³⁶ AS.
12. nov²⁴] dec³⁶ DR dec³⁶ AS.
13. nov^{2t}] dec^{24t} DR AS nov^{2t} G1 GS nov^{2t} → nov^{2t} GG.
14. nov^{3t}] nov^{3t} DR AS dec^{3t} G1 GS dec^{3t} → nov^{3t} GG.

I, XII

- Come riusciva a conturbare
 Di esperte civette il cuore,
 E quando voleva annientare
 I suoi rivali in amore
 5 Con che veleno ne parlava,
 Quali trappole gli apprestava!
 Ma voi, mariti beati,
 Amici gli restavate:
 Lo blandiva il coniuge astuto,
 10 Antico allievo di Faublas,
 E il sospettoso per età,
 E anche il maestoso cornuto,
 Sempre di sé soddisfatto,
 Della moglie e del buon piatto.

Regesto variantistico

1. riusciva a conturbare] presto turbare seppe DR AS
 riuscì presto a turbare G1 GS riuscì presto \#*riuscita*\ a
turbare \#*conturbare*\ GG.
2. Di esperte civette il cuore,] I cuori di esperte civette!
 DR AS.
- 3-4. voleva annientare | I suoi rivali in amore] poi voleva
 | Distruggere i suoi rivali DR AS.
5. Con che veleno ne parlava,] Con che veleno ne mal-
 diceva! DR AS Come càuastico ne parlava, G1 GS Come
càuastico \#*Con che veleno*\ ne parlava, GG.
6. trappole gli apprestava!] reti gli tendeva! DR AS⁽⁸⁾.
7. voi, mariti beati,] voi mariti felici DR AS.
8. Amici gli restavate:] Gli restavate amici: DR AS.
9. coniuge astuto,] coniuge astuto DR AS consorte astu-
 to, G1 GS consorte \#*coniuge*\ astuto, GG.
10. Antico allievo] Discepolo DR AS.
11. sospettoso per età,] vecchione sospettoso, DR AS.
14. buon piatto.] suo piatto. DR AS.

⁸ In DR ho corretto il refuso «reati».

Regesto metrico

1. nov¹⁴] nov¹³⁶ DR AS nov¹⁴⁵ G1 GS nov¹⁴⁵ → nov¹⁴ GG.
2. ott²⁵] nov²⁵ DR AS.
3. nov²⁵] set² DR AS.
4. ott⁴] ott² DR AS
5. nov⁴] dec⁴ DR AS nov¹³ G1 GS nov¹³ → nov⁴ GG.
6. nov¹³] ott¹³ DR AS.
7. ott²⁴] ott²⁴ DR AS.
8. ott²] set⁴ DR AS.
9. nov³⁵] nov³⁵ DR AS nov³⁶ G1 nov³⁶ → nov³⁵ GG.
10. nov^{24t}] ott^{2t} DR AS.
11. nov^{4t}] ott³ DR AS.
12. ott¹⁴.
13. ott¹⁴.
14. ott³] ott³ DR AS.

I, XV

- Per lo più è ancora a letto quando
 La posta gli viene portata.
 Inviti? Lo stan reclamando
 In tre case per la serata:
- 5 Là un ballo, qui d'un bimbo la festa.
 Dove andrà il mio perditesta?
 Da chi iniziare? È indifferente:
 Non si può ovunque esser presente.
 Intanto in abito da mattina,
- 10 Col suo ampio *bolivàr*,
 Scarrozza Onieghin sul *boulevard*
 Per la sua passeggiatina:
 Fin quando il Bréguet non gli annunzia
 Che l'ora di pranzo è giunta.

Regesto variantistico

- 1-2. Per lo più è ancora a letto quando | La posta gli viene portata.] Di solito è ancora a letto | Quando arrivano i bigliettini. DR AS.
3. Inviti? Lo stan reclamando] Sono inviti? Ben tre famiglie DR AS.

4. In tre case per la serata:] Lo reclamano per la serata.
DR AS.

5. festa.] festa: DR AS.

7-8. Da chi iniziare? È indifferente: | Non si può ovunque
esser presente.] Non importa da chi cominciare: | Da tutti
in tempo si può arrivare. DR AS G1 GS Non importa da
chi cominciare: | Da tutti in tempo si può arrivare. \#**Da
chi iniziare? È indifferente:** | **Non si può ovunque esser
presente.**\ GG.

10. Col suo ampio *bolivàr*,] Col cappello alla Bolivar,
DR AS Col suo largo bolivar, G1 Col suo largo \ampio\
bolivar, GS GG⁽⁹⁾.

11. *boulevard*] boulevard, DR AS⁽¹⁰⁾.

13-14. Fin quando il Bréguet non gli annunzia | Che l'ora
di pranzo è giunta.] Fin quando il solerte Bréguet | Non
gli suona il déjeuner. DR AS⁽¹¹⁾ Ma il solerte Breguèt in-
tanto | Gli suona l'ora del pranzo. G1 GS Ma il solerte
Breguèt intanto | Gli suona l'ora del pranzo. \#*Inf+++*\
\Fin quando il Bréguet non gli annunzia | Che l'ora del
di pranzo è giunta.\ GG.

Regesto metrico

1. dec³⁵⁷] ott²⁵ DR AS.

2. nov²⁵] nov¹³ DR AS.

3. nov²⁵] nov¹³⁶ DR AS.

4. nov³] dec³ DR AS.

5. dec¹²⁴⁶.

6. ott¹³.

7. dec²⁴] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → dec²⁴ GG.

8. dec³⁴⁶] dec²⁴ DR AS G1 GS dec²⁴ → dec³⁴⁶ GG.

9. dec²⁴.

⁹ In corsivo, come a testo, in G1, GS e GG.

¹⁰ In corsivo, come a testo, in AS.

¹¹ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato me-
diante sottolineatura).

10. ott^{3t}] nov^{3t} DR AS ott^{3t} G1 ott^{3t} → ott^{3t} GS GG.
 11. dec^{24t}.
 12. ott³.
 13. nov²⁵] nov^{25t} DR AS nov³⁶ G1 GS nov³⁶ → nov²⁵ GG.
 14. ott²⁵] ott^{3t} DR AS ott²⁴ G1 GS ott²⁴ → ott²⁵ → ott²⁵ GG.

I, XVI

- Già è buio: siede nella slitta.
 «Via!», il grido è riecheggiato;
 Il suo bavero di pelliccia
 Di gelo s'è inargentato.
 5 E corre al Talòn in gran fretta,
 Kavièrin certo già l'aspetta.
 È entrato – un tappo in alto schizza,
 Della Cometa il vino sprizza.
Roast-beef al sangue è sul suo desco,
 10 Tartufi – lusso di gioventù
 E dei cibi di Francia il *bijou*,
 Di Strasburgo il *pâté* ancor fresco,
 Fra un Limburgo ben fermentato
 E un ananas dorato.

Regesto variantistico

2. «Via!»] «Vai!» DR.
 3. pelliccia] castoro DR AS.
 6. Kavièrin certo già l'aspetta.] Di certo Kavièrin l'aspetta. DR AS.
 7. in alto] al soffitto DR AS G1 GS al soffitto \#in alto\ GG.
 8. sprizza.] sprizza, DR AS.
 9. *Roast-beef* al sangue è sul suo desco,] Lui ha davanti un sanguigno *roast-beef*, DR AS *Roast-beef* al sangue si fa portare, G1 GS *Roast-beef* al sangue si fa portare, \#è sul suo desco,\ GG⁽¹²⁾.

¹² In corsivo, come a testo, in DR, AS, G1, GS e GG (in DR indicato mediante sottolineatura).

10. lusso di gioventù] fasti dei giovani anni, DR lusso dei giovani anni, AS scialo di gioventù G1 GS scialo \#*lusso*\ di gioventù GG.

11. E dei cibi di Francia il *bijou*,] E il fior fiore dei cibi di Francia – DR E il fiore dei cibi di Francia – AS.

12. il *pâté* ancor fresco,] un pâté senza danni, DR incorrotto un pâté, AS il pâté immortale, G1 GS il pâté immortale \#*ancor fresco*\ GG⁽¹³⁾.

Regesto metrico

1. nov²⁴.

2. ott¹³] ott¹³ DR.

3. nov³] nov³ DR AS.

4. ott².

5. nov²⁵.

6. nov²⁴] nov²⁵ DR AS.

7. nov²⁴⁶] dec²⁴⁷ DR AS G1 GS dec²⁴⁷ → nov²⁴⁶ GG.

8. nov⁴⁶.

9. nov¹⁴] nov¹³⁶ DR AS dec¹⁴ G1 GS dec¹⁴ → nov¹⁴ GG.

10. dec^{24t}] dec²⁴⁷ DR dec²⁴⁷ AS dec^{24t} G1 GS dec^{24t} → dec^{24t} GG.

11. dec^{36t}] dec³⁶ DR nov²⁵ AS.

12. nov³⁶] dec³⁶ DR dec³⁶ AS nov³⁶ G1 GS nov³⁶ → nov³⁶ GG.

13. nov³.

14. set².

¹³ In corsivo, come a testo, in DR, AS, G1, GS e GG (in DR indicato mediante sottolineatura).

I, XVII

- Altri bicchieri reclama
 Il grasso di ardenti bisticche,
 Ma il trillo del Bréguet lo chiama
 Alla prima di un balletto.
 5 Severissimo intenditore,
 Incostante adoratore
 Di belle attrici e per riguardo
 Cittadino del retropalco,
 Eugenio è volato in teatro,
 10 Dove licenza ognuno si dà
 Di applaudire un *entrechat*,
 Di beccar Fedra e Cleopatra
 E una Moïna di bissare
 (Soltanto per farsi notare).

Regesto variantistico

1. Altri bicchieri reclama] La sete vuole altri bicchieri DR AS.
2. Il grasso di ardenti bisticche,] Sulle bisticche dal grasso infocato, DR AS.
3. il trillo del Bréguet lo chiama] avverte il suono del Bréguet DR AS il suono del Brèguet lo chiama G1 GS il suono \trillo\ del Brèguet lo chiama GG.
4. Alla prima di un balletto.] Che un balletto s'è inaugurato. DR AS.
5. Severissimo intenditore,] Teatrale legislatore, DR AS Di teatri legislatore, G1 GS Di teatri legislatore, \Severissimo spettatore #*intenditore*, \GG.
6. Incostante] Volubile DR AS G1 GS Volubile \#*Incostante*\ GG.
7. Di belle attrici e per riguardo] Di attrici affascinanti, DR AS.
8. del retropalco,] onorario delle quinte, DR AS.
9. Eugenio è volato in teatro,] Vola a teatro Onieghin. Là DR AS Eugenio è corso già in teatro, G1 GS Eugenio è corso già \#*volato*\ in teatro, GG.

10. Dove licenza ognun si dà] Si sente ognuno un critico,
DR AS Dove licenza ognun si dà \#+++++++ ++ ++
++\ GG.

11. Di applaudire un *entrechat*,] Pronto ad applaudire
l'Entrechat, DR Pronto ad applaudire l'entrechat, AS⁽¹⁴⁾.

12. Di beccar Fedra e Cleopatra] A fischiar Fedra e Cleo-
patra, DR AS.

13. E una Moïna di bissare] E Moïna a richiamare DR AS
E una Moïna di bissare, G1 GS E una Moïna di bissare,
GG.

14. (Soltanto per farsi notare).] Per farsi dagli altri notare.
DR AS Soltanto per farsi notare. G1 GS \#(\Soltanto per
farsi notare.\#).\ GG.

Regesto metrico

1. ott¹⁴] nov²⁴⁵ DR AS.

2. nov²⁵] end⁴⁷ DR AS.

3. nov²⁶] nov^{24t} DR AS nov²⁶ G1 GS nov²⁶ → nov²⁶ GG.

4. ott³] nov³ DR AS.

5. nov³] ott² DR AS nov³ G1 GS nov³ → nov³ → nov³ GG.

6. ott³] ott² DR AS G1 GS ott² → ott³ GG.

7. nov²⁴] set² DR AS.

8. nov³] end³⁶ DR AS.

9. nov²⁵] nov^{146t} DR AS nov²⁴⁶ G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁵ GG.

10. nov^{146t}] set^{24s} DR AS.

11. ott^{3t}] dec^{15t} DR AS.

12. ott⁴] ott⁴ DR AS.

13. nov⁴] ott³ DR AS nov⁴ G1 GS.

14. nov²⁵] nov²⁵ DR AS nov²⁵ G1 GS.

¹⁴ In corsivo, come a testo, in AS.

I, XVIII

Magico mondo! In altra età
 Vi brillò Fonvizin, signore
 Della satira e di libertà
 Amico, e Knjažnin l'imitatore;
 5 Là con la giovane Semiònova
 Ozièrov lo spontaneo dono
 Di lacrime e applausi spartiva,
 Là Katiènin rinverdiva
 Di Corneille il genio maestoso;
 10 Là si cinse di gloria Didlot;
 Là Šachovskoj liberò
 Commedie in sciame rumoroso;
 Là, nell'ombra delle *coulisses*,
 La mia giovinezza fuggì.

Regesto variantistico

1-4. Magico mondo! In altra età | Vi brillò Fonvizin, signore | Della satira e di libertà | Amico, e Knjažnin l'imitatore;] Arcano mondo! Là ai vecchi anni | Brillò Fonvizin, della satira signore | E amico della libertà, | Brillò Knjažnin l'imitatore; DR AS Magico mondo! In altra età | Vi brillò Fonvizin, signore | Di satira e di libertà | Amico, e Knjažnin l'imitatore; G1 GS Magico mondo! In altra età | Vi brillò Fonvizin, signore | Di \#**Della**\ satira e di libertà | Amico, e Knjažnin l'imitatore; GG⁽¹⁵⁾.

5. Semiònova] Siemiònova G1 S_iemiònova GS GG⁽¹⁶⁾.

6-7. Ozièrov lo spontaneo dono | Di lacrime e applausi spartiva,] Spartiva Ozieròv il dono | Popolare di lacrime e evviva; DR AS Spartiva Ozierov un dono | Popolare di lacrime e evviva, G1 GS Spartiva Ozierov un \i\ vive^\ dono | Popolare di \Spontaneo di\ lacrime e evviva,

¹⁵ «Fonvizin», senza accento in Meridiano 1990: è il primo dei cinque casi di incongruenza, meramente grafica, fra i testimoni del gruppo G2.

¹⁶ «Semionova», senza accento in Meridiano 1990 (vedi nota 15).

\Ozierov *lo uno lo spontaneo dono* | *Di lacrime e applausi spartiva*, \ GG⁽¹⁷⁾.

10-12. Là si cinse di gloria Didlot; | Là Šachovskoj liberò | Commedie in sciame rumoroso;] Là Sciakovskòj lo sciame strepitoso | Delle sue commedie liberò; | Là si cinse Didlot di gloria; DR AS⁽¹⁸⁾.

13. nell'ombra delle *coulisses*,] all'ombra delle quinte, DR AS.

14. La mia giovinezza fuggì.] Il mio giovane tempo passò. DR AS.

Regesto metrico

1. nov^{146t}] nov²⁴⁶⁷ DR AS.

2. nov³⁵] tred²⁴⁸ DR AS.

3. dec^{3t}] nov^{2t} DR AS nov^{2t} G1 GS nov^{2t} → dec^{3t} GG.

4. dec²⁴] nov³ DR AS.

5. nov^{14s}.

6. nov²⁶] ott²⁵ DR AS ott²⁵ G1 GS ott²⁵ → ott²⁴ → ott²⁴ → nov²⁶ → dec²⁷ → nov²⁶ GG⁽¹⁹⁾.

7. nov²⁵] dec³⁶ DR AS dec³⁶ G1 GS dec³⁶ → nov²⁵ → nov²⁵ GG.

8. ott¹³.

9. nov³⁵.

¹⁷ «Ozierov», senza accento in Meridiano 1990 (vedi nota 15).

¹⁸ «Sciachovskòj» in AS.

¹⁹ In G1 «Ozierov» non reca alcun accento: propongo la scansione metrica come esplicitata in DR AS («Ozieròv»), poiché il verso in G1 varia solo per l'aggettivo («il» diventa «un»). Anche la registrazione manoscritta di «Ozierov» in GG non reca accento: in questo caso decido invece di registrare metricamente la variante «Ozièrov», in quanto accolta da G2, testimone che recepisce pressoché tutte le varianti registrate in GG. Considerata l'ampia stratificazione variantistica di GG esplicito le varianti di cui relazione la scansione metrica: «Spartiva Ozierov il dono», «Spartiva Ozierov un dono», «Ozierov lo spontaneo dono» – che infine entra a testo definitivamente da G2 – «Ozierov uno spontaneo dono».

10. dec^{136t}] end¹⁴⁶ DR AS.
 11. ott^{14t}] dec^{35t} DR AS.
 12. nov^{24t}] nov¹³⁶ DR AS.
 13. nov^{13t}] set² DR AS.
 14. nov^{25t}] dec^{36t} DR AS.

I, XIX

- Mie dee! Dove siete ora?
 La mia triste voce ascoltate:
 Siete voi ancora? O altre fanciulle
 A voi si sono avvicendate?
 5 Riudirò io i vostri cori?
 Rivedrò, pieni d'anima, i voli
 D'una Tersicore russa? O
 Col mesto sguardo non scorgerò
 Più i volti noti su una scena di noia,
 10 E con la *lorgnette* puntata
 Su una gente a me estraniata,
 Indifferente alla baldoria,
 Dovrò in silenzio sbadigliare
 E il passato rievocare?

Regesto variantistico

3. ancora] sempre DR AS G1 GS sempre \ancora?\ GG.
 8. non scorgerò] mai più ritroverò DR AS.
 9. Più i volti noti su una scena di noia,] I volti noti sulla
 scena noiosa DR AS Più i volti noti e ne avrò noia, G1 GS
 Più i volti noti e ne avrò noia, \#su una scena di noia,\ GG.
 10. E con la *lorgnette* puntata] E, la lorgnette deludente
 DR AS⁽²⁰⁾.
 11. Su una gente a me estraniata,] Fissando su un mondo
 alieno, DR AS Su una scena a me estraniata, G1 GS Su
 una scena \#gente\ a me estraniata, GG.
 12. Indifferente alla baldoria,] Della gioia spettatore in-
 differente, DR AS.

²⁰ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

Regesto metrico

1. set²³⁵.
2. nov³⁵.
3. dec¹³⁴⁶] dec¹³⁴⁶ DR AS G1 GS dec¹³⁴⁶ → dec¹³⁴⁶ GG.
4. nov²⁴.
5. nov³⁴⁶.
6. dec³⁴⁶.
7. nov^{4t}.
8. dec^{24t}] dod^{247t} DR AS.
9. dod²⁴⁸] dod²⁴⁸ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → dod²⁴⁸ GG.
10. ott⁵] ott⁴ DR AS.
11. ott³] ott²⁵ DR AS ott³ G1 GS ott³ → ott³ GG.
12. nov^{4t}] dod³⁷ DR AS.
13. nov²⁴.
14. ott³.

I, XX

- Pieno è il teatro; lustreggiano
 I palchi; la platea è in fervore;
 In loggione già rumoreggiano;
 S'alza il sipario con stridore.
- 5 Splendida, quasi evanescente,
 Al magico archetto ubbidiente,
 Da uno stuolo di ninfe attorniata,
 La Istòmina s'è presentata.
- 10 Con un piede toccando il suolo,
 Lento in cerchio portando l'altro,
 Ecco che vola nel suo salto,
 Come piuma al soffio d'Eòlo;
 Ora si flette, ora s'addrizza,
 Sulle sue svelte gambe guizza.

Regesto variantistico

1. lustreggiano] i palchi brillano; DR AS.
2. I palchi; la platea è in fervore;] Platea e poltrone, tutto è fervore; DR AS.

3. In loggione già rumoreggiano;] Applaude impaziente il loggione; DR AS.
5. evanescente,] trasparente, DR.
7. uno stuolo] una folla DR AS.
8. Istòmina s'è presentata.] Istòmina s'è presentata: DR AS⁽²¹⁾.
10. Lento in cerchio portando l'altro,] L'altro in cerchio portando lento, DR AS.
11. Ecco che vola nel suo salto,] Ecco salta, ecco che al vento DR AS.
12. Come piuma al soffio d'Eòlo;] Si leva come piuma in volo, DR AS.
13. Ora si flette, ora s'addrizza,] La vita flettendo e stendendo, DR AS.
14. Sulle sue svelte gambe guizza.] L'agile piede col piede battendo. DR AS Sulle sue belle gambe guizza. G1 GS Sulle sue belle \#*svelte*\ gambe guizza. GG.

Regesto metrico

1. ott^{14s}] nov^{146s} DR AS.
2. dec²⁶] dec²⁴⁶ DR AS.
3. nov^{35s}] nov²⁵ DR AS.
4. nov¹⁴.
5. nov¹⁴] nov¹⁴ DR.
6. nov²⁵.
7. dec³⁶] dec³⁶ DR AS.
8. nov².
9. nov³⁶.
10. nov¹³⁶] nov¹³⁶ DR AS.
11. nov¹⁴] nov¹³⁵ DR AS.
12. nov¹³⁵] nov²⁴⁶ DR AS.
13. nov¹⁴⁵] nov²⁵ DR AS.
14. nov⁴⁶] end¹⁴⁷ DR AS nov⁴⁶ G1 GS nov⁴⁶ → nov⁴⁶ GG.

²¹ «Istomina», senza accento in Meridiano 1990 (vedi nota 15 stanza XVIII).

I, XXI

- Tutti applaudono. Onieghin sta entrando:
 Calpesta i piedi ai già seduti,
 La *lorgnette* obliquo puntando
 Sui palchi a dame sconosciute;
 5 Il suo sguardo ogni fila ha scrutato,
 Tutto ha visto: l'hanno lasciato
 Scontento facce e vestiti;
 Tutt'intorno ha già riveriti
 Gli uomini, e passa ad osservare
 10 La scena con distratto piglio,
 Si rigira, fa uno sbadiglio
 E dice: «Tutto da rifare;
 Troppi balletti ho sopportato,
 Anche Didlot m'ha annoiato.»

Regesto variantistico

5. Il suo sguardo ogni fila ha scrutato,] Ogni fila il suo sguardo ha scrutato, DR AS.
 9. e passa ad osservare] e passa ad \a\ osservare GS e passa ad \a\ \#vive!\ osservare GG.

Regesto metrico

1. dec¹³⁶.
 2. nov²⁴.
 3. nov³⁵.
 4. nov²⁴.
 5. dec³⁶] dec¹³⁶ DR AS.
 6. nov¹³.
 7. ott²⁴.
 8. nov³.
 9. nov¹⁴] nov¹⁴ → ott¹⁴ GS nov¹⁴ → ott¹⁴ → nov¹⁴ GG.
 10. nov²⁶.
 11. nov³⁵.
 12. nov²⁴.
 13. nov¹⁴.
 14. ott¹⁴.

I, XXII

- Draghi, amorini e diavoletti
 Ancora in scena si rincorrono;
 Sulle pellicce i valletti
 Stanchi nell'atrio ancora dormono;
 5 Ancora applausi, fischi, soffiare
 Di nasi, tossire, pestare;
 Ancora, sia dentro che fuori,
 Tutti accesi lumi e lampioni;
 E al freddo ancora scalpitando
 10 Stanno i cavalli bardati,
 E i cocchieri al fuoco acquattati
 Le mani sfregano imprecando
 Ai padroni – ma Onieghin già è uscito;
 Va a casa a cambiar vestito.

Regesto variantistico

1. Draghi, amorini] Cupidi ancora DR AS.
2. Ancora in scena si rincorrono;] Sulla scena saltan chiassosi; DR AS.
- 3-4. Sulle pellicce i valletti | Stanchi nell'atrio ancora dormono;] Ancora gli stanchi valletti | Sulle pellicce fuori dormono; DR AS.
- 5-6. Ancora applausi, fischi, soffiare | Di nasi, tossire, pestare;] Ancora non cessa il pestare | Di piedi, i fischi, di nasi un soffiare; DR AS.
7. sia dentro che fuori,] interne ed esterne, DR AS.
8. Tutti accesi lumi e lampioni;] Brillano accese le lanterne; DR AS.
9. E al freddo ancora scalpitando] Ancora scalciano fred-dolosi DR AS.
10. Stanno i cavalli bardati,] I cavalli a lungo bardati, DR AS Stanno i cavalli imbrigliati, G1 GS Stanno i cavalli imbrigliati, \#*bardati*,\ GG.
11. al fuoco acquattati] al fuoco chinati DR AS sul fuoco acquattati G1 sul \a\ fuoco acquattati GS GG.
- 12-14. Le mani sfregano imprecando | Ai padroni – ma

Onieghin già è uscito; | Va a casa a cambiar vestito.] Sfregan le mani imprecando ai signori: | Ma già Onieghin se n'è uscito, | Va a casa a cambiar vestito. DR AS Le mani sfregano imprecando | Ai padroni – ma Onieghin è uscito | Già: va a casa a cambiar vestito. G1 Le mani sfregano imprecando | Ai padroni – ma Onieghin è \già è\ uscito | Già: va \Va\ a casa a cambiar vestito. GS Le mani sfregano imprecando | Ai padroni – ma Onieghin è \già è\ uscito \#;\ | Già: va \Va\ a casa a cambiar vestito. GG.

Regesto metrico

1. nov¹⁴] nov²⁴ DR AS.
2. nov^{24s}] nov³⁵ DR AS.
3. ott⁴] nov²⁵ DR AS.
4. nov^{146s}] nov^{46s} DR AS.
5. dec²⁴⁶] nov²⁵ DR AS.
6. nov²⁵] end²⁴⁷ DR AS.
7. nov²⁵] ott²⁴ DR AS.
8. nov¹³⁵] nov¹⁴ DR AS.
9. nov²⁴] dec²⁴ DR AS.
10. ott¹⁴] nov³⁵ DR AS ott¹⁴ G1 GS ott¹⁴ → ott¹⁴ GG.
11. nov³⁵] nov³⁵ DR AS dec³⁶ G1 dec³⁶ → nov³⁵ GS GG.
12. nov²⁴] end¹⁴⁷ DR AS.
13. dec³⁶] nov²⁴ DR AS dec³⁶ G1 dec³⁶ → dec³⁶ GS GG.
14. ott²⁵] ott²⁵ DR AS nov¹³⁶ G1 nov¹³⁶ → ott²⁵ GS GG.

I, XXIII

- Saprò darvi un quadro conforme
 Del solitario studio dove
 Si veste, sveste, riveste e dorme
 Il bravo alunno delle mode?
 5 Ogni sciccheria capricciosa
 In cui Londra traffica a iosa
 E che il Baltico navigando
 Di legno e lardo ci dà in cambio;
 Tutto ciò che un gusto insaziato,
 10 Parigina industriosità,
 Per il lusso e la voluttà
 E il diletto ha escogitato, –
 In studio aveva tutto ciò
 Il diciottenne *philosophe*.

Regesto variantistico

1. Saprò darvi un quadro conforme] Riuscirò a dare un'i-
dea DR AS.
2. Del solitario studio dove] Di quell'appartato covo DR
AS.
- 3-4. Si veste, sveste, riveste e dorme | Il bravo alunno
delle mode?] Dove il discepolo delle mode | Si veste,
sveste e veste di nuovo? DR AS Si veste, sveste, riveste e
dorme | Il discepolo delle mode? G1 GS Si veste, sveste,
riveste e dorme | Il discepolo \#**Il bravo alunno**\ delle
mode? GG.
5. Ogni sciccheria capricciosa] Tutti i capricci che per
sialo DR AS.
6. In cui Londra traffica a iosa] Metodica traffica Londra
DR AS.
- 7-8. E che il Baltico navigando | Di legno e lardo ci dà
in cambio;] E in cambio di lardo e legno | C'invia sulla
baltica onda, DR AS.
9. insaziato,] insaziato DR AS.
10. Parigina industriosità,] In Parigi, utile industria, DR
AS.

11. Per il lusso e la voluttà] Per i piaceri, per le mollezze, DR AS.

12. E il diletto ha escogitato, –] Per il lusso ha inventato, DR AS E il divertirsi ha escogitato, – G1 GS GG.

13-14. In studio aveva tutto ciò | Il diciottenne *philosophe*.] Tutto quanto adornava il covo | Del diciottenne filosofo. DR AS Niente mancava di tutto ciò | Al diciottenne philosophe. G1 GS Niente mancava di tutto ciò | Al diciottenne philosophe. \In studio aveva tutto ciò | Il diciottenne {*philosophe.*} \ GG⁽²²⁾.

Regesto metrico

1. nov³⁵] ott³⁴ DR AS.

2. nov⁴⁶] ott⁵ DR AS.

3. dec²⁴⁷] dec¹⁴ DR AS dec²⁴⁷ G1 GS GG.

4. nov²⁴] dec²⁴⁶ DR AS nov³ G1 GS nov³ → nov²⁴ GG.

5. nov¹⁵] nov¹⁴ DR AS.

6. nov³⁵] nov²⁵ DR AS.

7. nov³] ott²⁵ DR AS.

8. nov²⁴] ott²⁵ DR AS.

9. nov³⁵.

10. nov^{3t}] ott^{34s} DR AS.

11. nov^{3t}] dec⁴ DR AS.

12. ott³] set³ DR AS nov⁴ G1 GS GG.

13. nov²⁴ⁱ] nov³⁶ DR AS dec^{14t} G1 GS dec^{14t} → nov^{24t} GG.

14. nov^{4t}] ott^{4s} DR AS nov^{4t} G1 GS nov^{4t} → nov^{4t} GG.

²² Probabilmente per un *lapsus calami*, nella variante di GG la parola «philosophe» è assente. Essendo questa presente in tutta la tradizione dei testimoni, viene reintegrata. In corsivo, come a testo, in G1, GS e GG.

I, XXIV

- Pipe d'ambra di Tsaregràd,
 Bronzetti, porcellanine,
 Profumi in bocce di cristallo,
 Delizia a sensi femminei;
 5 Pettinini e d'acciaio limette,
 Dritte e ricurve forbicette,
 E spazzolini per i denti
 E per le unghie più di venti.
 Rousseau non si dava ragione
 10 Che Grimm, uomo così importante,
 Si nettasse le unghie davanti
 A lui, bisbetico chiacchierone:
 Il paladino del libero e giusto
 Era in tal caso proprio ingiusto.

Regesto variantistico

1. Tsaregràd,] Zarigràd, DR AS Tsariegràd, G1 Tsariegràd, GS GG.
2. Bronzetti, porcellanine,] Sul tavolo bronzi e porcellane DR AS.
3. Profumi in bocce di cristallo,] E profumi in cristalli molati, DR AS.
4. Delizia a sensi femminei;] Gioia dei sensi effeminati; DR AS Delizia di sensi femminei; G1 GS Delizia *di \a* sensi femminei; GG.
- 7-8. E spazzolini per i denti | E per le unghie più di venti.] E per le unghie e per i denti | Trenta specie di spazzolini. DR AS.
- 9-12. Rousseau non si dava ragione | Che Grimm, uomo così importante, | Si nettasse le unghie davanti | A lui, bisbetico chiacchierone:] Rousseau (si noti) non capiva | Con quale coraggio al cospetto | Di lui, bizzarro dal bel detto, | Grimm le unghie si ripuliva. DR AS⁽²³⁾.
14. Era in tal] Fu in questo DR.

²³ In G1, GS e GG ho corretto il refuso «chiacchierone»; in GG Giudici interviene come di seguito: «chiacche\ie\rone».

Regesto metrico

1. nov^{13t}.
2. ott²] dec²⁵ DR AS.
3. nov²⁴] dec³⁶ DR AS.
4. ott^{24s}] nov¹⁴ DR AS nov^{25s} G1 GS nov^{25s} → ott^{24s} GG.
5. dec³⁶.
6. nov¹⁴.
7. nov⁴] ott³ DR AS.
8. ott³⁵] nov¹³ DR AS.
9. nov²⁵] nov²⁴ DR AS.
10. nov²³⁶] nov²⁵ DR AS.
11. nov³⁵] nov²⁴ DR AS.
12. dec²⁴] ott¹² DR AS.
13. end⁴⁷.
14. nov¹⁴⁶] nov¹⁴⁶ DR AS.

I, XXV

- Si può essere uomo valente
 E alle belle unghie pensare:
 L'uso è despota fra la gente.
 Perché il secolo contrastare?
- 5 Altro Čadáiev, per paura
 Di qualche invidiosa censura,
 Eugenio era molto pedante
 Nell'abito – un ultraelegante.
 Per tre ore almeno lui era
- 10 A guardarsi allo specchio vicino
 E usciva dal suo camerino
 Simile a Venere etèrea
 Che andasse da uomo abbigliata
 A una festa mascherata.

Regesto variantistico

4. Perché] A ché G1 GS A ché \#*Perché* GG.
5. Altro Čadáiev, per paura] Altro Ciadaiev, il mio Eugenio, DR AS Altro Čadaiev, per paura G1 GS Altro Čà\#a\da\#à\iev, per paura GG.⁽²⁴⁾

²⁴ «Čadiev», senza accento in Meridiano 1990 (vedi nota 15 stanza XVIII).

6. Di qualche invidiosa censura,] Temendo chiacchiere gelose, DR AS.
7. Eugenio era molto pedante] Nel suo vestire era pedante, DR AS.
8. Nell'abito – un] Era un vero DR AS.
9. Per tre ore almeno lui era] Tre ore lui per lo meno DR AS.
10. A guardarsi allo specchio vicino] Davanti agli specchi passava DR AS A guardarsi davanti allo specchio G1 GS A guardarsi davanti allo specchio \vicino\ GG.
11. E usciva dal suo camerino] E dal camerino sbucava DR AS E usciva poi dal gabinetto G1 GS E usciva poi dal gabinetto \suo camerino\ GG.
12. etèrea] leggiera, DR leggera, AS leggera G1 GS leggera \etèrea\ GG.

Regesto metrico

1. nov²⁵.
2. ott³⁴.
3. nov¹³.
4. nov²³] nov²³ G1 GS nov²³ → nov²³ GG.
5. nov¹⁴] nov¹⁴ DR AS.
6. nov²⁵] nov²⁴ DR AS.
7. nov²⁵] nov⁴ DR AS.
8. nov²⁵] ott¹³⁴ DR AS.
9. ott²⁴] set¹³ DR AS.
10. dec³⁶] nov²⁵ DR AS dec³⁶ G1 GS dec³⁶ → dec³⁶ GG.
11. nov²⁵] nov⁵ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov²⁵ GG.
12. ott^{14s}] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → ott^{14s} GG.
13. nov²⁵.
14. ott³.

I, XXVI

Sulla toeletta ultimo grido
 Il vostro interesse spingendo,
 Colto pubblico, vi descrivo
 Quasi quasi il suo vestimento;
 5 Per quanto ardito sia il farlo,
 Pure è mio compito illustrarlo:
 Ma parola russa non c'è
 Per *pantalons, frac e gilet*;
 Me ne scuso, lo vedo io stesso,
 10 Che anche così potrebbe avere
 Meno parole forestiere
 Il mio lessico dimesso,
 Benché il dizionario in passato
 Dell'Accademia io abbia guardato.

Regesto variantistico

1. ultimo grido] *dernier cri* DR AS⁽²⁵⁾.
2. Il vostro interesse spingendo,] La vostra attenzione movendo, DR AS.
- 3-4. Colto pubblico, vi descrivo | Quasi quasi il suo vestimento;] Potrei descrivere qui | Al colto pubblico il suo abbigliamento; DR AS.
5. Per quanto ardito sia il farlo,] Troppo sarebbe invero osare, DR AS.
6. Pure è mio compito illustrarlo:] Eppure lo debbo fare: DR AS.
8. Per *pantalons, frac e gilet*;] Per pantaloni, frac e gilet; DR⁽²⁶⁾.
9. Me ne scuso, lo vedo io stesso,] E ben vedo, ve lo confesso, DR AS G1 GS E ben vedo, ve lo confesso. \#***Me ne scuso, lo vedo io stesso***,\ GG.

²⁵ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

²⁶ In corsivo, come a testo, in DR (indicato mediante sottolineatura).

10. Che anche così potrebbe avere] Che è già troppo variegato DR AS.
 11. Meno parole] Di parole DR AS.
 12. lessico] stile così DR AS.
 13. Benché il dizionario in passato] Pur essendo abitudinario DR AS.
 14. Dell'Accademia io abbia guardato.] Dell'accademico dizionario. DR AS Dell'accademia abbia guardato. G1 Dell'a\A\ccademia abbia guardato. GS Dell'a\A\ccademia \#io\ abbia guardato. GG.

Regesto metrico

1. nov⁴⁵] nov^{4t} DR AS.
 2. nov²⁵] nov²⁵ DR AS.
 3. nov¹³] ott^{24t} DR AS.
 4. nov¹³] end²⁴⁷ DR AS.
 5. ott²⁴] nov¹⁴⁶ DR AS.
 6. nov¹⁴] ott²⁵ DR AS.
 7. nov^{35t}.
 8. nov^{45t}] dec^{46t} DR.
 9. dec³⁶] nov³ DR AS G1 GS nov³ → dec³⁶ GG.
 10. nov¹⁴⁶] ott³ DR AS.
 11. nov¹⁴] ott³ DR AS.
 12. ott³] nov³⁶ DR AS.
 13. nov²⁵] nov³ DR AS.
 14. dec⁴⁶] dec⁴ DR AS nov⁴ G1 GS nov⁴ → dec⁴⁶ GG.

I, XXVII

- Ma non è questo il nostro oggetto:
 Meglio è che al ballo ci affrettiamo
 Dove il mio Onieghin si è diretto
 In carrozza a tutto spiano.
- 5 Davanti alle case abbuiate,
 Su vie sonnolente schierate,
 Doppi fanali di vetture
 Spandono luci liete e pure,
 Sulla neve un'iride fanno;
- 10 Di lampioncini luminosa
 Splende la casa lussuosa;
 E dietro i vetri le ombre vanno,
 Teste e profili guizzanti,
 Di dame e di bei stravaganti.

Regesto variantistico

5. abbuiate,] abbuiate DR.
 6. schierate,] schierate DR.
 9. Sulla] Della DR AS.
 10. luminosa] costellato DR AS G1 GS costellato \luminosa\ GG.
 11. la casa lussuosa;] un palazzo incantato; DR AS G1 GS un palazzo incantato; \una la casa sfarzosa; lussuosa;\ GG.
 12. E dietro i vetri le ombre] Dietro i vetri ombre DR AS.
 13. guizzanti,] guizzanti DR AS.

Regesto metrico

1. nov⁴⁶.
 2. nov¹⁴.
 3. nov¹⁴.
 4. ott³.
 5. nov²⁵.
 6. nov²⁵.
 7. nov¹⁴.
 8. nov¹⁴⁶.

9. nov³⁵] nov³⁵ DR AS.
 10. nov⁴] nov⁴ DR AS G1 GS nov⁴ → nov⁴ GG.
 11. ott¹⁴] ott¹⁴ DR AS G1 GS ott¹⁴ → ott¹⁴ → ott¹⁴ GG.
 12. nov²⁴⁶] set¹³⁴ DR AS.
 13. ott¹⁴.
 14. nov²⁵.

I, XXVIII

- Il nostro eroe ecco al portone;
 Oltre il portiere è già volato
 Come freccia per lo scalone,
 I capelli s'è ravviato.
- 5 Entra. La sala è gremita;
 La musica s'è affievolita;
 Da una mazurka la folla è presa;
 Tutto intorno è chiasso e ressa;
 Tinnano sproni di cavalieri;
- 10 Volan piedini di belle dame
 Sulle cui orme seducenti
 Volano sguardi ardenti,
 E l'onda dei violini inchioda
 Il cip-cip di mogli alla moda.

Regesto variantistico

2. portiere è già volato] portiere, è già scattato DR AS
 portiere è già scattato G1 GS portiere è già scattato \vo-
 lato\ GG.
4. ravviato.] ravviato, DR AS.
9. Tinnano] Tintinnan DR AS G1 GS Tintinnan \#**Tinna-**
no\ GG.
12. Volano sguardi ardenti,] Volano ardenti i desideri,
 DR AS G1 GS Volano \sguardi\ ardenti,\ i desideri, \#gli
sguardi\ GG.
14. Il cip-cip] Il bisbiglio geloso DR AS.

Regesto metrico

1. nov²⁴⁵.
2. nov¹⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov¹⁴ GG.
3. nov¹³.
4. nov³.
5. ott¹⁴.
6. nov².
7. dec⁴⁷.
8. ott³⁵.
9. dec¹⁴] dec²⁴ DR AS G1 GS dec²⁴ → dec¹⁴ GG.
10. dec¹⁴⁷.
11. nov⁴.
12. set¹⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → ott¹⁴ → set¹⁴ GG.
13. nov²⁶.
14. nov³⁵] tred¹³⁶⁹ DR AS.

I, XXIX

- Al tempo di gioie e passioni
 Io per i balli andavo matto:
 Per biglietti e dichiarazioni
 Non esiste luogo più adatto.
- 5 O voi, riveriti consorti!
 I miei servigi oso proporvi;
 Prego, statemi a sentire:
 Perché io vi voglio avvertire.
 E voi, mammine, più zelanti
- 10 Sulle figliole vigilate:
 La *lorgnette* ben dritta puntate:
 Se no... se no, che Dio ne scampi!
 E questo scrivo perché so
 Che non pecco ormai da un bel po'.

Regesto variantistico

4. luogo] posto DR AS.
5. riveriti consorti!] consorti riveriti! DR AS.
6. I miei servigi oso proporvi;] Vi propongo i miei servigi; DR AS I miei servigi sono a proporvi; G1 I miei servigi sono a \oso\ proporvi; GS GG.
8. Perché io vi voglio avvertire.] Voglio mettervi sul chi vive. DR AS G1 GS Voglio mettervi sul chi vive. \#Vi voglio\ \#**Perché io vi voglio avvertire.**\ GG.

Regesto metrico

1. nov²⁵.
2. nov¹⁴⁶.
3. nov³.
4. nov³⁵] nov³⁵ DR AS.
5. nov²⁵] nov²⁴ DR AS.
6. nov⁴⁵] ott³ DR AS dec⁴⁶ G1 dec⁴⁶ → nov⁴⁵ GS GG.
7. ott¹³.
8. nov³⁵] nov¹³ DR AS G1 GS nov¹³ → nov³⁵ GG.
9. nov²⁴.
10. nov⁴.
11. nov³⁵.
12. nov²⁴⁶.
13. nov^{24t}.
14. nov^{35t}.

I, XXX

- Ahimè, in diverse stravaganze
 Troppa mia vita ho dissipato!
 Ma se non fosse per le usanze
 I balli ancora avrei amato.
- 5 Amo la folle giovinezza,
 E ressa, e fasto, e contentezza,
 E di dame l'attento vestire,
 I bei piedini: ma scoprire
 Tre paia di gambe decenti
- 10 In Russia è un difficile affare!
 Ah come non seppi scordare
 Due belle gambe!... Triste e assente
 Sempre le rammento e in sogno
 Nel cuore inquieto le agogno.

Regesto variantistico

1. Ahimè,] Ahimé DR AS G1 GS GG.
 3. Ma se non fosse per le usanze] Ma se non fosse per le buone costumanze DR AS Ma non fosse per le costumanze G1 Ma non fosse per le costumanze \Se non soffrissi le usanze\ GS Ma non fosse per le costumanze \se non soffrissi \#**fosse per**\ le usanze\ GG.
 7. l'attento] lo scaltro DR AS G1 GS lo scaltro \#**l'attento**\ GG.
 9. gambe] piedi DR.
 11. Ah come] Ah per quanto DR AS G1 Ah per quanto GS Ah per quanto \come\ GG.
 12. Due belle gambe!] Due piedini! DR.
 13. le] li DR.
 14. Nel cuore inquieto le] Nel mio inquieto cuore li DR
 Nel mio inquieto cuore le AS G1 Nel mio |inquieto|^b |cuore|^a le GS GG.

Regesto metrico

1. nov²⁴.
 2. nov¹⁴.

3. nov⁴] tred⁴⁸ DR AS dec³ G1 dec³ → ott⁴ GS dec³ → nov⁵ → nov⁴ GG.
4. ott²⁴.
5. nov¹⁴.
6. nov²⁴.
7. dec³⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → dec³⁶ GG.
8. nov²⁴.
9. nov²⁵] nov²⁵ DR.
10. nov²⁵.
11. nov¹²⁵] dec¹³⁶ DR AS G1 dec¹³⁶ → nov¹²⁵ GS dec¹³⁶ → nov¹²⁵ → nov¹²⁵ GG.
12. nov²⁴⁶] ott¹³⁵ DR.
13. ott¹⁵] ott¹⁵ DR.
14. ott²⁴] nov³⁵ DR AS G1 nov³⁵ → ott²⁴ GG.

I, XXXI

- In che deserto, o dissennato,
 Dove e quando, le scorderai?
 Ah bei piedini! Su qual prato
 Primaveraile andate ormai?
- 5 Cresciuti a dolcezze orientali
 Su tristi nevi boreali
 Le vostre orme non lasciate:
 Molli tappeti meglio amaste
 Suntuosamente sfiorare.
- 10 E io non obliai gran tempo fa
 Per voi gloria e vanità,
 Esilio e terra mia natale?
 Svani la gioia giovanile
 Come la vostra orma gentile.

Regesto variantistico

1. In che deserto, o dissennato,] Quando e in che deserta
 brughiera DR AS In che deserto, o tu insensato, G1 GS In
 che deserto, o tu insensato \#*dissennato*\, GG.
2. Dove e quando, le scorderai?] Potrai scordarli, tu os-
 sesso? DR Potrai scordarle tu ossesso? AS.

- 3-4. Su qual prato | Primaveraile andate ormai?] Dove adesso | Calcate fiori di primavera? DR AS Sul qual prato | Di fiori camminate ormai? G1 GS Sul \Su\ qual prato | Di fiori camminate \#*Primaveraile andate*\ ormai? GG.
5. dolcezze] carezze DR AS.
6. Su] Sulle DR AS.
7. Le vostre orme non lasciate:] Impronte voi non lasciate: DR AS Non lasciate le vostre orme: G1 GS [N\v\on lasciate]^b [L\e vostre orme]^a: GG.
8. Mollì tappeti meglio amaste] Di morbidi tappeti amaste DR AS Preferivate tappeti morbidi G1 Preferivate \ Meglio amaste\ tappeti morbidi GS Preferivate \ Meglio amaste\ tappeti morbidi \ Mollì tappeti meglio amaste\ GG.
9. Suntuosamente sfiorare.] Il contatto sontuoso. DR AS.
10. E io non obliai gran] Ma non obliai tanto DR AS.
11. gloria e vanità,] sete di gloria e vanità DR AS.
12. Esilio e terra mia natale?] E il paese dei padri e la prigione? DR AS.
13. Svanì la gioia] Svanita è la felicità DR AS Spari la gioia G1 GS Spari \#*Svani*\ la gioia GG.
14. Come] Come sui prati DR AS.

Regesto metrico

1. nov⁴] nov¹⁵ DR AS nov⁴⁶ G1 GS nov⁴⁶ → nov⁴ GG.
2. nov¹³] ott²⁴ DR AS.
3. nov¹⁴] nov¹⁴⁶ DR AS nov¹⁴ G1 GS nov¹⁴ → nov¹⁴ GG.
4. nov⁴⁶] dec²⁴ DR AS nov²⁶ G1 GS nov²⁶ → nov⁴⁶ GG.
5. nov²⁵] nov²⁵ DR.
6. nov²⁴] dec³⁵ DR AS.
7. ott³] ott²⁴ DR AS ott³ G1 GS ott³ → ott³ GG.
8. nov¹⁴⁶] nov²⁶ DR AS dec^{47s} G1 dec^{47s} → nov^{136s} GS dec^{47s} → nov^{136s} → nov¹⁴⁶ GG.
9. ott⁴] set³ DR AS.
10. nov^{146t}] dec^{457t} DR AS.
11. ott^{23t}] end^{236t} DR AS.

12. nov²⁴⁶] end³⁶ DR AS.
 13. nov²⁴] dod²⁸ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov²⁴ GG.
 14. nov¹⁵] dod¹⁴⁸ DR AS.

I, XXXII

- Diana il seno, le guance Flora
 Hanno leggiadri, o amici miei!
 Ma io di Tersicore ancora
 Più leggiadri i piedini direi.
 5 Vaticinando al nostro sguardo
 L' inestimabile traguardo,
 Con la bellezza si attiran dietro
 Dei desideri lo sciame inquieto.
 Io li amo, o amica Elvina,
 10 Sotto le mense apparecchiate,
 A primavera sui verdi prati,
 O d' inverno presso il camino,
 Sul *parquet* a specchio delle sale
 E sugli scogli in riva al mare.

Regesto variantistico

4. leggiadri i piedini] leggiadro il piede DR leggiadra la gamba AS.
 7. attiran] tira DR AS tiran G1 GS tiran \#attiran\ GG.
 9. Io li amo,] Io lo amo, DR Io la amo, AS Mi piacciono, G1 GS Mi piacciono, \#Io li amo,\ GG.
 10. le mense apparecchiate,] i tavoli apparecchiati, DR AS.
 11. sui] su G1 GS su \#sui\ GG.
 12. O d' inverno presso il] D' inverno sulla ghisa al DR AS.
 13. Sul *parquet* a specchio delle sale] Su pavimenti specchiati a cera DR AS.
 14. E sugli scogli in riva al mare.] E al mare sulla scogliera. DR AS.

Regesto metrico

1. nov¹³⁶.
2. nov⁴⁶.
3. nov²⁵.
4. dec³⁶] nov³⁵ DR dec³⁶ AS.
5. nov⁴⁶.
6. nov⁴.
7. dec⁴⁷] dec⁴⁷ DR AS dec⁴⁷ G1 dec⁴⁷ → dec⁴⁷ GG.
8. dec⁴⁷.
9. set²⁴] set²⁴ DR AS ott²⁵ G1 GS ott²⁵ → set²⁴ GG.
10. nov¹⁴] nov¹³ DR AS.
11. dec⁴⁷] dec⁴⁷ G1 GS dec⁴⁷ → dec⁴⁷ GG.
12. nov³⁵] dec²⁶ DR AS.
13. dec³⁵] dec⁴⁷ DR AS.
14. nov⁴⁶] ott² DR AS.

I, XXXIII

- Ah il mare, prima della tempesta!
 Come invidiavo alle onde furiose
 L'una sull'altra in resta
 Quel giacersi ai suoi piedi amorose!
- 5 Con le labbra poterli sfiorare
 Come bramavo insieme al mare!
 No, mai nel tempo ardente
 Della mia gioventù fremente
 Bramai con simile martirio
- 10 Baciare bocche di belle Armide
 O le rose di guance vive
 O seni colmi di sospiri;
 Delle passioni mai l'assalto
 L'anima mia dilaniò tanto.

Regesto variantistico

1. Ah il mare, prima della tempesta!] Ricordo un mare prima della tempesta: DR AS⁽²⁷⁾ Ricordo un mare quasi

²⁷ In DR ho corretto il refuso «una mare».

in tempesta: G1 GS Ricordo un mare quasi in tempesta:
 \#*Ah il mare, prima della tempesta!*\ GG.

5-6. Con le labbra poterli sfiorare | Come bramavo insieme al mare!] Come bramavo insieme al mare | Con le labbra poterli sfiorare! DR AS G1 GS |Come bramavo insieme al mare \^|^b | |Con le labbra poterli sfiorare!]^a GG.

8. fremente] bollente DR AS G1 GS bollente \#*fremente*\ GG.

9. Bramai con simile martirio] Desiderai con tanti martiri DR AS.

10. bocche di belle] bocche di fresche DR AS G1 GS bocche \#*labbra*\ \vive\ di fresche \#*belle*\ GG.

13. l'assalto] la follia DR AS G1 GS la follia \#*l'assalto*\ GG.

14. L'anima mia dilaniò tanto.] Dilaniò tanto l'anima mia. DR AS G1 GS #*D*\d*ilaniò tanto*^b |*L'anima mia*^a. GG.

Regesto metrico

1. dec²⁴] dod²⁴⁶ DR AS dec²⁴⁶ G1 GS dec²⁴⁶ → dec²⁴ GG.

2. dec¹⁴⁶.

3. set¹⁴.

4. dec³⁶.

5. dec³⁶] nov¹⁴⁶ DR AS G1 GS GG.

6. nov¹⁴⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS GG.

7. set¹²⁴.

8. nov³⁶] nov³⁶ DR AS G1 GS GG.

9. nov²⁴] dec⁴⁶ DR AS.

10. dec²⁴⁷] dec²⁴⁷ DR AS G1 GS dec²⁴⁷ → dec²⁴⁷ → dec²⁴⁷ GG.

11. nov³⁶.

12. nov²⁴.

13. nov⁴⁶] dec⁴⁶ DR AS G1 GS dec⁴⁶ → nov⁴⁶ GG.

14. nov¹⁴] dec³⁴⁶ DR AS G1 GS dec³⁴⁶ → nov¹⁴ GG.

I, XXXIV

- Di un altro tempo mi sovvegno:
 Talvolta nei sogni arcani
 Una staffa beata io tengo
 E quel piedino ho nelle mani;
 5 Riecco ferve l'immaginare,
 Riecco a quel toccare
 Arde il mio sangue nel fiacco cuore,
 Di nuovo angoscia, di nuovo amore...
 Ma basta omaggi a queste ingrati
 10 Con la mia cetra chiacchierona:
 Non meritano né passioni,
 Né canzoni da loro ispirate;
 Parole e occhiate di maliarde
 Come i piedini... son bugiarde.

Regesto variantistico

1. sovvegno:] ricordo: DR AS G1 GS⁽²⁸⁾ ricordo \#*sovven-*
go\: GG.
 3. tengo] porgo DR AS G1 GS porgo \#*tengo*\ GG.
 5. Riecco] Di nuovo DR AS G1 GS Di nuovo \#*Riecco*\ GG.
 6. Riecco] Di nuovo DR AS G1 GS Di nuovo \#*Riecco*\ GG.
 7. Arde il mio sangue nel fiacco] S'infiamma il sangue nel
 mesto DR AS G1 S'infiamma \Arde\ il sangue nel mesto GS
S'infiamma \Arde\ il \mio\ sangue nel mesto \vizzo fiacco\
 GG.
 8. angoscia, di nuovo amore...] è ansia, di nuovo è amore...
 DR AS G1 GS è ansia \#*angoscia*\, di nuovo è amore... GG.
 10. cetra chiacchierona:] lira dai troppi suoni: DR AS cetra
 dai troppi suoni: G1 GS cetra dai troppi suoni: \#*chiacchie-*
rona:\ GG.
 14. i piedini...] i piedini DR G1 GS le gambe AS i piedini
 \#\...\
 GG.

²⁸ In DR ho corretto il refuso «un'altro».

Regesto metrico

1. nov²⁴] nov²⁴ DR AS G1 GS nov²⁴ → nov²⁴ GG.
2. ott²⁵.
3. dec³⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → dec³⁶ GG.
4. nov⁴.
5. dec²⁴] dec²⁴ DR AS G1 GS dec²⁴ → dec²⁴ GG.
6. set²⁴] set²⁴ DR AS G1 GS set²⁴ → set²⁴ GG.
7. dec¹⁴⁷] dec²⁴⁷ DR AS G1 dec²⁴⁷ → nov¹³⁶ GS dec²⁴⁷ → nov¹³⁶ → dec¹⁴⁷ GG.
8. dec²⁴⁷] dec²⁴⁷ DR AS G1 GS dec²⁴⁷ → dec²⁴⁷ GG.
9. nov²⁴.
10. nov⁴⁷] dec⁴⁷ DR AS dec⁴⁷ G1 GS dec⁴⁷ → nov⁴ GG.
11. nov²⁶.
12. dec¹³⁶.
13. nov²⁴.
14. nov¹⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov¹⁴ GG.

I, XXXV

- E il mio Onieghin? Tutto assonnato
Ora a dormire se ne va;
E già i tamburi han ridestato
L'infaticabile città.
- 5 S'alza il mercante, va il merciaio,
 Va al posteggio il fiaccheraio,
 Scricchia la neve ove s'affretta
 La popolana con la secchia.
 Ritorna il gaio animamento,
- 10 S'apron le imposte, salgon su
 Dai comignoli i fumi blu,
 E il fornaio, tedesco attento,
 Con il suo bianco berrettino,
 Già si è affacciato allo spioncino.

Regesto variantistico

3. E già i tamburi han ridestato] E i tamburi han già ride-
stato DR.

6. Va al posteggio] Al posteggio si trascina DR Alla Borsa si trascina AS.

7-8. Scricchia la neve ove s'affretta | La popolana con la secchia.] Col secchio corre la donnina, | Scricchia la neve mattutina. DR AS Col secchio corre la donnina. | Scricchia la neve mattutina. G1 GS Col secchio corre la donnina. \#la popolana\ | Scricchia la neve mattutina. \#f++++ana\ \Scricchia la neve ove s'affretta | La popolana con la secchia.\ GG.

13. Con il suo bianco berrettino,] Che ha di carta un berrettino, DR AS G1 GS Che ha di carta un berrettino, \#Con il suo bianco berrettino\ GG.

14. affacciato allo] sporto dallo DR AS.

Regesto metrico

1. nov³⁵.

2. nov^{14t}.

3. nov²⁴] nov³ DR.

4. nov^{4t}.

5. nov¹⁴⁶.

6. ott¹³] dod³⁷ DR AS.

7. nov¹⁴⁵] nov²⁴ DR AS G1 GS nov²⁴ → nov¹⁴⁵ GG.

8. nov⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov⁴ GG.

9. nov²⁴.

10. nov^{146t}.

11. nov^{36t}.

12. nov³⁶.

13. nov⁴] ott³ DR AS G1 GS ott³ → nov⁴ GG.

14. nov¹⁴] nov¹³ DR AS.

I, XXXVI

Ma dal ballo affaticato,
 E rovesciando in notte il giorno,
 Se la dorme nel buio beato
 Il figlio di lussi e bagordi.
 5 A mezzodi si sveglierà,
 Fino a mattina pronti avrà
 Vari e identici i suoi piaceri,
 Domani sarà come ieri.
 Ma era il mio Eugenio contento,
 10 Libero, nell'età migliore,
 Scintillante conquistatore,
 Nel quotidiano godimento?
 O solo aveva in tanta ebbrezza
 Gran salute e poca saggezza?

Regesto variantistico

1. affaticato,] frastornato, DR AS G1 GS frastornato, \#**affaticato**,\ GG.
2. E rovesciando in notte il giorno,] E facendo di notte giorno, DR AS.
3. Se la dorme nel buio beato] Se la dorme nel buio beato, DR AS Se la d\#D\orme nel buio beato GG.
4. Il figlio di lussi e bagordi.] Del lusso il figlio e dei bagordi. DR AS.
6. pronti] già pronti DR AS G1 già pronti GS GG.
7. identici] immutati DR AS.
10. Libero, nell'età migliore,] Nel fiore degli anni migliori, DR AS.
11. Scintillante conquistatore,] Libero, re dei conquistatori, DR AS.
13. O solo aveva in tanta ebbrezza] O in tanto scialo e trambusto DR AS O solo aveva in tanta festa G1 GS O solo aveva in tanta festa \#**ebbrezza**\ GG.
14. Gran salute e poca saggezza?] Era solo incauto e robusto? DR AS Buona salute e poca testa? G1 GS Buona \#**Molta**\ \Gran\ salute e poca testa \#**saggezza**\? GG.

Regesto metrico

1. ott³] ott³ DR AS ott³ → ott³ GG.
2. nov⁴⁶] nov³⁶ DR AS.
3. dec³⁶] ott¹⁴ GG
4. nov²⁵] nov²⁴ DR AS.
5. nov^{4t}.
6. nov^{146t}] dec^{147t} DR AS G1 dec^{147t} → nov^{146t} GS GG.
7. nov¹³] nov¹⁴ DR AS.
8. nov²⁵.
9. ott¹⁴.
10. nov¹⁶] nov²⁵ DR AS.
11. nov³] dec¹⁴ DR AS.
12. nov⁴.
13. nov²⁴⁶] ott²⁴ DR AS nov²⁴⁶ G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.
14. nov³⁵] nov¹³⁵ DR AS nov¹⁴⁶ G1 GS nov¹⁴⁶ → dec¹⁴⁶ → nov³⁵ GG.

I, XXXVII

- No: i sentimenti si smorzavano;
 Lo annoiava il mondo ciarliero;
 Le belle più non occupavano
 Assiduamente il suo pensiero:
- 5 Dai tradimenti disgustato,
 Di amici e amicizia annoiato,
 Egli non sempre poté
 Innaffiare bisticche e *pâté*
 Con un prelibato *champagne*
- 10 E lanciar battute alla lesta
 Anche con tanto mal di testa;
 E benché acceso litigante
 Egli era stanco, in fondo in fondo,
 Di sfide e sciabole e piombo.

Regesto variantistico

2. annoiava] stancava DR AS.
5. Dai tradimenti disgustato,] Giunsero i tradimenti a tediarlo, DR AS G1 GS Giunsero i tradimenti a tediarlo, \#*Dai tradimenti disgustato,* \ GG.

6. Di amici e amicizia annoiato,] Amici e amicizia a annoiarlo, DR AS Amici e amicizia a scocciarlo, G1 GS Amici e amicizia a scocciarlo, \Di amici e amicizia annoiato,\ GG.
7. Egli non sempre] Quando non sempre egli DR AS G1 GS Quando \Egli\ non sempre egli GG.
9. Con un prelibato *champagne*] Con la bottiglia di spumante DR AS G1 GS Con la bottiglia di spumante \#**uno** |*champagne*^b |*prelibato*^a\ GG.
11. testa,] testa: DR AS.
12. litigante] litigante \#*scapestrato*\ \vive/\ GG.
13. Egli era stanco, in fondo in fondo,] Disamorato egli era in fondo DR AS G1 GS Disamorato egli era in fondo \Egli era stanco in fondo, in fondo\ GG.

Regesto metrico

1. nov^{14s}.
2. nov³⁵] nov³⁵ DR AS.
3. nov^{24s}.
4. nov⁴.
5. nov⁴] dec¹⁶ DR AS G1 GS dec¹⁶ → nov⁴ GG.
6. nov²⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → nov²⁵ GG.
7. ott^{14t}] nov^{14t} DR AS G1 GS nov^{14t} → ott^{14t} GG.
8. dec^{36t}.
9. nov⁵] nov⁴ DR AS G1 GS nov⁴ → nov⁵ → nov⁵ GG.
10. nov³⁵.
11. nov¹⁴⁶.
12. nov⁴] nov⁴ → nov⁴ → nov⁴ GG.
13. nov¹⁴⁶] nov⁴⁶ DR AS G1 GS nov⁴⁶ → nov¹⁴⁶ GG.
14. ott²⁴.

I, XXXVIII

- Un disagio, la causa del quale
 Dovrebbe ormai sapersi già,
 Al britannico *spleen* quasi uguale,
 Insomma: la russa *chandra*,
- 5 Lo prese a poco a poco; e in quella
 A farsi saltar le cervella,
 Grazie a Dio, nemmeno provò,
 Ma freddo alla vita guardò;
 Come Childe-Harold languido e tetro
- 10 Appariva ai ricevimenti,
 Né il *boston* o i mondani commenti,
 Caro sguardo o sospiro indiscreto,
 Nulla ormai più lo smoveva,
 Di niente più si accorgeva.

Regesto variantistico

3. *spleen* quasi uguale,] spleen uguale, DR AS G1 GS spleen \#*quasi*\ uguale, GG⁽²⁹⁾.

5-8. Lo prese a poco a poco; e in quella | A farsi saltar le cervella, | Grazie a Dio, nemmeno provò, | Ma freddo alla vita guardò;] L'aveva preso a poco a poco; | Grazie a Dio, nemmeno per gioco | Si sparava per farla finita, | Ma era freddo verso la vita; DR AS L'aveva invaso a poco a poco; | Grazie a Dio, nemmeno per gioco | Si sparava per farla finita, | Ma era freddo verso la vita; G1 GS L'aveva invaso a poco a poco; | Grazie a Dio, nemmeno per gioco | Si sparava per farla finita, | Ma era freddo verso la vita; \Lo prese a poco a poco; e in quella | A farsi saltar le cervella, | Grazie a Dio, nemmeno provò, | Ma freddo alla vita guardò;\ GG⁽³⁰⁾.

²⁹ In corsivo, come a testo, in DR, AS, G1, GS e GG (in DR indicato mediante sottolineatura).

³⁰ Dei vv. 5-8 Giudici propone in GG una redazione sostitutiva dattiloscritta su un foglietto (7x3cm circa). Il poeta appone del nastro adesivo sul lato destro del foglietto, che applica sulla pagina a ridosso della rilegatura del volume, in corrispondenza dei

9. Childe-Harold] Child Harold DR Child-Harold AS
Childe Harold G1 GS GG.
10. ai ricevimenti,] nelle soirées, DR AS⁽³¹⁾.
11. Né il *boston* o i mondani commenti,] Né le chiacchiere
o il boston, né DR AS⁽³²⁾.
12. Caro sguardo] Dolce sguardo DR AS Né occhiatina
G1 GS Né occhiatina \#*Caro sguardo*\ GG.
13. Nulla ormai più lo smoveva,] Nulla più lo toccava,
DR AS Nulla ormai lo smoveva, G1 GS Nulla ormai
\#*più*\ lo smoveva, GG.
14. accorgeva.] interessava. DR AS.

Regesto metrico

1. dec³⁶.
2. nov^{246t}.
3. dec³⁶⁷] nov³⁶ DR AS G1 GS nov³⁶ → dec³⁶⁷ GG.
4. nov^{25t}.
5. nov²⁴⁶] nov²⁴⁶ DR AS G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.
6. nov²⁵] nov¹³⁵ DR AS G1 GS nov¹³⁵ → nov²⁵ GG.
7. nov^{135t}] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → nov^{135t} GG.
8. nov^{25t}] nov³⁵ DR AS G1 GS nov³⁵ → nov^{25t} GG.
9. dec¹⁴⁶.
10. nov³] nov^{3t} DR AS.
11. nov²⁵] nov^{36t} DR AS.

versi. L'incollatura solo su un lato dava la possibilità di sollevare il dattiloscritto e di leggere i versi sottostanti cassati a penna a sfera blu. Con il tempo il nastro adesivo ha perso completamente la colla e il foglietto risulta volante. Il segno lasciato dal nastro adesivo è tuttavia ben riconoscibile. A sinistra dei versi, non nascosti dal dattiloscritto, un tratto verticale e un segno interrogativo, entrambi a matita poi cancellata, indicano l'incertezza dell'autore sui versi; nello stesso luogo, ancora a matita, un grande segno a «X» indica la cassatura integrale dei versi.

³¹ In corsivo, come a testo, in DR e AS (in DR indicato mediante sottolineatura).

³² In corsivo, come a testo, in AS.

12. dec¹³⁶] dec¹³⁶ DR AS dec³⁶ G1 GS dec³⁶ → dec¹³⁶ GG.
 13. ott¹⁴] set¹³ DR AS set¹³ G1 GS set¹³ → ott¹⁴ GG.
 14. ott²⁴] nov²⁴ DR AS.

I, XLII

- O eccentriche del gran mondo!
 Prima di tutto voi lasciò.
 Ed è ben vero che oggigiorno
 Annoia alquanto il tono *snob*.
 5 Anche se forse qualche dama
 Say e Bentham oggi proclama,
 È insoffribile il loro parlare
 Benché sia quisquilia veniale.
 Poi sono così intemerate,
 10 Così solenni e giudiziose,
 Così devote e rispettose,
 Così prudenti ed oculate,
 Così ardue alla conquista,
 Che fan venire lo *spleen* a vista.

Regesto variantistico

4. Annoia alquanto.] È un po' stancante DR AS.
 7. È insoffribile il loro parlare] Il loro parlare è sfinente
 DR AS.
 8. veniale.] innocente. DR AS.
 9. Poi sono così intemerate,] E poi sono così virtuose, DR
 AS Poi son talmente immacolate, G1 GS Poi son talmen-
te immacolate, \#*sono così intemerate*,\ GG.
 10. Così solenni e giudiziose,] Così altere, così secchio-
 ne, DR AS.
 11. Così devote e rispettose,] Così colme di compassione,
 DR AS Così tanto religiose, G1 GS Così tanto religiose,
 \#*devote e rispettose*\ GG.
 12. Così prudenti ed oculate,] Così accorte e meticolose,
 DR AS Così prudenti, così esatte, G1 Così prudenti,
così esatte \ed oculate\, GS Così prudenti, così esatte, \ed
 oculate,\ GG.

Regesto metrico

1. ott².
2. nov^{146t}.
3. nov²⁴⁶.
4. nov^{246t}] nov⁴⁶ DR AS.
5. nov¹⁴⁶.
6. nov¹³⁵.
7. dec³⁶] nov²⁵ DR AS.
8. nov³⁵] nov³⁵ DR AS.
9. nov²⁵] nov³⁶ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov²⁵ GG.
10. nov²⁴] nov³⁶ DR AS.
11. nov²⁴] nov²³ DR AS ott²³ G1 GS ott²³ → nov²⁴ GG.
12. nov²⁴] nov³ DR AS nov²⁴ G1 nov²⁴ → nov²⁴ GS GG.
13. ott²³.
14. dec²⁴⁷.

I, XLIII

- E voi, giovani bellezze,
 Che al buio tempo notturno,
 Trasporta l'ardito calesse
 Sui lastrici di Pietroburgo,
- 5 Voi pure il mio Eugenio lasciò.
 Le frenetiche gioie abiurò
 Onieghin la casa sprangando,
 Prese la penna sbadigliando,
 E volle scrivere: ma odiosa
- 10 Tanta fatica gli riusciva;
 Dalla penna niente veniva,
 E non finì nella rissosa
 Genia che non giudicherò
 Perché anch'io con loro sto.

Regesto variantistico

1. E voi, giovani bellezze,] A voi, giovanili beltà, DR E voi, giovanili beltà, AS.
2. notturno,] notturno DR AS.

3. Trasporta l'ardito calesse] Audaci vetture portano DR
Svelte vetture portano AS.
4. lastrici] selciati DR AS.
5. Voi pure] Anche voi G1 Anche voi \Voi pure\ GS GG.
9. E volle scrivere: ma odiosa] Volle scrivere: ma nauseosa DR AS Voleva scrivere: ma odiosa G1 GS GG.
10. Tanta fatica gli] L'assidua fatica DR AS.
13. giudicherò] giudicherò, DR AS.
14. anch'io con loro sto.] anch'io in mezzo ci sto. DR
AS nel mezzo anch'io ci sto. G1 GS nel mezzo anch'io
ci \#con loro\ sto. GG.

Regesto metrico

1. ott²³] nov^{25t} DR AS.
2. ott²⁴.
3. nov²⁵] ott^{25s} DR set^{14s} AS.
4. nov²⁶] nov³⁶ DR AS.
5. nov^{25t}] nov^{135t} G1 nov^{135t} → nov^{25t} GS GG.
6. dec^{36t}.
7. nov²⁵.
8. nov¹⁴.
9. nov²⁴] dec¹³ DR AS nov²⁴ G1 GS GG.
10. nov¹⁴] nov²⁵ DR AS.
11. nov³⁵.
12. nov⁴.
13. nov^{2t}.
14. ott^{35t}] nov^{35t} DR AS nov^{246t} G1 GS nov^{246t} → ott^{35t} GG.

I, XLIV

Di nuovo nell'ozio più vuoto,
 Da un deserto d'anima afflitto,
 Si diede al lodevole scopo
 Di far del senno altrui profitto.
 5 Di libri riempi una scansia
 E lesse... Tempo buttato via!
 Là noia, qua inganno o demenza,
 Mancava o il senso o la coscienza;
 Legato ognuno ai suoi timori;
 10 Troppo vecchia l'antichità
 E arcaicizzante la novità...
 Via anche i libri, dopo gli amori!
 Sullo scaffale polveroso
 Stese un lenzuolo luttuoso.

Regesto variantistico

1. Di nuovo nell'ozio più vuoto,] E di nuovo all'ozio devoto, DR AS.
2. Da un deserto d'anima] Dall'interiore vuoto DR AS
Da un deserto nell'anima G1 GS Da un deserto nell'#d\anima GG.
3. Si diede al lodevole scopo] Si sedé al lodevole scopo G1 Si sedé \diede\ al lodevole scopo GS GG.
4. far del] trar dal G1 GS trar dal \far de\ GG.
5. Di libri riempi una scansia] Riempì di libri uno scaffale, DR AS.
6. E lesse... Tempo buttato via!] E leggeva, ma senza alcun sale. DR AS.
7. demenza,] demenza; DR AS.
9. Legato ognuno ai suoi timori;] Su ognuno un limite gravava: DR AS Tutti coartati in varie forme: G1 GS Tutti coartati in varie forme: \Legat Legato ognuno ai suoi timori;\ GG.
11. E arcaicizzante la novità...] O arcaicizzante la novità. DR AS O arcaicizzante la novità... G1 GS Q\E\ arcaicizzante la novità... GG.

12. Via anche i libri, dopo gli amori!] Come le donne anche i libri lasciava. DR AS Via anche i libri, dopo le donne! G1 GS Via anche i libri, dopo le donne! \gli amori!\ GG.

14. Stese un lenzuolo] Stendeva un velo DR AS.

Regesto metrico

1. nov²⁵] nov³⁵ DR AS.

2. nov³⁵] nov⁴⁶ DR AS dec³⁶ G1 GS dec³⁶ → nov³⁵ GG.

3. nov²⁵] nov³⁵ G1 nov³⁵ → nov²⁵ GS GG.

4. nov²⁴⁶] nov²⁴⁶ G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.

5. nov²⁵] nov²⁴ DR AS.

6. dec²⁴⁷] dec³⁶ DR AS.

7. nov²⁵.

8. nov²⁴.

9. nov²⁴] nov²⁴ DR AS nov¹⁴⁶ G1 GS nov¹⁴⁶ → nov²⁴ GG.

10. nov^{13t}.

11. dec^{4t}] dec^{4t} DR AS.

12. dec¹⁴⁶] end¹⁴⁷ DR AS dec¹⁴⁶ G1 dec¹⁴⁶ → dec¹⁴⁶ GG.

13. nov⁴.

14. ott¹⁴] ott²⁴ DR AS.

I, XLV

Scrollati gli obblighi sociali,
Io come lui, fuor dal trambusto,
Diventammo allora sodali.
Rispondevano in lui al mio gusto

5 Tratti, istintiva fantasia,
Inimitabile stramberia,
Intelletto freddo e acuto.

Io esacerbato, lui cupo.
A un gioco di passioni esperti,
10 Feriti entrambi dalla vita,
E ogni fiamma in cuore sopita,
Ci attendevano i colpi avversi
Del cieco Caso e della gente
Nel nostro mattino fiorente.

Regesto variantistico

1. Scrollati gli obblighi sociali,] Dagli obblighi di società DR AS Ridotti gli obblighi sociali, G1 GS Ridotti \#**Scrollati**\ gli obblighi sociali, GG.
2. Io come lui, fuor dal trambusto,] E da ogni orpello liberati, DR AS.
3. Diventammo allora sodali.] Noi fummo amici là per là. DR AS.
- 4-5. Rispondevano in lui al mio gusto | Tratti, istintiva fantasia,] I suoi tratti m'eran simpatici, | Il suo darsi alla fantasia, DR Mi piacevano i suoi tratti, | Il suo darsi alla fantasia, AS.
6. Inimitabile] L'inimitabile DR AS.
7. Intelletto] Il ragionare DR AS.
8. esacerbato] ero rabbioso, DR AS G1 GS ero rabbioso, \esacerbato,\ GG.
9. A un gioco di passioni] Entrambi di passioni DR AS Delle passioni al gioco G1 GS Delle passioni al gioco \#**A un gioco di passioni**\ GG.
10. Feriti entrambi] Entrambi oppressi DR AS.
11. E ogni fiamma in cuore] Ogni fiamma del cuore in entrambi DR AS.
12. Ci attendevano i] Entrambi esposti ai DR AS.
13. Caso] caso DR AS.
14. fiorente.] nascente. DR AS.

Regesto metrico

1. nov²⁴] nov^{2t} DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov²⁴ GG.
2. nov¹⁴⁵] nov²⁴ DR AS.
3. nov³⁵] nov²⁴⁶ DR AS.
4. nov³⁶] nov^{35s} DR ott³ AS.
5. nov¹⁴] nov³ DR AS.
6. dec⁴] dec⁴ DR AS.
7. ott³⁵] nov⁴⁶ DR AS.
8. nov¹⁵] nov¹⁵ DR AS G1 GS nov¹⁵ → nov¹⁵ GG.
9. nov²⁶] nov²⁶ DR AS nov⁴⁶ G1 GS nov⁴⁶ → nov²⁶ GG.
10. nov²⁴] nov²⁴ DR AS.

11. nov¹³⁵] set³+set³ DR AS.
 12. nov³⁶] nov²⁴⁶ DR AS.
 13. nov²⁴.
 14. nov²⁵] nov²⁵ DR AS.

I, XLVI

- Chi viva e pensi non potrà
 Non spregiare in cuore la gente;
 Chi abbia un sentire soffrirà
 Lo spettro del tempo fuggirà:
 5 Per lui più nessuna malia,
 Ma il serpe della nostalgia
 E il pentimento lo rimordono.
 E spesso tutto questo apporta
 Più attrattiva al conversare.
 10 Così eloquente, mi sconcertò
 Onieghin; poi mi abituò
 Al suo caustico argomentare,
 Alla battuta mezzofiele,
 E al torvo epigramma crudele.

Regesto variantistico

3. abbia un sentire soffrirà] provi un senso lo turberà DR
 abbia sensi lo turberà AS G1 GS abbia sensi \cuore un
 sentire\ lo turberà \soffrirà\ GG.
 5. più nessuna malia,] non c'è più alcun incanto, DR AS.
 6. Ma il serpe della nostalgia] Il serpe del rimpianto DR AS.
 7. rimordono.] rimorde. DR AS.
 8. apporta] porta DR AS.
 9. Più attrattiva] Un gran fascino DR AS.
 10. Così eloquente, mi sconcertò] Il linguaggio di Onie-
 ghin m'irritava parecchio DR AS Con tanta lingua, mi
 sconcertò G1 GS Con tanta lingua \#Così eloquente\, mi
 sconcertò GG.
 11. Onieghin; poi mi abituò] Dapprima; poi feci l'orec-
 chio DR AS \#Onieghin ++++++ ++++++\ GG.
 12. caustico] ironico DR AS.

13. Alla battuta mezzofiele,] E allo scherzo, a metà di fiele, DR AS.

14. torvo] cupo DR AS G1 GS GG.

Regesto metrico

1. nov^{24t}.

2. nov³⁵.

3. nov^{14t}] dec^{24t} DR nov^{13t} AS G1 GS nov^{13t} → ott^{13t} → nov^{14t} GG.

4. nov²⁵.

5. nov²⁵] dec²⁵ DR AS.

6. nov²] set² DR AS.

7. nov^{4s}] nov⁴ DR AS.

8. nov²⁶] nov²⁶ DR AS.

9. ott³] nov³ DR AS.

10. dec^{24t}] set³+set³ DR AS dec^{24t} G1 GS dec^{24t} → dec^{24t} GG.

11. nov^{24t}] nov²⁵ DR AS.

12. nov³] nov³ DR AS.

13. nov⁴⁶] nov³⁶ DR AS.

14. nov²⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS GG.

I, XLVII

Quante volte al tempo d'estate,

Che il cielo sulla Nievà

Traspire chiaro nelle nottate,

E non specchia il volto di Diana

5 Delle acque il gaio vetro,

Riandando idillî d'anni addietro,

A un passato amore riandati,

Commosi, e ancora spensierati,

Ci inebbriava silenzioso

10 Il benigno notturno vento!

Come il forzato sonnolento

Dal carcere a un verde boscoso,

Così alla prima giovinezza

Noi trasportava quell'ebbrezza.

Regesto variantistico⁽³³⁾

1. al tempo d'estate,] nel tempo estivo, DR AS.
2. Che] Quando DR AS.
3. Traspare chiaro nelle nottate,] La notte è trasparente e vivo, DR AS.
5. Delle acque il gaio vetro,] Di quell'acqua il cristallo lieto, DR AS Di quell'acqua il cristallo lieto, \Delle acque il gaio vetro,\ GG.
6. Riandando idillî d'anni addietro,] Ricordando idilli d'anni indietro, DR AS Ricordando storie d'anni indietro, G1 Ricordando \Riandando\ storie d'anni indietro \addietro\, GS Ricordando \Riandando\ storie d'anni indietro \addietro\,\#riandando, un ++++++ ++++++ ann+ \Riandando idillî d'anni addietro,\ GG.
7. A un passato amore riandati,] Ricordando amori andati, DRAS Un vecchio amore ricordando, G1 GS Un vecchio amore ricordando, \A un passato amore riandati,\ GG.
8. Commossi, e ancora spensierati,] Ritornando sensibili e spensierati, DR AS Sensibili ridiventando, G1 GS Sensibili ridiventando, \Commossi, e ancora spensierati,\ GG.
- 9-10. Ci inebbriava silenzioso | Il benigno notturno vento!] Della notte benigna al vento | Nel silenzio ci inebbriavamo! DR AS Al notturno mite spirare | Noi fummo in silenzio inebriati, G1 GS Al notturno mite spi-

³³ In GG, la stanza si sviluppa alle pp. 23-24. Sulla seconda, nella porzione superiore, Giudici incolla un foglietto dattiloscritto (9x7 cm circa) che riporta la redazione sostitutiva dei vv. 5-14 e la didascalia: «Parte di XLVII (p. 24)». Questo è incollato sopra la stanza ma non è contenuto interamente sulla pagina. Il lato superiore del foglietto è infatti sovrabbondante di circa 2 cm il margine della pagina: per tale motivo è ripiegato internamente al volume, coprendo alcuni versi della stessa variante dattiloscritta. Negli anni l'incollatura ha perso consistenza ed è possibile sollevare i lembi superiore e laterale destro del foglietto dattiloscritto. Si possono così leggere i vv. 5-6 e gli usuali interventi variantistici del poeta apportati alla destra dei versi.

rare | Noi fummo in silenzio inebriati. \#Nel Nel silenzio
 ++++++ \Ci inebbriava silenzioso | Il benigno notturno vento! \ GG.

11-14. Come il forzato sonnolento | Dal carcere a un verde boscoso, | Così alla prima giovinezza | Noi trasportava quell'ebbrezza.] Come in carcere un verde bosco | Vede il forzato sonnolento, | Noi riportava la fantasia | Al principio della vita sua e mia. DR AS Come il sonno porta i forzati | Dalle prigioni a un verdeggiare | Di boschi, noi portava via, | A un'età prima, la fantasia. G1 GS Come il sonno porta i forzati | Dalle prigioni a un verdeggiare | Di boschi, noi portava via. | A un'età prima, la fantasia. \Come il forzato sonnolento | Dal carcere a un verde boscoso, | Così alla prima giovinezza | Noi trasportava quell'ebbrezza. \ GG.

Regesto metrico

1. nov¹³⁵] nov¹³⁶ DR AS.
2. ott²¹] nov¹³¹ DR AS.
3. dec²⁴] nov²⁶ DR AS.
4. nov³⁵.
5. set²⁴] nov³⁶ DR AS nov³⁶ → set²⁴ GG.
6. nov²⁴⁶] dec³⁵⁷ DR AS G1 dec³⁵⁷ → nov²⁴⁶ GS dec³⁵⁷ → nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG
7. nov³⁵] ott³⁵ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov³⁵ GG.
8. nov²⁴] dod³⁶ DR AS nov² G1 GS nov² → nov² GG.
9. ott³] nov³⁶ DR AS nov³⁵ G1 GS nov³⁵ → ott³ GG.
10. nov³⁶] nov³ DR AS nov²⁵ G1 GS nov²⁵ → nov³⁶ GG.
11. nov¹⁴] nov¹³⁶ DR AS nov¹³⁵ G1 GS nov¹³⁵ → nov¹⁴ GG.
12. nov²⁵] nov¹⁴ DR AS nov⁴ G1 GS nov⁴ → nov²⁵ GG.
13. nov²⁴] dec¹⁴ DR AS nov²⁴⁶ G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴ GG.
14. nov¹⁴] dod³⁷⁹ DR AS dec³⁴ G1 GS dec³⁴ → nov¹⁴ GG.

I, XLVIII

Con l'anima tutta rimpianto,
 E appoggiandosi al granito,
 Eugenio stava meditando,
 Come un poeta di sé ha scritto.
 5 L'ora era tacita e deserta:
 Solo un grido di guardie all'erta.
 Dalla Miliònnaja veniva
 Rumor di ruote; risaliva
 Con sciacquo di remi un battello
 10 Il fiume calmo e appisolato;
 E noi eravamo affascinati
 Da un flauto, un audace stornello...
 Ma più dolci son d'altri svaghi
 Notturni del Tasso le ottave!

Regesto variantistico

1. tutta rimpianto,] piena di duolo DR AS.

2-3. E appoggiandosi al granito, | Eugenio stava meditando,] Stava appoggiato al parapetto | Eugenio pensoso e solo DR AS Al granito d'un parapetto | Si appoggiava Eugenio pensando, G1 GS Al granito d'un parapetto \E E appoggiandosi al granito, \ | Si appoggiava Eugenio pensando,* \stava meditando,\ GG⁽³⁴⁾.

4. scritto.] detto. DR AS G1 GS detto. \scritto.*\ GG.

5. L'ora era tacita e deserta:] Tutto calmo nell'ora deserta; DR AS.

7-8. Dalla Miliònnaja veniva | Rumor di ruote; risaliva] Di carrozze un'eco risuona | Remotamente da via Miliònnaja, DR Di vetture un'eco risuona | Remotamente da via Miliònnaja; AS.

³⁴ In GG la parola «appoggiava», prima di essere interamente cassata con penna a sfera blu, presenta l'espunzione a matita della desinenza dell'imperfetto “-va”. L'asterisco che Giudici depenna a fine verso fa riferimento alla nota a piè di pagina; in GG il poeta lo inserisce al verso successivo.

9. Con sciacquo di remi un battello] Solo una barca col suo remare DR AS.

10. Il fiume calmo e appisolato;] Lungo il fiume che dormicchiava DR Lungo il fiume che dormicchiava, AS.

11. E noi eravamo affascinati] E da lunge ci affascinava DR AS.

12. Da un fluato, un audace stornello...] Un suono di corno e un cantare. DR AS Da un suon di corno, da un ritornello... G1 Da un suon di corno, da un ritornello... GS Da un \Da\ suon di corno, da un ritornello... \Un fluato, un audace stornello... \ GG⁽³⁵⁾.

13-14. Ma più dolci son d'altri svaghi | Notturni del Tasso le ottave!] Ma il più dolce notturno fiato | È l'ottava del gran Torquato! DR AS Ma all'or di notte son le ottave | Del Tasso l'aria più soave! G1 GS Ma all'or di notte son le ottave | Del Tasso l'aria più soave! \Mai più i notturni spassi, le ottave | Del Tasso han suono più soave\ \Ma più dolci son d'altri svaghi | Notturni del Tasso le ottave\ GG⁽³⁶⁾.

³⁵ Questa la successione degli interventi in GG. Giudici dapprima espunge la seconda preposizione «da» (l'espunzione è già presente in GS), cassa con penna a sfera blu «suon di corno, da un ritornello» per apporre, con la stessa penna, la variante «Un fluato, un audace stornello...»; in seguito espunge con penna a sfera nera «Da un» e aggiunge, ancora in nero, la variante «Da» dinanzi la variante a penna a sfera blu. Si nota la seguente incongruenza: nell'intervento a penna blu Giudici non cassa l'incipit «Da un», ma inserisce una variante sostitutiva che inizia con lettera maiuscola e che ripropone l'articolo indeterminativo («Un fluato, un audace stornello...»). Il verso modificato risulterebbe quindi: «Da un \Un fluato, un audace stornello...». Solo in seguito il poeta si accorge del *lapsus* e decide di cassare a testo anche l'incipit inizialmente mantenuto e aggiungere alla variante già scritta la preposizione «Da».

³⁶ La prima variante sostitutiva di GG è oscurata con correttore a vernice bianca; la lettura è stata possibile in controluce.

Regesto metrico

1. nov²⁵] nov²⁵ DR AS.
2. ott³] nov¹⁴ DR AS nov³ G1 GS nov³ → ott³ GG.
3. nov²⁴] ott²⁵ DR AS nov³⁵ G1 GS nov³⁵ → nov²⁴ GG.
4. nov¹⁴⁷] nov¹⁴⁷ DR AS G1 GS nov¹⁴⁷ → nov¹⁴⁷ GG.
5. nov¹⁴] dec¹³⁶ DR AS.
6. nov¹³⁶.
7. nov⁴] nov³⁵ DR AS.
8. nov²⁴] dec^{47s} DR AS.
9. nov³⁵] dec¹⁴ DR AS.
10. nov²⁴] nov¹³ DR AS.
11. nov²⁴] nov³ DR AS.
12. nov²⁵] nov²⁵ DR AS dec²⁴ G1 dec²⁴ → nov²⁴ GS dec²⁴
→ nov²⁵ GG.
13. nov³⁶] nov³⁶ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → dec²⁴⁶ →
nov³⁶ GG.
14. nov²⁵] nov³⁶ DR AS nov²⁴ G1 GS nov²⁴ → nov²⁴ →
nov²⁵ GG.

I, XLIX

- Onde adriatiche, o Brenta!
 Un giorno vedervi potrò
 E, alla vostra magica voce,
 La mia ispirazione riavrò.
- 5 È sacra alla stirpe di Febo;
 L'altero britannico aedo
 Di essa cantava e io l'ho amata.
 Nella notte d'oro stellata,
 Godrò carezze a volontà
- 10 Dall'or loquace ora silente
 Ragazza veneziana, mentre
 Misteriosa la gondola va;
 Da lei le mie labbra apprendendo
 Del Petrarca e d'amore l'accento.

Regesto variantistico⁽³⁷⁾

1. Onde adriatiche, o Brenta!] Adriatiche onde, o Brenta! DR AS Onde adriatiche, o Brenta! No, G1 GS Onde adriatiche, o Brenta! No, \Onde adriatiche, o Brenta!\ GG.

2. Un giorno vedervi potrò] Eppure un giorno vi vedrò, DR AS Un giorno a voi dovrò venire, G1 GS Un giorno a voi dovrò venire, \Un giorno vedervi potrò\ GG.

3-4. E, alla vostra magica voce, | La mia ispirazione riavrò.] Con l'anima rifatta intenta | La vostra arcana voce udrò! DR AS Di nuovo ispirato sarò, | La vostra voce potrò udire! G1 GS Di nuovo ispirato sarò, | La vostra voce potrò udire! \E, alla vostra magica voce, | La mia ispirazione riavrò.\ GG.

5. È sacra alla stirpe di Febo;] Sacri d'Apollo ai nipoti, DR AS Sacra d'Apollo ai nipoti, G1 GS Sacra \ø\ d'Apollo ai nipoti, \È sacra alla stirpe di Febo;\ GG.

6-7. L'altero britannico aedo | Di essa cantava e io l'ho amata.] I suoi accenti mi sono noti | Per la cetra d'Albione altera. DR AS Essa mi è familiare e nota | Da un canto che d'Albione è gloria. G1 Essa mi è familiare e nota \I suoi accenti mi son noti\ | Da un canto che d'Albione è gloria. GS Essa mi è familiare e nota \I suoi accenti mi son noti\ | Da un canto che d'Albione è gloria. \L'altero britannico aedo | Di lei cantava ed io l'ho amata.\ GG L'altero britannico aedo | Di essa cantava ed io l'ho amata. G2⁽³⁸⁾.

³⁷ In GG la stanza è stampata alle pp. 24-25 ed è interamente cassata con segno a «X» a penna a sfera blu. Una nota manoscritta da Giudici a p. 25 recita: «Da sostituire (XLIX e L) con rifacimenti dattiloscritti». Il dattiloscritto che Giudici menziona è un foglio A4 ripiegato in quattro e collocato a p. 25 con un fermaglio metallico che ferma assieme le pp. da 25 a 28.

³⁸ Ma «bitannico» è il refuso che si legge in GG, G2 e addirittura in FE.

8. Nella notte d'oro stellata,] Nell'italiana dorata sera DR AS D'Italia in una notte d'oro, G1 GS D'Italia in una notte d'oro, \#La notte ++++ ++++++\ Nella notte d'oro stellata,\ GG .

9-12. Godrò carezze a volontà | Dall'or loquace ora silente | Ragazza veneziana, mentre | Misteriosa la gondola va;] Con la ragazza veneziana, | Ora ciarliera, ora silente, | Potrò gioire liberamente | Sulla gondola misteriosa – DR AS Con la ragazza veneziana, | Ora ciarliera, ora silente, | Potrò gioire liberamente | Mentre va la gondola arcana; G1 Con la ragazza veneziana, | Ora ciarliera \ loquace\, ora silente, | Potrò gioire liberamente | Mentre va la gondola arcana; GS Con la ragazza veneziana, | Ora ciarliera, ora silente, | Potrò gioire liberamente | Mentre va la gondola arcana; \Godrò carezze a volontà | Dall'or loquace ora silente | Ragazza veneziana, mentre | Misteriosa la gondola va;\ GG.

13. Da lei le mie labbra apprendendo] Con lei che alle mie labbra dona DR AS G1 GS Con lei che alle mie labbra dona \Da lei le mie labbra apprendendo\ GG.

14. Del Petrarca e d'amore l'accento.] Del Petrarca e d'amore l'idioma. DR AS G1 GS Del Petrarca e d'amore l'idioma \Del Petrarca e d'amore l'accento.\ GG.

Regesto metrico

1. ott¹⁴] ott³⁵ DR AS dec¹⁴⁷ G1 GS dec¹⁴⁷ → ott¹⁴ GG.
2. nov^{25t}] nov^{24t} DR AS nov²⁴⁶ G1 GS nov²⁴⁶ → nov^{25t} GG.
3. nov³⁵] nov²⁶ DR AS nov^{25t} G1 GS nov^{25t} → nov³⁵ GG.
4. nov^{25t}] nov^{246t} DR AS nov²⁴ G1 GS nov⁴ → nov^{25t} GG.
5. nov²⁵] ott¹⁴ DR AS G1 GS ott¹⁴ → nov²⁵ GG.
6. nov²⁵] nov³⁶ DR AS nov¹⁶ G1 nov¹⁶ → ott³ GS nov¹⁶ → ott³ → nov²⁵ GG.
7. nov¹⁴⁶] nov³⁶ DR AS nov²⁶ G1 GS nov²⁶ → nov²⁴⁶ → nov¹⁴⁶ GG.
8. nov³⁵] dec⁴⁷ DR AS nov²⁶ G1 GS nov²⁶ → nov³⁵ GG.
9. nov^{24t}] nov⁴ DR AS nov⁴ G1 GS nov⁴ → nov^{24t} GG
10. nov²⁴⁵] nov¹⁴⁵ DR AS nov¹⁴⁵ G1 nov¹⁴⁵ → nov¹⁴⁵ GS nov¹⁴⁵ → nov²⁴⁵ GG.

11. nov²⁶] dec²⁴ DR AS dec²⁴ G1 GS dec²⁴ → nov²⁶ GG.
 12. dec^{36t}] nov³ DR AS nov¹³⁵ G1 GS nov¹³⁵ → dec^{36t} GG.
 13. nov²⁵] nov²⁶ DR AS G1 GS nov²⁶ → nov²⁵ GG.
 14. dec³⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → dec³⁶ GG.

I, L

- La libertà vedrò arrivare!
 È tempo, è tempo! – a lei anelo;
 Aspetto e aspetto, erro sul mare,
 Faccio segno a ogni vela.
- 5 Sotto i nembì, contro i marosi,
 Sui liberi spazi ondosì
 Potrò io libero fuggire?
 Di un elemento che m'è ostile
 Tempo è ch'io lasci i tristi lidi
- 10 E in un mareggio meridiano,
 Sotto un mio cielo africano,
 La buia Russia io sospiri,
 Dove ho amato, dove ho patito,
 Dove il mio cuore ho seppellito.

Regesto variantistico⁽³⁹⁾

1. La libertà vedrò arrivare!] La libertà vedrò arrivare?
 DR AS G1 GS La libertà vedrò arrivare? \La libertà vedrò arrivare!\ GG.
2. È tempo, è tempo! – a lei anelo;] È tempo! – L'anima l'anela;
 DR AS G1 GS È tempo \l'ora!\ – L'anima l'anela;
 \È tempo, è tempo! – a lei anelo;\ GG.

³⁹ In GG la stanza è stampata a p. 25 ed è interamente cassata con segno a «X» a penna a sfera blu. Una nota manoscritta da Giudici a p. 25 recita: «Da sostituire (XLIX e L) con rifacimenti dattiloscritti». Il dattiloscritto che Giudici menziona è un foglio A4 ripiegato in quattro e collocato a p. 25 con un fermaglio metallico che ferma assieme le pp. da 25 a 28.

3. Aspetto e aspetto, erro sul mare,] Aspetto l'ora, erro lungo il mare, DR AS Aspetto, erro lungo il mare, G1 GS \L^Aspetto, erro lungo il mare, \Aspetto e aspetto, erro sul mare,\ GG.

4. Faccio segno a ogni vela.] Faccio segno a ogni vela. \ Faccio segno a ogni vela.\ GG.

5. Sotto i nemi, contro i marosi,] Sotto una cappa tempestosa DR AS Sotto una cappa tempestosa, G1 GS Sotto una cappa \#mantello\ tempestosa\#o\, \Sotto i nemi, contro i marosi,\ GG.

6. Sui liberi spazi ondosi] Sulla libera distesa ondosa DR AS G1 Sulla libera distesa \via\ ondosa GS Sulla libera distesa \#p++++\ \via\ ondosa\#o\ \Sui liberi spazi ondosi\ GG.

7. Potrò io libero fuggire?] Quando libero correrò? DR AS G1 GS Quando libero correrò? \#la corsa +++++++?\ \++++ il +++++ correrò?\ \Potrò io libero fuggire?\ GG.

8-9. Di un elemento che m'è ostile | Tempo è ch'io lasci i tristi lidi] Di un elemento che a me so | Ostile è ora che lasci i lidi DR AS G1 GS Di un elemento che a me so | Ostile è ora che lasci i lidi \Di un elemento che m'è ostile | Tempo è ch'io lasci i tristi lidi\ GG.

10. E in un mareggio meridiano,] E in un marezzo meridiano DR AS G1 GS E in un marezzo meridiano \E in un mareggio meridiano,\ GG.

11. Sotto un mio cielo africano,] Sotto il mio cielo africano DR AS G1 GS Sotto il mio cielo africano \Sotto un mio cielo africano,\ GG.

12. La buia Russia io sospiri,] La buia Russia io sospiri, \ La buia Russia io sospiri,\ GG.

13. Dove ho amato, dove ho patito,] Dove ho amato, dove ho patito, \Dove ho amato, dove ho patito,\ GG.

14. Dove il mio cuore ho seppellito.] Dove il mio cuore ho seppellito. \Dove il mio cuore ho seppellito.\ GG.

Regesto metrico

1. nov⁴⁶.
2. nov²⁴⁶] nov²⁴ DR AS G1 GS nov²⁴ → ott²⁴ → nov²⁴⁶ GG.
3. nov²⁴⁵] dec²⁴⁵⁷ DR AS ott²³⁵ G1 GS ott²³⁵ → ott²³⁵ → nov²⁴⁵ GG.
4. ott¹³⁵.
5. nov¹³⁵] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov¹³⁵ GG.
6. ott²⁵] dec³⁷ DR AS G1 dec³⁷ → ott³ → ott²⁵ GS.
7. nov²⁴] nov^{13t} DR AS G1 GS nov^{13t} → nov²⁴ GG.
8. nov⁴] nov^{4t} DR AS G1 GS nov^{4t} → nov⁴ GG.
9. nov¹⁴⁶] dec²⁴⁷ DR AS G1 GS dec²⁴⁷ → nov¹⁴⁶ GG.
10. nov⁴] nov⁴ DR AS G1 GS nov⁴ → nov⁴ GG.
11. ott¹⁴] ott¹⁴ DR AS G1 GS ott¹⁴ → ott¹⁴ GG.
12. nov²⁴⁶.
13. nov¹³⁵.
14. nov¹⁴.

I, LI

- A visitare già decisi
Io e Onieghin, paesi lontani,
Ben presto restammo divisi
Dal destino un lungo tempo.
- 5 Mori allora il suo genitore.
L'avidò sciame creditore
In casa sua fece raduno.
Da dir la sua aveva ognuno.
Eugenio che odiava le beghe,
- 10 Della sua sorte contento,
Per loro abdicò al testamento,
Non perdendoci poi gran che,
O prevedendo fin da adesso
Dell'anziano zio il decesso.

Regesto variantistico

2. Onieghin, paesi lontani,] Onieghin paesi remoti,] DR AS G1 GS Onieghin paesi remoti, \lontani,\ GG.

4. un lungo tempo.] per un bel po'. DR AS G1 GS per un bel po'. \#un lungo tempo.\ GG.
7. In casa sua] Da Onieghin DR AS G1 Da Onieghin \In casa sua\ GS GG.
8. Da dir la sua] La sua da dire DR AS G1 GS La sua da dire \#Da dir la sua\ GG.
9. Eugenio che odiava le beghe,] Eugenio, che odiava le querele, DR AS.
10. Della sua sorte contento,] Della sua condizione contento, DR AS G1 GS Della sua condizione \Del suo destino vive! E del suo stato ben Della Di come stava non sconten {sic}\ \Della sua sorte\ contento, GG.
12. perdendoci] vedendoci G1 GS vedendoci \#perdendoci\ GG.
13. O prevedendo fin da adesso] O prevedendo, dico io, DR AS.
14. Dell'anziano zio il decesso.] La dipartita del vecchio zio. DR AS.

Regesto metrico

1. nov⁴.
2. nov²⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → nov²⁵ GG.
3. nov²⁵.
4. ott³⁵] nov^{3t} DR AS G1 GS nov^{3t} → ott³⁵ GG.
5. nov²³⁵.
6. nov¹⁴.
7. nov²⁴] ott²⁴ DR AS G1 ott²⁴ → nov²⁴ GS GG.
8. nov²⁴⁶] nov²⁴⁶ DR AS G1 GS nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.
9. nov²⁵] dec²⁵ DR AS.
10. ott⁴] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → ott⁴ → nov⁴ → nov²⁴ → ott⁴ GG⁽⁴⁰⁾.
11. nov²⁵.
12. nov^{36t}] nov^{36t} G1 GS nov^{36t} → nov^{36t} GG.

⁴⁰ Relazione metricamente le seguenti varianti di GG: «Del suo destino contento,», «E del suo stato ben contento,» e «Di come stava non sconten{to}»

13. nov⁴⁶] nov⁴⁶ DR AS.

14. ott³⁵] dec⁴⁷ DR AS.

I, LII

D'un tratto infatti l'intendente

Gli scrisse per informarlo

Che lo zio era in letto morente

E avrebbe amato salutarlo.

5 Letta la triste ambasciata

Eugenio a quella chiamata

Di corsa si precipitò,

E in anticipo sbadigliò,

Disposto, in grazia del quattrino,

10 A sospiri, a noia e inganno

(Qui cominciavo il mio romanzo);

Ma giunto a volo nel paesino

Trovò su un'asse lo zio sdraiato,

Già per la fossa preparato.

Regesto variantistico

1. D'un tratto infatti] Un bel momento DR AS.

2. Gli scrisse per] Venne difatti ad DR AS.

4. E avrebbe amato] E che voleva DR AS G1 GS E che voleva \#*avrebbe amato*\ GG.

5. Letta la triste ambasciata] La triste nuova gli fu data, DR AS Lesse la triste ambasciata G1 Lesse \Letta\ la triste ambasciata GS GG.

6. Eugenio a quella] E zac! Eugenio alla DR AS E zac! Eugenio alla G1 E zac! Eugenio alla \a quella\ GS GG.

7. precipitò,] precipitava, DR AS G1 GS precipitava\#ò\, GG.

8. sbadigliò,] sbadigliava, DR AS G1 GS sbadigliava\#ò\, GG.

10. e] ed DR AS.

13-14. Trovò su un'asse lo zio sdraiato, | Già per la fossa preparato.] Già su un'asse lo zio sdraiato | Trovò, alla fossa preparato. DR AS Trovò su un asse lo zio sdraiato, | Già per la fossa preparato. G1 GS Trovò su un asse \un'asse\ lo zio sdraiato, | Già per la fossa preparato. GG.

Regesto metrico

1. nov²⁴] nov²⁴ DR AS.
2. ott²] nov¹⁴ DR AS.
3. dec³⁶.
4. nov²⁴] nov⁴ DR AS G1 GS nov⁴ → nov²⁴ GG.
5. ott¹⁴] nov²⁴ DR AS ott¹⁴ G1 ott¹⁴ → ott¹⁴ GS GG.
6. ott²⁴] nov²⁴ DR AS G1 nov²⁴ → ott²⁴ GS GG.
7. nov²¹] nov² DR AS G1 GS nov² → nov²¹ GG.
8. nov³¹] nov³ DR AS G1 GS nov³ → nov³¹ GG.
9. nov²⁴.
10. ott³⁵] nov³⁵ DR AS.
11. nov¹⁴.
12. nov²⁴.
13. dec²⁴⁷] nov¹³⁶ DR AS.
14. nov¹⁴] nov²⁴ DR AS.

I, LIII

- Piena di servi era la corte;
 All'estinto da tutti i punti,
 Amatori dei dopomorte,
 Amici e nemici eran giunti⁽⁴¹⁾.
- 5 Fecero al morto il funerale,
 Preti e ospiti a bere e a mangiare.
 Poi ripartirono imponenti
 Ostentando affari urgenti.
 Ed ecco Eugenio campagnolo,
- 10 Di fabbriche e acque padrone
 E boschi e terre, lui sprecone
 E ostile all'ordine finora:
 Contento di esser passato
 Dal vecchio stile al nuovo stato.

Regesto variantistico

3. dopomorte,] dopomorte DR AS.
5. funerale,] funerale: DR AS.

⁴¹ In DR ho corretto il refuso «era».

6. Preti e ospiti a bere e a mangiare.] Preti e ospiti a bere e mangiare. DR AS Con preti e ospiti a bere e a mangiare. G1 GS Con p\P\reti e ospiti a bere e a mangiare. GG.
7. ripartirono imponenti] partiron secondo l'uso DR AS G1 GS partiron secondo l'uso \ripartirono imponenti\ GG.
8. Ostentando affari urgenti.] Con aria da affare concluso. DR AS Con arie da affare concluso. G1 GS Con arie da affare concluso. \Ostentando affari urgenti.\ GG.
12. E ostile all'ordine finora:] E casinista fino a allora: DR AS G1 E casinista \pasticcione\ fino a allora: GS E casinista \pasticcione arruffone\ fino a allora: \E ostile all'ordine finora:\ GG.
13. esser passato] aver cambiato DR AS G1 aver cambiato \esser passato\ GS GG.
14. Dal vecchio stile al] La via di prima col DR AS G1 La via di prima col \Dal vecchio stile al\ GS La via di prima \La vecchia via\ col \Dal vecchio stile al\ GG.

Regesto metrico

1. nov¹⁴.
2. nov³⁶.
3. nov³⁶.
4. nov²⁵.
5. nov¹⁴.
6. dec¹³⁶] dec¹³⁶ DR AS end²⁴⁷ G1 GS end²⁴⁷ → dec¹³⁶ GG.
7. nov¹⁴] nov¹³⁶ DR AS G1 GS nov¹³⁶ → nov¹⁴ GG.
8. ott³⁵] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → ott³⁵ GG.
9. nov²⁴.
10. nov²⁵.
11. nov²⁴⁶.
12. nov²⁴] nov⁴⁶ DR AS G1 nov⁴⁶ → nov⁴⁶ GS nov⁴⁶ → nov⁴⁶ → ott³⁵ → nov²⁴ GG.
13. ott²⁴] ott²⁵ DR AS G1 ott²⁵ → ott²⁴ GS GG.
14. nov²⁴⁶] dec²⁴⁷ DR AS G1 dec²⁴⁷ → nov²⁴⁶ GS dec²⁴⁷ → nov²⁴⁶ → nov²⁴⁶ GG.

I, LIV

- Per due giorni gli parvero nuovi
 Il fresco ombroso boschetto,
 I campi solitari,
 Del ruscello il murmure quieto.
 5 Ma al terzo, bosco e colle e campo
 Non gl'importavano più tanto;
 Poi lo facevano dormire;
 Poi lui stesso poté capire
 Che era sempre la stessa noia
 10 Anche in campagna, pur senza vie,
 Palazzi, carte, balli, poesie.
 Come una guardia la *chandra*
 Lo seguiva, era sempre alle soglie
 Come un'ombra o una fida moglie.

Regesto variantistico

1. nuovi] vari DR AS G1 GS vari \nuovi\ GG.
 2. boschetto,] querceto, DR AS G1 GS GG.
 6. gl'importavano] l'interessavan DR AS G1 GS l'intere-
ressavan \gl'importavano\ GG.
 9. noia] lagna DR AS G1 GS lagna \noia\ GG.
 13. Lo seguiva, era sempre alle soglie] Stava al varco, gli era a
 ruota DR AS Era al varco, gli stava a ruota G1 GS Era al var-
co, gli stava a ruota \Lo seguiva, sempre alle soglie,\ GG⁽⁴²⁾.
 14. un'ombra o una fida moglie.] ombra o moglie devota.
 DR AS G1 GS ombra o moglie devota. \un'ombra o una
fida moglie.\ GG.

Regesto metrico

1. dec³⁶] dec³⁶ DR AS G1 GS dec³⁶ → dec³⁶ GG.
 2. ott²⁴] ott²⁴ DR AS G1 GS GG.
 3. set².
 4. nov³⁵.
 5. nov²⁴⁶.
 6. nov⁴] nov⁵ DR AS G1 GS nov⁵ → nov⁴ GG.
 7. nov¹⁴.

⁴² In DR ho corretto il refuso «egli».

8. nov¹³⁶.
 9. nov³⁶] nov³⁶ DR AS G1 GS nov³⁶ → nov³⁶ GG.
 10. dec¹⁴⁷.
 11. dec²⁴⁶.
 12. nov^{14t}.
 13. dec³⁶] ott¹³⁵ DR AS nov¹³⁶ G1 GS nov¹³⁶ → nov³⁵ GG.
 14. nov¹³⁶] ott²⁴ DR AS G1 GS ott²⁴ → nov¹³⁶ GG.

I, LV

- Nacqui per la vita in disparte,
 In una pace campagnola:
 Là son più vivi i sogni d'arte,
 La cetra ha voce più sonora.
- 5 Dedito all'innocente svago,
 Erro lungo il deserto lago
 E il *far niente* è la mia norma.
 Mi desto quando raggiorna
 Al piacere e alla libertà:
- 10 Leggo poco, dormo molto,
 Alla gloria non dò ascolto.
 Non fu così che in altra età
 Passai nell'ozio e ombrosa quiete
 Le mie giornate più liete?

Regesto variantistico

2. In una pace campagnola:] Per la tranquillità campagnola: DR AS G1 GS Per la tranquillità campagnola: \#Il ++++++ agreste ++++++\ \In una pace campagnola:\ GG.
4. La cetra ha voce più sonora.] Meglio la lira vi risuona. DR AS Meglio la cetra vi risuona. G1 GS Meglio \#Piu ++++++\ la cetra vi risuona. \La cetra ha voce più sonora.\ GG.
8. destò] risveglio DR AS G1 GS risveglio \destò\ GG.
10. poco] un poco DR AS G1 GS un poco GG.
11. gloria non dò ascolto.] gloria fugace non presto ascolto. DR AS G1 gloria fugace non presto ascolto. GS gloria fugace non presto \dò\ ascolto. GG.

13. nell'ozio e ombrosa quiete] nell'ozio, nella quiete, DR
AS G1 GS nell'ozio, nella quiete, \e ombrosa quiete,\ GG.

Regesto metrico

1. nov¹⁵.
2. nov⁴] dec⁶ DR AS G1 GS dec⁶ → nov⁴ GG.
3. dec¹⁵⁷.
4. nov²⁴] nov¹⁴ DR AS nov¹⁴ G1 GS nov¹⁴ → nov²⁴ GG.
5. nov¹⁶.
6. nov¹³⁶.
7. ott³.
8. ott²⁴] nov³⁵ DR AS G1 GS nov³⁵ → ott²⁴ GG.
9. nov^{3t}.
10. ott¹³⁵] ott¹³⁵ DR AS G1 GS ott¹³⁵ → ott¹³⁵ GG.
11. ott³] dod³⁶⁹ DR AS G1 dod³⁶⁹ → nov³⁶ GS dod³⁶⁹ → ott³ GG.
12. nov^{246t}.
13. nov²⁴⁶] nov²⁴ DR AS G1 GS nov²⁴ → nov²⁴⁶ GG.
14. ott⁴.

I, LVI

- O fiori, amore, ozio, campi!
Con tutta l'anima io vi amo.
E son contento se risalti
Che io e Onieghin diversi siamo,
- 5 Affinché il beffardo lettore
Oppure un qualche editore
Di bizzarre malignità,
Confrontata la mia identità,
Che il mio ritratto ho qui schizzato,
- 10 Come Byron superbo poeta,
Perfidamente non ripeta:
Quasi che a noi non fosse dato
Scriver poemi che abbian nessi
Con altro, se non con noi stessi.

Regesto variantistico

2. tutta l'anima io] tutto il cuore io DR AS G1 GS tutto il cuore io \#tutta l'anima\ GG.

7. bizzarre] sottili DR AS G1 GS sottili \bizzarre\ GG.

8. Confrontata] Qui vagliata DR AS G1 GS Qui vagliata \confrontata\ GG.

9-11. Che il mio ritratto ho qui schizzato, | Come Byron superbo poeta, | Perfidamente non ripeta:] Perfidamente non ripeta | Che il mio ritratto ho scarabocchiato, | Come Byron superbo poeta, DR AS G1 Perfidamente non ripeta,\ | Che il mio ritratto ho scarabocchiato, \qui schizzato\ | Come Byron superbo poeta, GS⁽⁴³⁾ Perfidamente non ripeta,\ | Che il mio ritratto ho scarabocchiato, \qui schizzato₂,\ | Come Byron superbo poeta, GG⁽⁴⁴⁾.

13-14. Scriver poemi che abbian nessi | Con altro, se non con noi stessi.] Scriver poemi con altri nessi | Oltre che solo su noi stessi. DR AS G1 GS Scriver poemi con \di che su\ altri nessi \#quelli\ | Oltre che solo su \Tranne Oltre che con\ noi stessi. \Scriver poemi che abbian nessi | Con altro, se non noi stessi.\ GG.

Regesto metrico

1. nov²⁴⁶.

2. nov²⁴] ott²⁴ DR AS G1 GS ott²⁴ → nov²⁴ GG.

⁴³ In GS, sul lato sinistro dei vv. 9-10, Giudici traccia un segno di inversione e appone il numero «2» a fianco del v. 9 e il numero «1» a lato del v. 10. Si registra metricamente questa sequenza dei versi.

⁴⁴ In GG, come in GS, Giudici sul lato sinistro dei vv. 9 e 10 appone a penna a sfera blu un segno di inversione, che in seguito cassa. Manoscritte quindi una parentesi quadra a destra dei versi 9-11 e traccia un segno che conduce al margine del foglio dove il poeta annota: «ordine dei versi: 3 1 2». Successivamente, con una penna a sfera nera, depenna la numerazione e la ripropone secondo quest'ordine: «2 3 1». Si registra metricamente quest'ultima sequenza.

3. nov²⁴.
 4. dec²⁴⁷.
 5. nov³⁵.
 6. ott²⁴.
 7. nov^{3t}] nov^{3t} DR AS G1 GS nov^{3t} → nov^{3t} GG.
 8. dec^{36t}] dec^{136t} DR AS G1 GS dec^{136t} → dec^{36t} GG.
 9. nov⁴⁶] nov⁴ DR AS G1 dec⁴ → nov⁴⁶ GS dec⁴ → nov⁴⁶ GG.
 10. dec¹³⁶] dec⁴ DR AS G1 nov⁴ GS dec¹³⁶ GG.
 11. nov⁴] dec¹³⁶ DR AS G1 GS nov⁴ GG.
 12. nov¹⁴⁶.
 13. nov¹⁴⁶] dec¹⁴⁷ DR AS G1 GS dec¹⁴⁷ → nov¹⁴⁶ → nov¹⁴⁶ → nov¹⁴⁶ → nov¹⁴⁶ GG⁽⁴⁵⁾.
 14. nov²⁵] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → set¹ → set¹ → ott²⁵ GG.

I, LVII

- A proposito: tutti i poeti
 Aman l'amore sognatore.
 Di sognare volti diletti
 M'è capitato ed il mio cuore
- 5 La loro effigie ha custodita
 Cui la Musa poi dava vita:
 Così dei monti potei cantare
 La fanciulla, mio ideale,
 Le prigioniere del Salghir.
- 10 Adesso da voi mi si pone,
 Miei cari amici, la questione:
 «Per chi sospira la tua lira?
 Fra tante fanciulle gelose,
 A chi dedichi rime amorose?

⁴⁵ Di GG relazionano metricamente le seguenti varianti: «Scriver poemi di altri nesi», «Scriver poemi che altri nesi», «Scriver poemi su altri nesi», «Scriver poemi che abbian nesi» (che infine entra a testo definitivamente da G2).

Regesto variantistico

5. effigie] immagine DR AS G1 GS GG.
 7. Così dei monti potei cantare] Così potei, lieve, cantare
 DR AS.
 8. La fanciulla,] La fanciulla dei monti, DR AS.
 14. rime amorose?] le tue note amorose? DR AS.

Regesto metrico

1. dec³⁶.
 2. nov¹⁴.
 3. nov³⁵.
 4. nov⁴.
 5. nov²⁴] dec²⁴ DR AS G1 GS GG.
 6. nov³⁶.
 7. dec²⁴⁷] nov²⁴⁵ DR AS.
 8. ott³] end³⁶ DR AS.
 9. nov^{4t}.
 10. nov²⁵.
 11. nov²⁴.
 12. nov²⁴.
 13. nov²⁵.
 14. dec³⁶] dod³⁸ DR AS.

I, LVIII

- «Quale, sapendoti ispirare,
 D'un tenero sguardo ha premiato
 Il tuo pensoso cantare?
 Quale il tuo verso ha angelicato?»
 5 Nessuna, amici! Nessuna! Ahi,
 Senza conforti sopportai
 Il folle tormento d'amore.
 Beato chi a esso un ardore
 Di rime ha unito raddoppiando
 10 La sacra febbre di poesia,
 Del Petrarca lungo la via,
 Le pene del cuore placando,
 E alla gloria è pervenuto!
 Io, amando, ero stupido e muto.

Regesto variantistico

4. angelicato?»] deificato?»). DR deificato?» AS G1 GS deificato? \angelicato?» GG.
5. Ahi,] Ahi DR AS G1 GS GG.
- 6 Senza conforti sopportai] La dura esperienza provai DR Senza gioirne provai AS Senza sfogo alcuno provai G1 GS Senza sfogo alcuno provai \conforti sopportai\ GG.
7. Il folle tormento d'amore.] Dell'affanno d'un folle amore. DR.
9. rime] ritmi DR.
10. La sacra febbre di poesia,] Il delirio della poesia. DR Il delirio della poesia, AS G1 GS Il delirio della \#**La sacra febbre di di**\ poesia, GG.
14. Io, amando, ero] Ma, amando, io ero DR.

Regesto metrico

1. nov¹⁴.
2. nov²⁵.
3. ott⁴.
4. nov¹⁴] nov¹⁴ DR AS G1 GS nov¹⁴ → nov¹⁴ GG.
5. dec^{247t}.
6. nov¹⁴] nov²⁵ DR ott¹⁴ AS nov¹³⁵ G1 GS nov¹³⁵ → nov¹⁴ GG.
7. nov²⁵] nov³⁶ DR.
8. nov²⁵.
9. nov²⁴] nov²⁴ DR.
10. nov²⁴] nov³ DR AS G1 GS nov³ → nov²⁴ GG.
11. nov³⁵.
12. nov²⁵.
13. ott³.
14. dec¹³⁶] dec²⁴⁶ DR.

I, LIX

Passò l'amore, a riapparire
 Torna la Musa, la buia mente
 Si schiara, e ancora tento unire
 Suoni, concetti e sentimenti:
 5 Scrivo, e il cuore non soffre più;
 La penna non traccia su e giù
 A versi incompiuti vicini
 Femminili volti e piedini;
 Faville la cenere sopita
 10 Non dà; né piango io, benché mesto;
 E nel mio cuore molto presto
 Sarà ogni tempesta finita:
 Così potrò portare avanti
 Un poema in venticinque canti.

Regesto variantistico

12. Sarà ogni tempesta finita:] Ogni tempesta sarà finita:
 DR AS G1 GS |s\S\arà finita^b |Q\o\gni tempesta^a: GG.

13-14. Così potrò portare avanti | Un poema in venticinque canti.] E allora potrò portare avanti | Con un poema di venticinque canti. DR AS Così un poema di venticinque | Canti comincerò a scrivere. G1 Così un poema di venticinque \potrò portare avanti\ | Canti comincerò a scrivere. \Un poema in venticinque canti.\ GS GG.

Regesto metrico

1. nov²⁴.
2. dec¹⁴⁷.
3. nov²⁴⁶.
4. nov¹⁴.
5. nov^{136t}.
6. nov^{25t}.
7. nov²⁵.
8. nov³⁵.
9. dec²⁵.
10. dec²⁴⁶.
11. nov⁴⁶.

12. nov^{25]} dec¹⁴⁷ DR AS G1 GS dec¹⁴⁷ → dec²⁶ GG.
 13. nov^{246]} dec²⁵⁷ DR AS dec²⁴ G1 dec²⁴ → nov²⁴⁶ GS GG.
 14. dec^{37]} dod⁴⁹ DR AS ott^{16s} G1 ott^{16s} → dec³⁷ GS GG.

I, LX

- Il progetto l'ho già ordito,
 Per l'eroe un nome ho già pensato;
 Ma ecco che il primo capitolo
 Del mio romanzo ho terminato;
 5 L'ho rivisto accuratamente;
 Ci sono molte incongruenze,
 Ma io non le correggerò.
 Scotto al censore pagherò,
 E il frutto della mia scrittura
 10 In pasto ai gazzettieri andrà.
 Sui bordi della Nievà
 Vola, o neonata creatura!
 Di gloria recami una sorte:
 Chiasso, ingiurie e glosse contorte!

Regesto variantistico

1. ordito,] imbastito DR AS G1 GS imbastito \#ordito\
 GG.
 2. Per l'eroe un nome ho già pensato;] E un nome all'eroe
 ho trovato. DR AS G1 GS E un nome all'eroe ho trovato.
 _ \Per l'eroe un nome ho già pensato;\ GG.
 7-8. Ma io non le correggerò. | Scotto al censore pagherò,]
 Ma di emendarle me ne fotto. | Pagherò al censore lo
 scotto; DR AS Ma io non le correggerò. | Scotto al cen-
 sore pagherò; G1 Ma io non le correggerò. \riemenderò.\
 | Scotto al censore pagherò; GS Ma io non le correggerò.
 \riemenderò, vive^ | Scotto al censore pagherò;_ GG.
 9. E il frutto] Il frutto DR AS G1 GS II \E i\ frutto GG.
 10. andrà.] andrà: DR AS G1 GS andrà;_ GG.

Regesto metrico

1. ott³] nov³ DR AS G1 GS nov³ → ott³ GG.
2. nov³⁴] nov²⁵ DR AS G1 GS nov²⁵ → nov³⁴ GG.
3. ott^{14s}.
4. nov⁴.
5. nov³.
6. nov²⁴.
7. nov^{2t}] nov⁴ DR AS nov^{2t} G1 nov^{2t} → nov^{2t} GS nov^{2t} → nov^{2t} → nov^{2t} GG.
8. nov^{14t}] nov³⁵ DR AS nov^{14t} G1 GS GG.
9. nov²⁶] nov²⁶ DR AS G1 GS nov²⁶ → nov²⁶ GG.
10. nov^{26t}.
11. ott^{2t}.
12. ott¹⁴.
13. nov²⁴.
14. nov¹³⁵.

7. DAL LABORATORIO POETICO.

La traduzione di servizio del capitolo sesto

*Tutte eseguo le istruzioni
Nella strenua ipocrisia:
Cedo sempre una metà
Perché l'ultima sia mia.*

GIOVANNI GIUDICI

1. Giovanni Giudici ha lasciato diverse testimonianze di come lavorava sui suoi versi. La più completa, che rivela un rapporto privilegiato con la scrittura a macchina, è data in un celebre saggio, intitolato *Le macchine del poeta*:

La genesi del testo eccola qui: parto da un appunto scritto a mano, su un taccuino, e trasferito poi su un'agenda da tavolo che riempio via via senza tener conto della numerazione dei giorni, metto un foglio in macchina e parto con un primo verso puntando al compimento di una prima strofa; ma può succedere (e quasi sempre) che già al secondo verso io mi accorga di battere una pista sbagliata; e allora, subito, via il foglio, inserisco un foglio nuovo, ricomincio; e così di questo passo, finché la poesia non raggiunga un assetto sufficientemente concluso, da prima stesura... A volte quattro o cinque fogli mi bastano, ma in certi casi me ne occorrono decine e decine [...] Ma, abbiate pazienza, non è finita:

nessuna prima stesura è, infatti, definitiva, dopo di essa il “*dossier* del poema” continua a crescere; correggo a mano un verso, una parola, e subito una nuova “bella copia” si rende necessaria; o, per un semplice gusto della forma, decido di usare un diverso carattere dattilografico e ancora ricopio e, nel ricopiare, è piuttosto improbabile che non si affacci la tentazione di ulteriori varianti.

Anche per l’opera di traduzione, il poeta riferisce un lavoro pressoché diretto alla macchina da scrivere. Della traduzione di Robert Frost racconta:

Testo originale a sinistra, macchina per scrivere davanti a me e dizionario Webster sulla destra, traducevo in prima stesura quasi come se traducessi in prosa, badando anzitutto ai significati letterali, di grado zero.

La «temeraria impresa» di traduzione dell’*Evgenij Onegin* è invece descritta diversamente da Joanna Spindel. L’aiuto-traduttrice dopo un silenzio che perdurava dagli anni ’70, per la prima volta offre, sollecitata da una mia breve intervista, un racconto del sodalizio con Giudici. Queste le sue parole:

si procedette nel lavoro nel modo seguente: ogni strofa veniva tradotta da me in prosa e accanto indicavo le molteplici varianti lessicali. Questo foglio veniva consegnato a Giudici che dava alla strofa l’impronta poetica. Spesso questo semplice processo veniva accompagnato da lunghissime conversazioni-discussioni al telefono e mentre io difendevo la filologia, Giudici reclamava la libertà dell’interpretazione poetica. Per Giudici è stato un lavoro di vari mesi prima di trovare il metro giusto, quello più assomigliante alla lingua originale, cioè alla tetrapodia giambica russa. La traduzione

di Giudici tornava poi a me e io mi limitavo a segnalare l'allontanamento dal testo originale che Giudici non sempre accoglieva. In questa fase di traduzione Giudici aveva rinunciato all'abituale macchina da scrivere; ogni verso veniva trascritto e corretto a mano e solo nell'ultima stesura per l'editore era trascritto a macchina¹.

Il poeta, quindi, prima di lavorare a quel “*dossier*” dalle molte “belle copie” di cui parla nella citazione in apertura (fase dattiloscritta di cui purtroppo non mi risulta esserci attestazione) operava un primissimo avvicinamento al testo originale tramite una traduzione di servizio nata dal lavoro con Joanna Spendel. Un metodo simile a quello descritto per la traduzione dal ceco di Jiří Orten, con la collaborazione di Vladimir Mikeš:

Mikeš leggeva il ceco, mi diceva il significato letterale in italiano e (dove necessario) mi specificava le varie ulteriori implicazioni di lingua poetica: rime, figure retoriche, ambiguità semantiche ecc. Io lo seguivo e andavo avanti passo passo, come procedendo in una fitta foresta, con gli occhi bendati e tenuto per mano.

È proprio di tale fase di lavoro, antecedente a quella usuale davanti alla macchina a scrivere e fino ad ora sconosciuta, che ho a disposizione, grazie a Spendel, una prova inedita. Si tratta di una copia xerografica, eseguita dalla stessa Spendel, delle pagine di un “quaderno” – secondo la sua definizione – interamente manoscritto da Giudici: sono 19 pagine A4, dove la riproduzione del “quaderno” occupa la parte in alto a destra del foglio, nella misura di 20x13 cm. Dalla riproduzione sembra che si tratti di un blocco-appunti con rilegatura in alto, su cui il poeta scrive solo sul *recto* con diverse penne a sfera, di colore non identificato. Tale testimone, che nomino QS,

¹ Rimando all'*Appendice* per l'intervista completa.

attesta il lavoro di Giudici su una parte del capitolo VI dell'opera (stanze VI-XXV; XXVIII-XLVI). Ogni pagina propone tendenzialmente la scrittura di due stanze, che sono alternativamente numerate in numero arabo o romano. In diversi casi la fotocopiatura taglia le parti superiori (probabilmente a causa della rilegatura) e laterale della pagina, non rendendo leggibili alcune porzioni del testo.

Fornisco allora una trascrizione del manoscritto, che nomino QS. I segni sono quelli descritti in *Nota* e impiegati per l'apparato variantistico del capitolo primo dell'*Onegin* presentato al capitolo 6, con un'unica eccezione: per una lettura più agevole ho infatti deciso di trascrivere il testo manoscritto in carattere tondo.

Gli interventi variantistici – qualsiasi sia la collocazione originaria – sono inseriti subito dopo la parola o le parole del verso a cui si riferiscono; in casi di riscrittura integrale di uno o più versi, sono invece trascritti a prosecuzione del verso/dei versi stessi. Le varianti immediate che Giudici annota subito dopo la parola, anticipate da parentesi quadre o tonde, vengono trascritte continuamente, senza segno di inserzione. Accanto alla trascrizione di QS affianco la lezione della prima testimonianza del testo, risalente alla prima edizione completa del 1975 (G1).

6

Un tempo, prendeva in giro spassosamente,
 Era un maestro nel far fesso un minchione
 \E\ A uccellare egregiamente un furbone,
 O apertamente o di soppiatto,
 Benché anche a lui altri tiri
 Non passassero senza una lezione
 Benché anche lui talvolta cadesse
 Nell'imp+ccio come bietolone.
 Sapeva allegramente discutere \[cimentarsi],
 Rispondere con sagacia o da stupido \[ottusamen{te}\]
 A volte tacere con calcolo,
 A volte con calcolo bisticciare,
 Mettere discordo fra giovani amori
 E farli arrivare al duello \E metterli \portarli\ sulla barrier{a}\,

7

O costringerli a far la pace
 Per fare colazione a tre,
 E poi segretamente svergognarli
 Con un allegro scherzo, con una panzana.
 Sed alia tempora! La spavalderia
 (Come il sogno d'amore, altra birichinata)
 Passa con la vivace \balda\ giovinezza.
 Come dicevo, il mio Zarietskij,
 All'ombra di viburni e acace
 Dalle bufere riparandosi alfine,
 Vive come un vero saggio,
 Pianta cavoli come Orazio,
 Alleva anatre e oche
 E insegna ai bimbi l'alfabeto

VI

Gran motteggiatore un tempo,
Sapeva burlare un tarocco
E uccellare il più gran paravento,
A viso aperto o sotto sotto,
Benché in più di un'occasione
A lui toccasse la lezione
E in trappola si fosse messo
Talvolta anche lui come un fesso.
Sapeva allegro cimentarsi,
Dare acconcia o fiacca risposta,
Star zitto a volte a bella posta
O a bella posta bisticciarsi,
E fra amici metter veleno
Fino a portarli sul terreno,

VII

Oppure rappacificarli
Pe pranzare insieme, lui terzo,
E alle spalle poi diffamarli
Con una balla o uno scherzo.
Sed alia tempora! L'ardire
Passa col tempo giovanile
(Come l'amore, altro giochetto).
Il mio Zarietskij, l'ho già detto,
Proprio come un saggio or vive,
All'ombra di viburni e acace
Trovata infine la sua pace,
Come Orazio verze coltiva,
Oche e anatre allevando,
L'abbici ai bambini insegnando.

8

Non era stupido; e il mio Eugenio,
 Pur non stimando in lui il cuore,
 Amava lo spirito dei suoi giudizi
 E il suo buon senso in questo e in quello.
 Volentieri egli soleva
 Con lui vedersi, e così niente affatto
 La mattina egli fu sorpreso,
 Allorché egli lo vide.
 Quello dopo il primo saluto,
 Interrompendo l'iniziata conversazione,
 A Onieghin, con largo sorriso dello sguardo,
 Consegnò un biglietto del poeta.
 Alla finestra Onegin si accostò \arrivò\ *{prob.}*
 E fra di sé lo lesse.

9

Era una furbata, nobile,
 Breve sfida ossia \un\ cartello²:
 Cortesemente, con fredda chiarezza,
 Lienskj *{sic}* chiama l'amico a duello.
 Onieghin nel primo impulso
 Al mandato d [commesso] di quell'incarico
 Voltandosi, senza superflue parole,
 Disse che era sempre pronto³.
 Zarietskij si alzò senza spiegazioni;
 Trattenersi più a lungo non volle,
 Avendo molto da fare a casa,
 E subito uscì; ma Eugenio
 Da solo a solo con la sua anima \[cuore]\
 Fu malcontento di se stesso.

² La parola «cartello» è sottolineata a indicare il carattere corsivo.

³ Il sintagma aggettivale è sottolineato a indicare il carattere corsivo.

VIII

Non era sciocco; e i sentimenti
Se in lui Eugenio non stimava,
Pure i sensati ragionamenti
E il bello spirito ne amava.
Con piacere di quando in quando
Soleva incontrarlo, e pertanto
Non fu una sorpresa per lui
La mattina vederlo. E costui,
Dopo il primo saluto, di netto
Troncò il discorso all'inizio,
E a Onieghin, con un largo ammicco,
Del poeta porse un biglietto.
Alla finestra si diresse
Onieghin e tra sé lo lesse.

IX

Era una nobile, corretta,
Breve sfida, ossia un cartello:
Cortese, con fredda chiarezza,
Lienskij chiama l'amico a duello.
Onieghin, nella prima urgenza,
Al commesso dell'incombenza,
Senza troppe parole rivolto,
Dichiaro ch'era sempre pronto.
Si alzo Zarietskij, senza un cenno
Di spiegazione, né restare
Volle, avendo molto da fare,
E uscì subito; ma Eugenio,
Con la sua anima a tu per tu,
Di se stesso scontento fu.

10⁴

Et pour cause: a un'analisi rigorosa,
 Chiamando se stesso a un giudizio segreto,
 Di molto egli si accusava \[si imputava];\
 Anzitutto egli aveva il torto
 Di avere la sera [prima] scherzato \burlato\ con leggerezza
 In un amore timido e tenero.
 E poi: sia pure il poeta
 Commettesse sciocchezza: a diciotto anni
 È perdonabile. Eugenio,
 Amando il giov giovane di tutto cuore,
 Non doveva mostrare se stesso
 Un pallone di pregiudizi,
Ma Un ragazzone focoso e combattente,
 Ma un uomo con onore e con senno.

11⁵

Avrebbe dovuto svelare i sentimenti,
 E non rizzare il pelo come belva;
 Avrebbe dovuto disarmare
 Il giovane cuore. “Ma adesso
 È già tardi; il tempo è volato...
 E per di più – egli pensa – in questa faccenda
 Si è mescolato il vecchio duellista;
 È maligno, pettegolo, loquace...
 Insomma, dovrebbe essere solo disprezzo
 Delle sue assurde \ridicole\ parole il prezzo,
 Ma il mormorio, le il ridacchiare degli occhi sciocchi...”
 Ed ecco la pubblica opinione!
 La molla dell'onore, nostro idolo!
 Ed ecco su cosa il mondo gira!

⁴ Il numero «10» è sottolineato.

⁵ Il numero «11» è sottolineato.

X

E con ragione: a ben vedere,
Quasi se stesso processando,
Le imputazioni eran severe:
Primo, aveva sbagliato quando
Si era la sera divertito
A un amore dolce e spaurito.
E poi: poteva anche sgarrare
Il poeta; si può scusare
A diciott'anni. Mentre Eugenio,
Per il bene che gli voleva,
Mostrarsi così non doveva
Di pregiudizi gonfio e pieno,
Né un ragazzo tutto bollore,
Ma uomo assennato e d'onore.

XI

Poteva il suo animo aprire,
E non drizzare come una bestia
Il pelo; doveva ammansire
Il giovane cuore. “Ma adesso
È tardi; il tempo è già volato...
E poi – egli pensa – c'è anche entrato
Di mezzo quel vecchio duellista,
Verboso, pettegolo e tristo...
Le sue parole da buffone
Dovrei col disprezzo pagare,
Ma le voci, ma il ridacchiare...”
Eh già, la pubblica opinione!
Il nostro onore, idolo eterno!
Ecco qua del mondo il perno!

XII

Bollendo di odio impaziente
Il poeta è a casa in attesa
Di risposta; e il magniloquente
Vicino in gran pompa or l'ha resa.
Che festa per quel gelosone!
Temeva proprio che il briccone
La mettesse in scherzo, un pretesto
Escogitando e il proprio petto
Alla pistola rifiutando.
Più nessun dubbio ormai: al mulino
Domani prima del mattino
Dovranno essere, innescando
L'un contro l'altro l'arma e poscia
Mirando alla tempia o alla coscia.

XIII

Quella civetta di Olga! A odiarla
Deciso, Lienskij non vuole
Prima del duello incontrarla,
Consulta l'ora, guarda il sole,
Poi ci ripensa alla fin fine –
E càpita dalle vicine.
Si aspettava una Olga smarrita
E dal suo arrivo sbalordita;
Ma no: di corsa Olienka balza
Come sempre dal terrazzino
Incontro al poeta tapino,
Aerea come la speranza,
Vispa, allegra, spensierata
Tal quale era sempre stata.

XIV

“Perché ieri sera sei sparito così presto?”

Era la prima domanda di Olenka.

In Lienskij tutti i sentimenti fermarono,

E tacito chinò [tirò] il naso \[si attristò]\.

Spariva la gelosia e la stizza

Davanti a quello sguardo luminoso \((raggiante)\),

Davanti a quella cara semplicità,

Davanti a quella anima vivace \[vispa]!..

Guarda \scruta\ con dolce intenerimento;

Vede: è ancora amato;

Già egli, stretto dal \[angosciato dal\ pentimento *{prob.}*,

È pronto a chiederle perdono,

Palpita [trepida, non trova le parole,

È felice, è quasi sano... \[rimesso...]

{XV-XVI-XVII}

E di nuovo meditabondo, triste,

Davanti alla sua cara Olga,

Vladimir non ha la forza

Di ricordarle il giorno di ieri;

Egli pensa: “Sarò il suo salvatore,

Non tollererò che quel depravatore,

Col fuoco e di sospiri e lodi \[lusinghe]

Seduca il giovane cuore;

Che quel verme vile [spregevole] e velenoso

Corroda lo stelo liliale;

Che quella margheritina

Appena sbocciata appassisca”.

Tutto ciò significava, amici miei:

Col mio amico, mi batterò \[in duello].

XIV

“Perché iersera sei sparito
Così presto?” gli domandò.
E Lienskij tutto ammutolito
E confuso si rattristò.
La gelosa rabbia sbolliva
Davanti a quell’anima viva,
Davanti a tanta limpidezza
Di sguardo e semplice dolcezza!
La scruta, commosso e buono,
E ben si avvede: è ancora amato;
Dal pentimento ormai toccato,
È pronto a chiederle perdono,
Non trova le parole, trema,
È felice, riprende lena...

XV-XVI-XVII

E di nuovo in mesti pensieri
Davanti alla sua cara Olga,
Di ricordarle il giorno di ieri
Vladimir non ha la forza;
Pensa: “Sarò il suo salvatore,
Non lascerò che il corruttore,
A un fuoco di lodi e sospiri,
Quel giovane cuore raggiri;
Che roda lo stelo liliale
Il verme velenoso e vile;
Che quel fiore di due mattine
Appassisca nello sbocciare”.
Voleva dire tutto ciò:
Col mio amico mi batterò.

{XVIII}

Avesse saputo che quale piaga
 Bruciava il al cuore della mia Tatjana!
 Se avesse saputo Tatjana,
 Se avesse potuto conoscere
 Che l'indomani Lienskij e Eugenio
 Si sarebbero disputati l'ombra del sepolcro;
 Ah, forse, il suo amore
 Avrebbe riconciliato i due amici!
 Ma di questa passione nemmeno per caso
 Ancora nessuno aveva scoperto.
 Onegin aveva taciuto tutto al riguardo;
 Tatjana languiva in segreto;
 Solo la njanja avrebbe potuto saperlo,
 Ma lei era priva di sagacità \[dura a capire]\.

XIX

Per tutta la serata Lienskij fu distratto \[svagato assente\
Un po' \Ora\ taciturno, ora di nuovo allegro;
 Ma colui che è alunno \[allevato\ della musa
 È sempre così: aggrottando le ciglie
 Sedeva egli al clavicembalo
 E ne traeva \[cavandone\ qualche accordo,
 Ora, su Olga gli sguardi di fissando,
 Bisbigliava: nevrero? Io sono felice.
 Ma è tardi, ora di andare. Stringendosi
 Il cuore cuore pieno di angoscia \[affanno pena ecc.\
 Quando salutò \disse addio\ \al\la giovane fanciulla,
 Quasi gli si schiantava.
 Lei lo guarda in volto.
 “Che avete?” – Ma Così! – E subito sulla loggetta \
 terrazzino\

XVIII

Se lui sapesse che ferita
Brucia alla mia Tatjana il cuore!
Se fosse Tatjana avvertita,
Se potesse aver sentore
Che Lienskij e Eugenio nello scontro
Si disputeranno il sepolcro;
Ah il suo amore indurrebbe, può darsi,
I due amici a riconciliarsi!
Ma nessuno, pur casualmente,
Di quella passione ha saputo.
Onieghin ha tutto taciuto;
Tanja langue segretamente;
Potrebbe soltanto scoprirla
La njanja, ma è dura a capirla.

XIX

Un po' allegro e poi a bocca chiusa
Di nuovo, Lienskij fu svagato
Quella sera; ma della Musa
L'alunno è sempre così; accigliato
Egli sedeva al clavicordio
E ne traeva qualche accordo,
E su Olga gli sguardi puntava,
“Non son forse felice?” pensava.
Ma è tardi, è già l'ora. Da tanta
Angoscia il suo cuore è assediato
Che nel momento del commiato
Da lei quasi gli si schianta.
“Che avete?” Olga lo fissa in viso.
– Oh così, niente. – E via, deciso.

{XX}

Giunto a casa, le pistole
 Ispezionò, poi le rimise
 Nella cassetta e, spogliato,
 Alla candela, aprì Schiller;
 Ma un solo pensiero lo domina;
 Insonne è in lui il triste cuore:
Bella Di un'indicabile ineffabile bellezza
 Egli vede Olg Olga davanti a sé.
 Vladimir chiude il libro,
 Prende la penna; i gSuoi versi
 Pieni di bagatelle amorose \follie\
 Suonano e fluiscono. Egli li legge
 Ad alta voce, in una lirica febbre ardore,
 Come Delvig \++ ubriaco\ a un festino \banchetto\.

XXI

Per caso i versi si sono conservati,
 E io ce {prob.} li ho; eccoli:
 “Dove, dove vi siete allontanati
 Della mia primavera giorni d'o++ dorati?
 Che cosa mi appresta il giorno veniente?
 Il mio sguardo invano lo scruta spia \((agguato ecc.)\);
 Esso si cela in una profonda tenebra.
 Non importa. Giusta è la legge del destino.
 Cada io, trafitto dallo strale,
 O esso mi sorvoli soltanto,
 Tutto bene: della veglia e del sonno
 Arriva l'ora fissata;
 Benedetto \è\ anche il giorno degli affanni,
 Benedetto anche il giorno della tenebra!

XX

Rientrato a casa, le pistole
Ispeziona, poi le richiude
Nell'astuccio, si sveste e, a un chiarore
Di candela, Schiller schiude;
Ma in lui è un pensiero solamente;
Insonne è il suo cuore dolente:
Di un'indicibile beltà
Davanti agli occhi Olga gli sta.
Vladimir lascia il libro; prende
La penna; e giù rime stipate
Di amoroze baggianate
Fluiscono sonoramente.
Lui le declama infervorato
Come a un pranzo Delvig ubriaco.

XXI

Per caso si son conservati
Quei versi; ed eccoli qui ora:
“Dove, dove, siete volati,
Primaverili miei giorni d'oro?
Cosa mi appresta il nuovo giorno?
Lo scruto invano tutt'intorno;
Sta chiuso in tenebre profonde.
Non importa; è giusta la sorte.
Cada io trafitto dallo strale
O mi sorvoli passando via,
Ben venga: arriverà la mia
Ora nel sonno o del vegliare;
E benedette anche le pene,
Benedetto il buio che viene!

{XXII}

Brillerà al mattino la luce dell'aurora
 E comincerà a fervere un che giorno splendente;
 Ma io, forse, della tomba
Nell Nell'ombra misteriosa andrò,
 E il la memoria del giovane poeta
 Inghiottirà il lento Lete,
 Il mondo mi oblierà; ma se \che\ tu venga
 Venga, o figlia della beltà,
 A versare una lacrima sull'urna prematura
 E a pensare: egli mi ha amata \ (amava) \,
 A me sola ha dedicata
 La triste alba di una vita tumultuosa \!... \ \ [tempestosa\
 Amica del cuore, amica mia bramata,
 Vieni, vieni: io sono il tuo compagno \ (sposo) \!”

XXIII

Così egli scrisse oscuro e fiacco⁶
 (Il che noi chiamiamo romanticismo,
 Benché là ben poco di romanticismo
 Io ci veda; ma che cie \ne\ importa?)
 E infine verso prima dell'alba,
 Piegando la testa stanca,
 Sulla parola di moda ideale⁷
Tacitamente Tranquillamente Lienskij si addormentò
 \ assopi appisolò\;
 Ma appena sotto l'incanto del sonno
 Si è assopito, che già il vicino
 Entra nello studio silenzioso
 E sveglia Lienskij col con l'appello:
 ± “È ora di alzarsi: sono già le sette.
 Certo Onieghin già ci aspetta”.

⁶ I due aggettivi sono sottolineati a indicarne il carattere corsivo.

⁷ La parola «ideale» è sottolineata a indicare il carattere corsivo.

XXII

“Brillerà la stella diana
Domani e il giorno ferverà,
Ma io dentro l’ombra arcana
Della tomba sarò di già.
E sarà del poeta il ricordo
Inghiottito dal Lete torpido,
Il mondo mi oblierà; ma se
Tu una lacrima su di me
Spargessi all’urna prematura,
E pensassi: egli mi amò
E l’alba triste consacrò
A me della sua vita dura!...
O mia brama, o amica del cuore,
Vieni: io sono il tuo amore!...”

XXIII

Così scriveva oscuro e fievole
(Romanticismo lo chiamiamo,
Anche se niente io ci vedo
Di romantico; ma sorvoliamo!)
E finalmente verso l’alba
Reclinando la testa stanca
Su ideale, parola di moda,
Pian piano nel sonno s’inchioda;
Ma appena sotto quell’incanto
Si è assopito che già il vicino
Entra nel quieto studietto
E scuote Lienskij vociando:
“Sveglia! Son già le sette.
Certamente Onieghin ci aspetta”.

XXIV

Ma si sbagliava: Eugenio

Dormiva in quel momento come un masso \della grossa\
 \dormiva come una campana\.

Già si diradavano le ombre della notte

E il gallo saluta \canta\ \al\la stella diana;

Oniegin {sic} \se la\ dorme sodo.

Già il sole si volge alto

E una un nevischio di passaggio \passeggera tormento {sic}\

Scintilla e turbina; ma il letto

Ancora Eugenio non ha abbandonato,

Ancora su di lui aleggia il sonno.

Ma finalmente si è svegliato

E ha spostato le tendine ha scostato;

Guarda – e s'accorge che è ora

|Di andare|^c |ormai|^b |da un po'|^a dal via \uscire\ dalla corte.

XXV

Suona in fretta. Accorre

A lui il servo francese Guillot,

Gli porge pantofole e vestaglia,

E la biancheria gli dà.

Si affretta Onieghin a vestirsi,

Ordina al servo di prepararsi⁸

A andare con lui e di prendere con se

Anche la cassetta delle armi \[di combattimento\.

La slitta da corsa è pronta.

Egli è salito su (seduto, preso posto) ±, vola al mulino.

Sono arrivati in fretta e furia. Egli ordina al servo⁹

Di seguirlo con le fatali canne e

di Lepage, e dai ai cavalli

Dare ricetta \Portare\ \di\ Allontanarsi nel campo verso le due
 querce.

⁸ A destra di questo verso e del precedente, Giudici ha tracciato due punti e una parentesi graffa chiusa che li raccorda e rinvia alla notazione «rima».

⁹ Nello spazio bianco tra la conclusione della stanza e la fine della pagina è presente la seguente nota esplicativa su cinque righe: «[lo stesso | verbo per | rivolgersi e | al servo | e ai cavalli]».

XXIV

Ma si sbagliava: Eugenio ancora
Dormiva come una talpa.
L'ombra notturna già s'invola
E il gallo a Espero canta.
Onieghin dorme come un ghiro.
Già alto è il sole nel suo giro.
E un nevischio un po' folletto
Brilla e turbina; dal letto
Eugenio ancora non si sposta,
Dal sonno è ancora sorvolato.
Ma finalmente si è svegliato
E le tendine adesso scosta;
Guarda – e deve constatare
Che da un pezzo è ora d'andare.

XXV

Sùbito suona. Accorre
Il servo francese Guillot,
Veste e pantofole gli porge
E la biancheria gli dà.
Si affretta Onieghin a abbigliarsi,
Ordina al servo di apprestarsi
A uscir con lui, portando anche
Il suo astuccio da duellante.
La slitta è pronta. Vi sale
Eugenio, al mulino volando.
Arriva. E al servo dà comando
Di seguir lui con le fatali
Lépage e ai cavalli di farsi
Là fra due querce a ripararsi.

XXVIII¹⁰

Nemici! È da molto che l'amico dall'amico

Essi la una sete di sangue ha separato?

Da molto essi le ore dell'ozio,

Della mensa, pensieri e azioni

Non dividono più amichevolmente? Ora con astio,

Simili a nemici ereditari,

Come in un tremendo, incomprensibile sogno,

Essi l'amico all'amico silenziosamente \[in silenzio]\

Apprestano il supplizio [la fine] a sangue freddo...

Non potrebbero ridere [farsi una risata], mentre \[finché]\

Ancora non si è imporporata la loro mano,

Non potrebbero andarsene per la loro strada con amicizia.

{...}

¹⁰ La stanza non presenta la trascrizione degli ultimi due versi.

XXVIII

Avversari! Una sete di sangue
Li ha divisi appena da ieri!
Solo da ieri non spartiscono
Ozio, mensa, azioni e pensieri
In amicizia! Ora con astio,
Quasi da atavico contrasto,
In un cupo sogno sfuggente,
Muti, l'un l'altro freddamente
Sono lì, morte a giurarsi...
Ah ci vorrebbe una risata
Mentre ancora non è insanguinata
La mano e in pace salutarsi!...
Ma l'odio mondano ha un terrore
Pazzesco del falso pudore.

XXIX

Ecco già hanno scintillato (luccichio) le pistole
 Risuona il martelletto sul calcatoio\[bacchetta\
 Nella canna scanalata sfaccettata entrano le pallottole, \Si
 mettono i colpi in canna.\

E il cane per la prima volta ha scattato.
 Ecco la polvere rivolo grigiastro
 Si è versata sul focone [na polku]¹¹. La dentata
 Saldamente avvitata selce
 È alzata \sollevata\ \vvedén¹² di nuovo. Dietro un vicino
 ceppo

Si apposta Guillot sgomento,
 I due avversari gettano il mantello.
 Zarietskij trentadue passi
 Ha misurato con perfetta precisione,
 Ha fatto spostare i due amici sulle tracce estreme,
 E ciascuno ha preso la sua pistola.

XXX

“Adesso avvicinatevi”.

A sangue freddo,
 Ancora non mirando, i due avversari
 Con andatura \incedere\ salda [ferma], tranquilla, regolare
Qua Hanno avanzato quattro passi,
 Quattro gradini da alla morte.
 La sua pistola allora Eugenio,
 Non cessando di camminare,
 Cominciò per primo a sollevare.
 Ecco cinque passi han ancora hanno gressus {*prob.*}
 \[segnato posato ecc.\
 E Lienskij, socchiudendo l’occhio sinistro,
 Cominciò ++++ anche a mirare – ma appunto
 Onieghin aveva sparato... È suonata
 L’ora fissata [fatale, del destino]: il poeta
 Lascia cadere la pistola, senza una parola,

¹¹ Traslitterazione del sintagma russo “На полку”.

¹² Traslitterazione del vocabolo russo “Взведен”.

XXXI

Al petto si porta (kladet)¹³ pian piano la mano

E cade. Lo sguardo annebbiato

È specchio della \di\ [riflette ecc. è il ritratto della\ morte,

non di sofferenza \Specchia morte, non sofferenza\.

Così lentamente sul declivio dei monti

Brillando al raggi sole con scintille,

{S}civola una blocco di neve \Si sfalda una coltre {prob.}

? lastra\

{Pr}eso da un subitaneo gelo

{O}nieghin accorre dal giovane,

Lo fissa, lo chiama... Invano:

Non è già più. Il giovane cantore

Ha trovato una fine intempestiva!

È soffiata

Soffiò la bufera, il bellissimo fiore

È appassito all'alba \al sorger\ del mattino,

Sull'ara il fuoco si è spento!...

XXXII

Immobile egli giaceva, e strana \(\CTPAHEH\

Era la languida (?) pace della sua fronte.

Sotto il petto egli era [trafitto] parte a parte da una ferit{a}

Fumido scorreva dalla ferita il sangue.

Il quel cuore erano (булось)¹⁴{sic} ispirazione \[estro{a}],

Odio, speranza e amore,

Giocava la vita, bolliva il sangue, –

Adesso, come in una casa deserta,

Tutto vi è buio e silenzio;

Esso ± è a tacere per sempre. \muto, ammutito{lito}\

Le imposte sono chiuse, le finestre col gesso

Imbiancate. Non c'è padrone.

Chissà dov'è. Anche l'orma s'è persa \[È sparit{a}\

¹³ Traslitterazione del vocabolo russo “кладет”.

¹⁴ Traslitterazione del vocabolo russo “билось”.

XXXI

Con la mano un poco il petto
E cade: non di sofferenza,
Ma di morte il suo sguardo è specchio.
Lenta così su una pendenza
Di monte, al sole scintillando,
Una slavina va franando.
Preso da un subitaneo gelo,
Verso il giovane accorre Eugenio,
Lo fissa, lo chiama... Ma invano:
Non è già più. L'adolescente
Poeta è morto immaturamente!
Splendido fiore all'uragano
Appassito nel tempo aurorale!
Fuoco spento sopra l'altare! ...

XXXII

Giaceva; e in fronte una strana
Pace gli errava languida;
Dal petto che una piaga forava
Esalando scorreva il sangue.
In quel cuore fino a un momento
Prima c'erano il talento,
L'odio, l'amore, la speranza,
La vita e il sangue in una danza, –
Tutto è buio e silenzio adesso
Come una casa abbandonata;
Esso è muto per sempre. È sbarrata
La finestra, imbiancata col gesso.
La padrona non c'è. È fuggita
Chissà dove. Anche l'orma è sparita.

XXXIII

È piacevole \Diverte\ con insolente epigramma
 Far arrabbiare un nemico in fallo \malaccorto\
 \ets {sic prob.}\ Piacevole maturarsi \osservare\, come
 lui, testardamente \[cocciu ostinat come +\¹⁵
 Chinando le corna cozzatrici \Pronto all'incornata\
 Involontariamente si guarda allo specchio,
 \Tale {sic}\ E si vergogna di riconoscere se stesso;
 \la\ Più piacevole, se lui, o amici,
 ++ + Si mette a gridare per balordaggine: sono io \+++\
 Ancora più spiacevole in silenzio \{zitti zitti}\
 Preparargli \una\ onorata sepoltura \{tomba}\
 E con calma mirare la pallida fronte
 A una magnanima (bennata) distanza;
 Ma rispe \ri\ spedirlo ai suoi padri
 A malapena
 Appena forse sarà per noi divertente.

XXXIV

E che \noi magari\ se con la \dalla\ nostra pistola
 È stato abbattuto \atterrato, colpito\ un giovane amico, che
 \Per\ Con uno sguardo o una risposta insolente, \indiscreto\
 O per un'altra piccolezza,
 Vi abbia offeso dopo una bottiglia,
 O magari nell'impetuosa \{in un moto di\ stizza
 Poi alteramente abbia sfidato \[a tenzone,\
 Dite: la vostra anima
 Qual sentimento si impossessa,
 Quando immobile, sul {prob.} a terra,
 Davanti a voi, con la morte sulla fronte,
 A poco a poco si irrigidisce (si fa di ghiaccio),
 Quando \egli\ sarà sordo e muto
 Al vostro appello disperato?

¹⁵ Non si può congetturare se le due varianti alternative e incomplete «cocciu» e «ostinat» siano aggettivi o avverbi.

XXXIII

Bello, beccare al varco
Con un epigramma un rivale;
Gustarselo mentre, testardo,
Preparandosi ad incornare,
Si guarda per caso allo specchio
Riconoscendo se stesso
Con vergogna; e, amici, è più bello
Se lo scemo grida: io son quello!
Più bello ancora è un'onoranza
Funebre per lui apprestare
E alla bianca fronte mirare
Da una magnanima distanza;
Ma spedirlo al mondo di là
Tanto bello non vi parrà.

XXXIV

Se poi dalla vostra pistola
Un giovane amico è colpito
Che vi abbia con una parola
O con lo sguardo insolentito
O in altro, essendo un po' bevuto,
O che abbia all'ira ceduto
Sfidandovi a combattimento,
Ditemi: quale sentimento
Di voi allora s'impadronisce
Che esanime a terra di colpo
Lui è lì, con la morte in volto,
E pian piano s'irrigidisce,
E sordo e muto è diventato
Al vostro appello disperato?

XXXV

Nell'angoscia dei rimorsi del cuore,
 Nella mano stringendo la pistola,
 Eugenio fissa Lienskij.
 "E dunque? Freddato", stabili il vicino.
 Freddato!... Da quella terribile esclamazione \responso tremend{o}\
 ++++++ato, Onieghin con un brivido \(\rabbrividendo\
 ++++++ma (parte) e chiama gente.
 Zarietskij cautamente depone
 Sulla slitta il cadavere agg aggh ghiaccio;
 A casa trasporta il tremendo [pauroso] tesoro. \(\o carico{:}
 sbaglio di stamp{a}\
 Fiutando il morto, sbuffano
 E si agitano (?) i cavalli, di bianca schiuma \(\schiumando\
 Bagnando il morso d'acciaio,
 E sono volati via come un freccia. \E sono sfrecciati via.\

{X}XXXVI

E Amici miei, pietà del poeta!
 Nel fiore delle liete speranze,
 Non avendole ancora verificate alla luce,
 Quasi in abiti ancora puerili, \(\veste puerile puerizia Carducci)\
 È appassito! Dov'è l'ardente tumulto \fermento\
 Dove la nobile aspirazione
 Di sentimenti \sensi\ e pensieri giovanili,
 Alti, teneri, strenui \(\audaci)\?
 Dove sono le tempestose \(\impetuose\ brame d'amore,
 E la sete di conoscenza e di lavoro,
 E la paura del vizio e della vergogna
 E dove siete voi intimi (cari) sogni¹⁶ \[visioni]\ \spettro,
 fantasma, illusione\
 Voi, miraggio di vita celeste,
 Voi sogni¹⁷ della sacra poesia!

¹⁶ La parola «sogni» è sottolineata, probabilmente per segnalare la sua ripetizione (cfr. v. 14).

¹⁷ La parola «sogni» è sottolineata: cfr. *supra*.

XXXV

Stringendo in pugno la pistola,
Dai rimorsi del cuore angosciato,
A Lienskij Eugenio guarda ora.
Zarietskij dice: “L’hai ammazzato”.
Ammazzato! ... Al responso tremendo
Scosso, Eugenio rabbrivido
Va a chiamar gente. Con precauzione
Sulla slitta l’altro depone
La salma ormai fredda; un orrendo
Carico a casa riporta.
I cavalli fiutano il morto
Sbuffano inquieti, inumidendo
Di bianca schiuma il morso e intanto
Come saette via volando.

XXXVI

Del poeta, o amici, vi duole:
Non avverò le giovanili
Liete speranze in pieno fiore,
In vesti quasi ancor puerili
Appassi! Dove sono il fermento
Ardente, il nobile intento
Dei suoi sentimenti e pensieri
Coraggiosi, teneri e alteri?
Dove le brame d’amore inquiete,
La sete di scienza e lavoro,
La sua paura del disdoro?
Dove siete o visioni segrete,
Del cielo indicanti la via,
Voi, sogni di sacra poesia!

*{X}*XXVII

Forse per il bene del mondo
 O per la gloria almeno era nato;
 La sua lira ormai ammutolita
 Poteva elevare nei secoli un suono \(\textit{nota } \{prob.\}\)
 Sonoro e incessante. ++ \II\ poeta,
 Forse, nella scala del mondo \sociale\
 Attendeva \riservava \{prob.\} un gradino alto.
 La sua ombra dolorosa \(\textit{di martire}\),
 Forse, ha portato via con sé
 Un sacro mistero, e per noi
 È finita una voce vivificante,
 E oltre il confine della tomba,
 A lui non perverrà l'inno dei tempi
La Benedizione delle genti.

XXXVIII. XXXIX

E forse anche magari: ++ una sorte comune \ordinaria\
 Aspettava il poeta.
 Sarebbero trascorsi gli anni di giovinezza:
 In lui il fervore dell'animo si sarebbe raffreddato.
 In molte cose sarebbe mutato,
 Avrebbe lasciato le Muse, si sarebbe sposato,
 In campagna, felice e cornuto \[cornuto e contento\
 Avrebbe portato una vestaglia trapunta;
 Avrebbe conosciuto la vita reale,
 Avrebbe avuto la gotta a 40 anni,
Oppure Avrebbe bevuto, mangiato si sarebbe annoiato
 \sarebbe ingrassato, infrollito, intristito deperito\
 E alla fine nel suo letto
 Sarebbe morto fra i figli,
 Femmine in lacrime e speciali.

XXXVII

Forse per il bene del mondo
O per la gloria egli era nato;
Nei secoli un suono profondo
La sua lira avrebbe portato,
E adesso tace. O lo aspettava
Un alto grado nella scala
Sociale, forse. O via per sempre
Forse la sua ombra dolente
Con sé ha portato un suo sublime
Segreto ed è per noi perita
Una voce che dava vita;
E della tomba oltre il confine
Non verrà a lui l'inno dei tempi,
Benedizione delle genti.

XXXVIII - XXXIX

O al poeta sarebbe toccata
Forse anche una sorte incolore.
Si sarebbe spento, passata
La giovinezza, il suo fervore.
Cambiato in molto, pianterebbe
Le muse e si ammoglierebbe,
Cornuto e contento in campagna
Nella sua trapunta vestaglia;
Imparando a vivere, essendo
A quarant'anni già gottoso,
Ben pasciuto, annoiato, adiposo
E nel suo letto poi infrollendo,
Per morire tra familiari,
Comari in lacrime e speciali.

XL

Ma purtroppo \comunque sia\, o lettore,
 Ahimè, il giovane innamorato,
 Il poeta, il sognatore,
 Una mano amica ha ammazzato!
Alla sin \C'è un posto:\ sulla sinistra del villaggio
 Dove visse l'alunno dell'ispirazione,
 Due pini hanno intrecciato¹⁸ le radici;
 Sotto di essi serpeggiano¹⁹ le ± correnti
 Del ruscello di una valle vicina.
 Là l'aratore ama prendere un po' di riposo,
 E le mietitrici, nelle onde \a\ immergere
 Vengono le bocche sonanti;
 Là presso il ruscello nella densa ombra
 È stata posta una semplice lapide.

XLI

Sotto di essa (quando comincia a stillare
 La pioggia di primavera sull'erba dei campi)
 Il pastore, intrecciando le variopinte cioce – Lapot'²⁰,
 Canta \canzoni di briganti\dei pescatori del Volga;
 E la ragazza di città \[cittadina]\
 Che villeggia l'estate passa in campagna,
 Quando in sella a tutto andare
 Sola nei campi corre,
 Davanti a essa ferma il cavallo,
 Tirando le briglie di cuoio,
E scost Solleva \Tira su\ il velo del cappello,
 Con un rapido ± sguardo legge
 La semplice scritta – e una lacrima
 Appanna i teneri occhi.

¹⁸ Il nesso “ecc” di «intrecciato» è sottolineato.

¹⁹ Il nesso “egg” di «serpeggiano» è sottolineato.

²⁰ Traslitterazione del vocabolo russo “лапоть”.

XL

Ma così è andata, o lettore:
Ahimè il giovane innamorato,
Il poeta, il sognatore,
Una mano amica ha ammazzato!
Stanno a sinistra di quel sito
Dove lui fu d'estro nutrito
Due pini dalla concrescente
Radice e serpeggia il torrente
Di una valle poco distante.
L'aratore ama lì riposarsi
E acqua vengono a procurarsi
Mietitrici con brocche sonanti;
Là al torrente nell'ombra spessa
Una lapide è stata messa.

XLI

Là un pastore, se una pioggerella
Comincia a gocciare sui campi,
Intrecciando la sua pianella
Canta canzoni di briganti;
E una ragazza cittadina
Che passa l'estate in cascina,
Quando in sella a tutta lena
Sola nei campi si scatena,
Là il suo cavallo fa fermare
Tirando con le briglie il freno
E, sul cappello alzando il velo,
Legge con rapido guardare
La semplice scritta di tomba –
E una lacrima il suo sguardo adombra.

pregresso {*prob.*}²¹ XLII

E va al passo nei liberi campi \nel campo immenso\,

Immergendosi in una visione;

La sua anima a lungo per forza \(irresistibilmente\

È piena del destino di Lienskij; \E a lungo irresistibilmente

al destino di Lienskij pensa\

Si domanda: {“}Di Olga che è stato?

Il suo cuore h a lungo ha penato

O rapidamente passò il tempo delle lacrime?

E sua sorella dov’è adesso?

E dove è il fuggitivo (fuggiasco) della gente e del mondo,

Nemico alla moda di belle alla moda,

Dov’è quel tetro stravagante,

Uccisore del nostro giovane poeta?”

Datemi Col tempo conto \rendiconto\ a voi

Minutamente di tutto darò,

XLIII

Ma non ora. Benché di cuore

A Io ami il mio protagonista,

Benché a lui tornerò, naturalmente,

Per il momento non mi riguarda.

Gli anni L’età tende alla prosa severa, austera

L’età scaccia (pussa via) {*prob.*} la rima, mon monella \giosa\

E io – lo confesso con un sospiro, –

\Più\ Pigramente \Con meno impegno\ le tengo dietro –

Alla Alla penna non ha più la antica voglia

Di imbrattare fogli volanti;

Altre gelide illusioni,

Altri severi affanni

E nel frastuono del mondo e nella quiete

Travagliano il sonno \Turbano i sonni\ della mia anima.

²¹ L’annotazione è sottolineata.

XLII

Nel sogno assorta, lentamente
Va poi per la campagna immensa;
E a lungo e irresistibilmente
Al destino di Lienskij pensa;
Si domanda: “Di Olga che è stato?
Il suo cuore a lungo ha penato
O passò il suo pianto ben presto?
E sua sorella dov’è adesso?
Dov’è quello che dalla gente
Fuggiva, lo snob spregiatore
Di belle snob, matto uccisore
Del nostro poeta adolescente?”
Datemi tempo e vi darò
Conto esatto di tutto ciò,

XLIII

Ma non ora. Cordialmente
Amo il mio protagonista
E a lui tornerò certamente,
Ma al momento non l’ho in vista.
L’età volge all’austera prosa,
L’età scaccia la rima estrosa,
E io – lo ammetto con un sospiro –
Sono più pigro a farle il filo.
La penna su fogli volanti
Non scarabocchia più poesie;
Altre, fredde fantasie,
Altri affanni, più assillanti,
E nel silenzio e nel clamore
Turbano i sonni del mio cuore.

XLIV

Ho saputo la voce di altre brame
 Ho saputo una nuova *{sic}* dolore \tristezza\
 Per i primi non ho più speranza,
 E la vecchia tristezza mi fa pena \duolo\
 Illusioni! Illusioni \Chimere! Fantasie\ Dov'è la vostra dolcezza?
 Dove l'eterna rima: giovinezza²²?
La sua corona \ghirlanda\ veramente
È a Appassì defini È appassita finalmente \alla fine\?
 Ma sul serio e veramente infine
 È appassita, appassita la sua ghirlanda \corona\
 Ma proprio vero e relamente \alla buona\
 Senza elegiache fantasie \elegiaci condimenti\ \+++oni
 capricci fronzoli\
 La giovinezza \primavera\ dei miei giorni è passata in un lampo.
 (Cosa che io ripetevo finora scherzando)?
 E davvero non avrà più ritorno?
 Davvero presto avrò trent'anni?

XLV

Così è finito il mio meriggio, e bisogna
 Che lo riconosca, lo vedo.
 Ma così sia: salutiamo da buoni amici,
 O giovinezza mia leggera \(\lieve)\
 O lieve giovinezza mia!
Ti ringrazio
 Ti rendo grazie per i piaceri \(\gioie)\,
 Per la mestizia, le dolci pene, , *{sic}*
 Per il chiasso, il tumulto, i festini,
 Per tutti, per tutti i doni.
Ti rRendo grazie a te. Di te
 Fra i travagli e nella quiete
 Io ho goduto... e pienamente;
 Basta! Con l'anima serena \(\limpida) chiara chiarezza\
 Mi metto ora su un nuovo sentiero
 Per prendere riposo della vita passata.

²² L'ultima parola è sottolineata a indicare il corsivo.

XLIV

La voce di altri desideri
E un nuovo dolore ho provato;
Nei primi adesso più non spero
E del vecchio dolore ho pietà.
Dov'è, miei sogni, la vostra dolcezza,
Rima eterna di giovinezza?
Davvero è appassita, è appassita
La ghirlanda della mia vita?
Ma è proprio passata in un lampo
Senza fronzoli d'elegia
Quella primavera mia,
Come usavo dire scherzando?
Davvero non tornano gli anni?
Davvero presto avrò trentanni?

XLV

Dunque il mio meriggio è giunto.
Devo ammetterlo: lo so.
O giovinezza, a questo punto,
Da amico ti saluterò.
Ti rendo grazie dei godimenti,
Le tristezze, i dolci tormenti
Le risse, le feste, i frastuoni
E tutti, tutti i tuoi doni.
Ti rendo grazie. Di te sempre,
Nella calma e nell'inquietezza,
Io ho goduto – e con pienezza;
Basta! Con chiarezza di mente,
Un nuovo sentiero ho imboccato
Per riposarmi del passato.

XLVI

Mi volto. E vi dico, addio, ombrosi
Recessi ove trascorsi un tempo
Giorni di sogni miei pensosi,
Di accidia e di inebriamento.
Tu, giovanile ispirazione,
Muovi la mia immaginazione,
Rianima il cuore sonnolento,
Vola al poeta più sovente,
Che tu non lasci raggelare
L'anima mia, né inacerbarsi,
Né infine pietrificarsi
In questa sbornia mortale
Del gorgo, dove anch'io mi bagno
Insieme a voi, cari compagni!

2. Il manoscritto presenta una scrittura omogenea e tendenzialmente in pulito. Si tratta di una traduzione quasi parola per parola del testo originale, che assume così una forma che potremmo definire “prosa in versi” («ogni strofa veniva tradotta da me in prosa», afferma Spindel nella descrizione del lavoro; così anche Giudici traduttore di Frost: «traducevo in prima stesura quasi come se traducevo in prosa»). Per la sua stessa natura, il testo non mostra un’attenzione rimica né metrica, benché sia interessante notare il restringimento materiale della linea di scrittura realizzata da Giudici nel passaggio dalla prosa di servizio ai versi della prima edizione completa G1.

Lo scritto è ricco di annotazioni variantistiche alternative di scrittura immediata, frutto delle precisazioni sinonimiche e delle riflessioni semantiche nate dal sodalizio traduttorio. Le varianti, tendenzialmente, sono annotate dopo la conclusione del verso (sullo stesso rigo, leggermente distanziate) e sono appuntate entro parentesi quadre, o tonde, talvolta non chiuse; ma possono anche mancare di qualsiasi indicazione grafica. In altri casi sono segnalate direttamente entro il testo – sempre tra quadre o tonde, anche non chiuse – subito dopo la lezione interessata o nei rigi superiore o inferiore. Infine vi sono esempi di varianti annotate in spazi bianchi distanti dal luogo testuale cui fanno riferimento, anche senza segno di rimando.

Si veda la riproduzione di un estratto dalla pagina 14 di QS, riguardante la stanza XXXIII, dove si possono osservare le principali modalità di interpolazione d’autore appena descritte:



Al v. 1 vediamo una variante alternativa scritta nel rigo superiore («È piacevole] diverte»), analoga a quella del v. 3 («maturarsi] osservare»)²³. Al v. 2 è presente una variante scritta alla conclusione del verso, sullo stesso rigo, preceduta da parentesi tonda, la cui chiusura non è visibile a causa della riproduzione tagliata nel margine sinistro («in fallo] malaccorto»). Dello stesso tipo sono le varianti dei vv. 9-10 («in silenzio] zitti zitti»; «sepoltura] tomba») e del v. 4, anticipata però da parentesi quadra («testardamente] cocciu ostinat come»). Al v. 12 Giudici registra una variante direttamente a testo, segnalata da parentesi tonde: «magnanima] bennata». Infine, nello spazio bianco superiore vediamo una variante che non reca alcun segno di rimando, ma che evidentemente è alternativa al v. 4: «chinando le corna cozzatrici] Pronto all'incornata».

A comprovare il carattere non tardivo con cui il poeta interviene sul testo, si veda la linea di scrittura dei vv. 6-7 dalla stanza XXI:

²³ Giudici-Spendel dapprima traducono il verbo «зреть» in “maturare, diventare maturo”, poi correggono in “vedere, guardare”: si tenga presente che il verbo presenta due lemmi omografi.

*Il mio sguardo invano lo scruta spia (agguato ecc.)
Esso si cela in una profonda tenebra.*

Il mio sguardo invano lo scruta spia \ (agguato ecc.),
Esso si cela in una profonda tenebra.

L'inclinazione verso il basso del v. 7 è dettata certamente dal fatto che il rigo era già occupato dalla nota/inserzione.

A testimoniare la natura interlineare dello scritto sono interessanti anche le registrazioni di alcune chiose esplicative, alle quali Giudici ricorre per fissare, quasi come fosse un promemoria, un'accezione semantica e l'atmosfera che intende ricreare nella sua proposta poetica. Restando sui versi appena ricordati, credo che il poeta appunti la nota «agguato» per rendere il significato del verbo del v. 6 («scruta», poi «spia»). Ma si veda ancora il primo verso della stanza XXIX:

Ecco già hanno scintillato (luccichio) le pistole;

o il v. 12 della stanza XLV:

Basta! Con l'anima serena \ (limpida) chiara chiarezza
{prob.} \;

dove Giudici annota, tramite l'introduzione di un sostantivo («luccichio», «chiarezza»), la connotazione che vuole evidenziare nell'uso del verbo, nel primo caso, e dell'aggettivo, nel secondo. Un caso simile è quello della stanza XXXI, dove accanto ai «sogni» Giudici registra delle varianti ancora non declinate nel numero («spettro, fantasma, illusione»):

E dove siete voi intimi (cari) *sogni* \ [visioni] \ spettro,
fantasma, illusione \.

Si guardi anche un'annotazione per la traduzione, alla stanza XXV:

Sono arrivati in fretta e furia. Egli ordina al servo di seguirlo con le fatali canne ± di Lepage, e dai cavalli.
Dare ricetta \Portare\ \di\ Allontanarsi nel campo verso le due querce.
[Le frase in italiano è sempre al servo e ai cavalli]

QS

Sono arrivati in fretta e furia. Egli ordina al servo
Di seguirlo con le fatali canne ±
di Lepage, e dai ai cavalli
Dare ricetta \Portare\ \di\ Allontanarsi nel campo verso
le due querce.

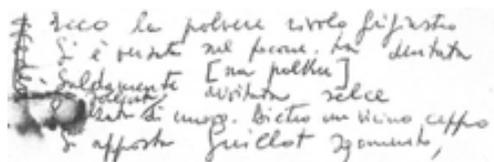
Il poeta appunta una nota sintattico-grammaticale («[lo stesso verbo per rivolgersi e al servo e ai cavalli]»), che vuole rispettare nella sua versione.

È inoltre necessario soffermarsi sui casi in cui Giudici trascrive delle parole russe. Ne emerge anche una forma di incertezza, peraltro già evidenziata da parte della critica (soprattutto della russistica italiana), e affatto occultata dal poeta. Si veda in merito il v. 5 della stanza XXXII, dove notiamo una trascrizione sbagliata di билось:

Il quel cuore erano (булось) ispirazione \[estro]{f}\.

Giudici probabilmente scambia la “и” del verbo биться (билось alla terza persona plurale) con “ы” del verbo essere быть – traduce infatti con «erano» – e traslittera solo tale elemento differenziale con la “y” latina, ma mantenendo il resto del vocabolo in cirillico.

Si prendano anche i vv. 7-8 della stanza XXIX, seguito dalla relativa trascrizione e la lezione dell’originale:



QS

Ecco la polvere rivolo grigiastro

Si è versata sul focone [na polku]. La dentata

Saldamente avvitata selce

È alzata \sollevata\ vvedén di nuovo. Dietro un vicino
ceppo

Si apposta Guillot sgomento,

Вот порох струйкой сероватой

На полку сыплется. Зубчатый,

Надежно ввинченный кремень

Взведен еще. За ближний пень

Становится Гильо смущенный.

Notiamo a sinistra, perpendicolarmente ai versi, la traslitterazione, poi cassata, del russo “Взведен”. La traslitterazione, attribuibile alla scrittura di Joanna Spendel, è del verbo Ввести (introdurre), anziché del verbo a testo – quasi omografo e omofono – Взвести, il quale tuttavia è tradotto correttamente in «È alzata \sollevata\» (dove è interessante notare una comunanza del fonema /v/).

Nel rigo inferiore a «sul focone», vediamo inoltre l’inserzione del sintagma russo “На полку” tra parentesi quadre. «Focone» è termine tecnico impiegato anche da Lo Gatto, sostituito invece da «scodellino» in Pia Pera e poi anche da Giudici a partire da G1, dove introdurrà il termine «fondello». Il carattere tecnico del lemma aveva probabilmente incuriosito il poeta.

Tuttavia è più interessante rilevare quanto, sin da questa fase di ricezione interlineare dell’opera, sia già vivida la voce e la memoria poetica di Giudici. Si prenda ad esempio il v. 1 della stanza XXXI: il poeta inserisce la

traslitterazione di “кладет”, che probabilmente egli appunta per il futuro ripensamento (dall’edizione del ’75) della costruzione di frase che è a cavallo con la stanza precedente, la XXX. Riporto gli ultimi due versi della stanza XXX e il primo della stanza XXXI dalla versione originale e nella trascrizione da QS e G1, separati da un interrigo bianco:

QS

L’ora fissata [fatale, del destino]: il poeta
Lascia cadere la pistola, senza una parola,

Al petto si porta (kladet) pian piano la mano;

G1

L’ora è scoccata: non trattiene
L’arma il poeta, muto preme

Con la mano un poco il petto;

Часы урочные: поэт

Роняет молча пистолет,

На грудь кладет тихонько руку.

Notiamo che a partire da G1 l’azione del verbo класть («кладет», “portare”) passa dal primo verso della stanza XXXI dell’originale e della sua ricezione in QS all’ultimo verso della stanza XXX. Esso assume inoltre un’accezione diversa: parafrasando i versi, se in QS Lenskij “porta la mano al petto”, da G1 in poi “preme il petto con la mano”. I versi rivelano una particolare attenzione stilistica: si noti la struttura chiasmica che si sviluppa sui tre versi, mantenendo al centro il soggetto, ovvero il poeta, per una successione del tipo V/OSV/O. Il verbo *premere* inoltre, lontano dal suo oggetto e collocato solo alla fine

del verso successivo, sembra alludere anche all'atto del premere il grilletto della pistola. Si noti anche come gli *enjambements* e la punteggiatura dettino una lettura sincope, che il ricco ordito fonetico di /m/ e di /p/ asseconda: *arMa, poeta, Muto, Preme, Mano, Poco, petto*.

Anche al v. 3 della stanza XXXII Giudici segna in chiusura di verso la parola originale russa: si tratta di «лапотъ», calzari popolari che il poeta dapprima traduce in «ciocce», e poi, da G1, in «pianella» di manzoniana memoria.²⁴ Un altro richiamo intertestuale, qui esplicito, è alla conclusione del v. 3 della stanza XXXVI, che riporto nell'interezza da QS:

E Amici miei, pietà del poeta!:
 Nel fiore delle liete speranze,
 Non avendole ancora verificate alla luce,
 Quasi in abiti ancora puerili, \(\veste puerile puerizia
 Carducci)\

È appassito! Dov'è l'ardente tumulto \fermento\,
 Dove la nobile aspirazione
 Di sentimenti \sensi\ e pensieri giovanili,
 Alti, teneri, strenui \(\audaci)\)?

Dove sono le tempestose \(\impetuose\ brame d'amore,
 E la sete di conoscenza e di lavoro,
 E la paura del vizio e della vergogna
 E dove siete voi intimi (cari) sogni \[visioni]\ \spettro,
 fantasma, illusione\,

Voi, miraggio di vita celeste,
 Voi sogni della sacra poesia!

L'occorrenza di «puerizia» in Carducci è in *Per la morte di Napoleone Eugenio*, delle *Odi Barbare*: «e le morbide / chiome fiorenti di puerizia» (vv. 9-10). Il riferimento

²⁴ «Lucia ... portava ... una corta gonnella di filaticcio di seta, a pieghe fitte e minute, due calze vermiglie, due pianelle, di seta anch'esse, a ricami».

floreale è presente anche nella stanza dell'*Onegin*, dove il fiore nella giovinezza è in pieno sboccio e colore («Liete speranze in pieno fiore», v. 3), fino all'appassimento con la morte («In vesti quasi ancor puerili / Appassì! [...], vv. 4-5). Ma viene in mente anche *Pianto antico*, che come l'*Onegin* affronta il tema della morte prematura. Qui la vita trova ancora una metafora floreale: «L'albero a cui tendevi / La pargoletta mano, / Il verde melograno / Da' bei vermigli fior», vv. 1-4; «tu fior della mia pianta», v. 9; «Estremo unico fior», v. 12. Ma è anche importante ravvisare che la “mutezza” del giardino dove Carducci non sente più la voce del figlio («Nel muto orto solingo», v. 5) ricorre ripetutamente nella descrizione della morte di Lenskij, anche nelle altre stanze del capitolo: «L'arma il poeta, muto preme» (XXX, 14); «Tutto è buio e silenzio adesso / Come una casa abbandonata; / Esso è muto per sempre. È sbarrata» (XXXII, 9-11); «E sordo e muto è diventato / Al vostro appello disperato?» (XXXIV, 13-14).

Infine è interessante rilevare il segnale di una primissima riflessione fonetica. Ai vv. 7-8 della stanza XL, Giudici infatti sottolinea i nessi /ecc/ e /egg/ delle parole «intrecciato» e «serpeggiano» in riferimento ai quali probabilmente la sua sensibilità di poeta aveva già sentito un richiamo fonetico poeticamente rilevante.

Due pini hanno intrecciato le radici,
Sotto di essi serpeggiano le ± correnti.

A fronte delle molte varianti alternative, si segnalano sparute varianti sostitutive, nella misura di 14 occorrenze. Ciò conferma che nel raffronto con il russo attestato da QS, Giudici non intende escludere o scartare delle soluzioni, ma quanto più ricercare sfumature sinonimiche, semantiche e di tono.

Uno dei pochi casi in cui Giudici interviene nel testo con importanti variazioni è quello dei vv. 7-8 della stanza

XLIV, dove a varianti inizialmente puntuali segue una cassatura integrale dei versi:

La sua corona \ghirlanda\ veramente
 È a Appassi defini È appassita finalmente \alla fine?
 Ma sul serio e veramente infine
 È appassita, appassita la sua \ghirlanda\ corona?

QS

La sua corona \ghirlanda\ veramente

È a Appassi defini È appassita finalmente \alla fine?!

Ma sul serio e veramente infine

È appassita, appassita la sua \ghirlanda\ corona?

Ma anche nella stanza XXIV, dove cambia l'ordine degli elementi della frase:

Di andare | ormai | da un po' | dal via \uscire\ dalla corte.

|Di andare^c |ormai^b |da un po'^a |dal via \uscire\ dalla corte.

3. Già al capitolo 2 accennavo a quanto tale testimone arricchisca e convalidi le riflessioni genetiche sulla rima esposte.

Un'attestazione esplicita dell'attenzione per la rima è data nella stanza XXV, dove ai vv. 5-6 Giudici segnala tramite una parentesi graffa, a cui affianca l'appunto «rima», due parole legate dalla stessa forma desinenziale, come in una sorta di appunto per la successiva sistemazione rimica del testo da G1:

Si affretta Onieghin a vestirsi,
 Ordina al servo di prepararsi; } rima

QS

Si affretta Onieghin a vestirsi,

Ordina al servo di prepararsi;

G1
 Si affretta Onieghin a abbigliarsi,
 Ordina al servo di apprestarsi.

In altri casi egli lavora su soluzioni che potremmo definire proto-rimiche. Si legga questo passo dalla stanza XXXI, che riporto da QS:

È appassito al sorgere del mattino,
 Sull'ara il fuoco si è spento! ...

Nel primo testimone del capitolo, ovvero G1, i due versi evidenziano un'uscita rimica che è il risultato di una rimodulazione proprio del materiale testuale di questa prima forma di prosa in versi:

Appassito nel tempo aurorale!
 Fuoco spento sopra l'altare! ...

Vediamo infatti che «mattino» diventa «aurorale» e «sull'ara», «sopra l'altare». Vi sono inoltre casi in cui la formula rimica è già presente nella prosa in versi, come ai vv. 7-8 della stanza XXXVIII-XXXIX:

QS
 In campagna, felice e cornuto \[cornuto e contento\
 Avrebbe portato una vestaglia trapunta;

G1
 Cornuto e contento in campagna
 Nella sua trapunta vestaglia.

Le parole «campagna» e «vestaglia», già fortemente assonanti, ma la prima delle quali è interna al verso, vengono spostate in chiusura di verso a partire G1. Notiamo inoltre una variante alternativa in «contento» per la le-

zione a testo «felice», che pare voler creare una coppia dittologica quasi paronomastica (*CORNUTO* : *CONTENTO*), oltre a istituire un richiamo fonetico interno: *contento*, *trapUNTA*.

Anche nella stanza XXXIII si nota una rima che verrà poi mantenuta a testo:

QS

Involontariamente si guarda allo specchio,
 \Tale {sic}\ E si vergogna di riconoscere se stesso;

G1

Si guarda per caso allo specchio
 Riconoscendo se stesso;

così come nella stanza XV, pur nella variazione sinonimica:

QS

Egli pensa: “Sarò il suo salvatore,
 Non tollererò che quel depravatore,

G1

Pensa: “Sarò il suo salvatore,
 Non lascerò che il corruttore.

È invece diverso il caso dell’ultima quartina della stanza XI, dove la rima perfetta (*prezzo* : *disprezzo*) – che pur non rispetta la sequenza usuale della quartina (EFFE) – non viene accolta in G1:

QS

Insomma, dovrebbe essere solo disprezzo
 Delle sue assurde \ridicole\ parole il prezzo,
 Ma il mormorio, le il ridacchiare degli occhi sciocchi...”
 Ed ecco la pubblica opinione!

G1

Le sue parole da buffone
 Dovrei col disprezzo pagare,
 Ma le voci, ma il ridacchiare...”
 Eh già, la pubblica opinione!

Vediamo che le «parole» «assurde», poi «ridicole» del v. 10 di QS, vengono spostate in G1 al v. 9 e definite «da buffone», così da richiamare l'uscita rimica del v. 12 («opinione»); contestualmente, al v. 10 il «disprezzo» diventa la moneta con cui «pagare» e al v. 11 il verbo «ridacchiare» viene spostato in chiusura di verso, per una perfetta corrispondenza desinenziale.

Ma il testimone fa soprattutto apprezzare quanto la stratificazione variantistica riveli una forte tensione rimica. Si vedano anche i vv. 10-14 dalla stanza XXXVI:

*Dove sono le tempestose brame d'amore, (impetuose)
 E la sete di conoscenza e di lavoro,
 E la paura del vizio e della vergogna,
 E dove siete voi intimi (cari) sogni, (visioni)
 Voi, miraggio di vita celeste,
 Voi, sogni della sacra poesia!*

QS

Dove sono le tempestose \ (impetuose) brame d'amore,
 E la sete di conoscenza e di lavoro,
 E la paura del vizio e della vergogna
 E dove siete voi intimi (cari) sogni \ [visioni] \ \ spettro,
 fantasma, illusione),
 Voi, miraggio di vita celeste,
 Voi sogni della sacra poesia!

che in G1 diventano

Dove le brame d'amore inquiete,
 La sete di scienza e lavoro,
 La sua paura del disdoro?
 Dove siete o visioni segrete.
 Del cielo indicanti la via,
 Voi, sogni di sacra poesia!

In QS le «brame d'amore» del v. 10 sono «tempestose», poi, nella variante alternativa, «impetuose» e infine, da G1, «inquiete». Sempre in QS Giudici sottolinea i «sogni» dei vv. 12 e 14, probabilmente come appunto per evitare una futura ripetizione. Al v. 12 il poeta infatti annota una variante alternativa («visioni») arricchita, come già segnalato, da ulteriori varianti ancora non declinate nel numero («spettro, fantasma, illusione»). Da G1 egli opta per «visioni» che, non più «intime» o «care», diventano «segrete». Notiamo allora che la rima *inquiete* : *segrete* si radica proprio nella riflessione variantistica e nello spostamento in punta di verso della definizione aggettivale. Prendiamo ancora la prima quartina della stanza XLII:

XLII
 E va al passo nei liberi campi,
 Immersedosi in una visione;
 La sua anima a lungo per forza
 È piena del destino di Lienskij;

QS

E va al passo nei liberi campi \nel campo immenso\
 Immersedosi in una visione;
 La sua anima a lungo per forza \irresistibilmente\
 È piena del destino di Lienskij; \E a lungo irresistibilmente
 al destino di Lienskij pensa\.

G1

Nel sogno assorta, lentamente
 Va poi per la campagna immensa;
 E a lungo e irresistibilmente
 Al destino di Lienskij pensa;

И шагом едет в чистом поле,
 В мечтанья погружась, она;
 Душа в ней долго поневоле
 Судьбою Ленского полна.

Nella resa dell'avverbio russo «поневоле» del v. 3, Giudici prima registra in QS «per forza», che poi chiosa con la variante alternativa «irresistibilmente». Tale uscita avverbiale trova poi in G1 un perfetto richiamo rimico, grazie alla trasformazione di «Al passo» del v. 1 («шагом») nell'avverbio «lentamente». Anche l'aggettivo «immenso» della variante del v. 1 di QS passa in G1 al v. 2 per richiamare in rima «pensa».

Si guardi infine ai vv. 3-4 della stanza XIV, dove troviamo anche un'ulteriore conferma della natura “letterale” dello scritto:

QS

“Perché ieri sera sei sparito così presto?”
 Era la prima domanda di Olenka.
 In Lienskij tutti i sentimenti fermarono,
 E tacito chinò [tirò] il naso. \[si attristò]\

G1

“Perché iersera sei sparito
 Così presto?” gli domandò.
 E Lienskij tutto ammutolito
 E confuso si rattristò.

«Зачем вечер так рано скрылись?» –
 Был первый Оленькин вопрос.
 Все чувства в Ленском помутились,
 И молча он повесил нос.

In QS notiamo la riproduzione esatta delle parole del russo nell'immagine del "chinare il naso", dove Puškin fa riferimento alla formula idiomatica "повесить нос" che ha l'accezione di «cadere in disperazione»; usa inoltre la parola *naso* per riferirsi, *pars pro toto*, al volto di Lenskij, per una verosimile ragione rimica (*вопрос* : *нос*). Alla fine del rigo Giudici appunta il significato di tale abbassamento del volto, ovvero il *rattristarsi* di Lenskij, verbo che da G1 inserisce al passato remoto («si rattristò»), così da trovare un richiamo al «domandò» del v. 2. Parallelamente, «sparito» del v. 1 viene spostato in clausola, per trovare un'eco nella confusione di Lenskij, che – dapprima descritta come un blocco dei sentimenti («In Lienskij tutti i sentimenti fermarono») – diviene poi una forma, ancora, di mutezza («E Lienskiji tutto ammutolito).

APPENDICE

«UNA COMUNE APPARTENENZA»
Intervista a Joanna Spendel*

Sara Cerneaz Giudici dichiara a più riprese un rapporto unico con l'*Onegin*. Cosa ricorda di questa forma di “passione” per l’opera? Cosa lo aveva affascinato in maniera così intensa?

Joanna Spendel Prima di spiegare la “passione” per *Onegin* di Giovanni Giudici vorrei fare qualche accenno alla nostra reciproca conoscenza. Ho incontrato Giudici nell’autunno del 1969 quando lavorava ormai da diversi anni come copywriter alla Olivetti di Milano in quanto avevo tradotto allora qualche testo suo e di altri in tedesco. Ciò accadde un anno dopo la mia laurea in lingue e letterature moderne presso l’Università Statale di Milano. Già dal primo incontro mi colpì il suo interesse per la Russia, per la poesia russa e per i formalisti russi, soprattutto per Jurij Tynjanov di cui l’anno prima aveva tradotto con L. Kortikova *Il problema del linguaggio poetico*. Giudici insistette per leggere la mia tesi su Boris Pasternak e mi incoraggiò a pubblicare due articoli usandone il materiale, che risultava abbastanza nuovo per l’Italia. Già nel 1970

* L’intervista è stata realizzata nell’aprile 2016 in forma scritta e riportata senza interventi. Essa nasce dalla frequentazione e dal confronto – consistiti di incontri, conversazioni telefoniche, scambi di e-mail – che negli anni ho avuto con Joanna Spendel, che qui nuovamente ringrazio.

mi sottopose la sua idea di voler tradurre in italiano “moderno”, contemporaneo, il romanzo in versi di Aleksandr Puškin *Evgenij Onegin*, che ancora per i russi di oggi ha un suono familiare, per non dire attuale. Pochi anni prima era comparsa la traduzione di *Faust* (1970) di Goethe firmata da Franco Fortini di cui Giudici si considerava amico. Giudici lamentava la mancanza d’ironia nella traduzione di Fortini, ironia che invece voleva far risaltare nella futura traduzione dell’*Onegin*. Nel lavoro su *Onegin* fu incoraggiato da tre noti studiosi russi italianisti, divenuti poi suoi amici, Ruf Chlodovskij, Nikolaj Tomaševskij e Evgenij Solonovič, ai quali nel corso del lavoro si era rivolto per qualche consiglio e che, dopo la pubblicazione della traduzione e la pioggia di critiche negative degli slavisti (e non solo), difesero la traduzione a spada tratta e l’esaltarono come la migliore in lingua italiana, dichiarandolo anche nei loro scritti. Giudici fu attratto dalla musica del romanzo in versi, dalla struttura, dalla strofa, dalla sfida di trovare una verso adeguato per la traduzione e io credo che la quasi impossibilità di tale impresa fu anche all’origine della sua “passione”.

S.C. La copia del testo manoscritto che mi ha fornito attesta una fase inedita del lavoro di Giudici, antecedente l’usuale scrittura a macchina. Mi racconta come lavoravate?

J.S. Quando Giudici mi chiese di collaborare alla traduzione, di assisterlo nel percorso del lavoro e di vegliare sul contenuto, fui presa da un senso di panico di fronte alla grande responsabilità. Alla fine accettai, mi procurai i commenti all’opera e varie traduzioni in altre lingue (N.A. Brodskij, Ju.M. Lotman, Vl. Nabokov, W. Arndt, U. Busch, M. Klopčič, E. Lo Gatto, E. Bazzarelli) e poi si procedette nel lavoro nel modo

seguinte: ogni strofa veniva tradotta da me in prosa e accanto indicavo le molteplici varianti lessicali. Questo foglio veniva consegnato a Giudici che dava alla strofa l'impronta poetica. Spesso questo semplice processo veniva accompagnato da lunghissime conversazioni-discussioni al telefono e mentre io difendevo la filologia, Giudici reclamava la libertà dell'interpretazione poetica. Per Giudici è stato un lavoro di vari mesi prima di trovare il metro giusto, quello più assomigliante alla lingua originale, cioè alla tetrapodia giambica russa. La traduzione di Giudici tornava poi a me e io mi limitavo a segnalare l'allontanamento dal testo originale che Giudici non sempre accoglieva. In questa fase di traduzione Giudici aveva rinunciato all'abituale macchina da scrivere; ogni verso veniva trascritto e corretto a mano e solo nell'ultima stesura per l'editore era trascritto a macchina. Dalla pubblicazione del primo capitolo (1972) alla pubblicazione completa (1975) di *Evgenij Onegin* trascorsero più di tre anni di lavoro intenso, certosino, implacabile, ma anche a volte radioso per certi risultati della traduzione. Rileggo oggi con piacere le due dediche fattemi da Giudici sull'edizione delle sue varie traduzioni *Addio, proibito piangere* (1982): "A Giovanna, mia impareggiabile puškiniana emendatrice; alla sua quasi (di se stessa) perfetta traduzione italiana; con l'augurio, dal più profondo del cuore di una operosa serenità e della luce che ci salvi dalle tenebre", e l'altra sulla prima pagina dell'*Eugenio Onieghin* (1983) con la prefazione di G. Folena: "A Giovanna, perché lei soltanto sa in quale e quanta misura sia questo libro una comune appartenenza e di comune appartenenza". Alla fine del lavoro Giudici mi confessò che grazie alla fatica della traduzione sfumava l'importanza delle piccole "beghe" o "pettegolezzi" nell'ambiente letterario (infatti possedeva la mentalità di un orfano, quale in

realtà era, fatto che aveva certamente segnato la sua vita). Aspettava con serenità i resoconti delle letture critiche: quelle negative degli slavisti (M. Colucci, D. Cavaion, G.P. Samonà) l'avevano toccato poco, mentre io ero esasperata dalla loro limitatezza, dal non riconoscimento dei meriti traduttori e, direi anche, dall'ottusità di certe affermazioni. Giudici era forse più toccato dal giudizio di F. Fortini che aveva ritenuto eccessivamente aggressivo e sprezzante.

Se per *Onegin* era stato Giudici a propormi la collaborazione, per la traduzione di una quarantina di versi puškiniani invece fui io ad avvicinarlo con la proposta di traduzione comune, in un momento particolare di una sua fragilità fisica e psicologica e ne nacque il piccolo volume di *Viaggio d'inverno e altre poesie* (1985). Comunque nell'ambito slavistico c'è stato in seguito un notevole recupero della traduzione di Giudici a partire dagli anni novanta: si cominciò ad apprezzarla e a citarla anche nei lavori scientifici.

S.C. Il peso della riflessione metrico-ritmica è dichiaratamente espresso da Giudici ed emerge parimenti dallo studio sul testo. Lei è stata testimone di tale "funzione" nel lavoro sui versi dell'*Onegin*? Cosa può dirmi dell'ineguagliata sensibilità di Giudici per il ritmo e la musicalità della lingua?

J.S. Giudici aveva una straordinaria intuizione e sensibilità per il fatto linguistico, come testimoniano le sue traduzioni dall'inglese, ceco e russo. Era un dono innato che andava oltre la conoscenza della lingua straniera, un dono innescato sulla sua personale capacità di fulmineo apprendimento di qualsiasi argomento, unita a una memoria eccellente. Aveva il dono della musicalità, ma non quella per suonare uno strumento o quella del canto; credo che non fosse capace di

cantare, ma possedeva un “orecchio assoluto” per tutti i fenomeni della lingua, non sbagliava mai e proprio per un tipo così particolare di musicalità la conoscenza della lingua dalla quale traduceva, perdeva la sua importanza. Lavorando con Giudici avevo l’impressione della sua eccellente conoscenza del russo, anche se a livello di uso quotidiano questo non corrispondeva. Conosco solo due esempi di poeti che potevano affrontare il testo “intuitivamente” quali Anna Achmatova e Boris Pasternak che peraltro traducevano con meno passione e più per poter sopravvivere negli anni del silenzio imposto. Forse è azzardato ma non certo assurdo affermare che nella poetica della traduzione di Giudici l’ispirazione va vista come un processo da parte di energie indefinibili cui il poeta soggiace come a una magica inevitabilità e le leggi sono magari quelle del sogno (A. Belyj). Il poeta dà corpo e concretizza per mezzo del suo talento, del suo dono una concezione che sfiora il pensiero psicoanalitico. Comunque l’interesse preminente dei risultati “traduttologici” di Giudici vanno cercati sicuramente nella lucida e ispirata qualità del suo stile, nella luminosità di molte intuizioni e soprattutto nel suo non-conformismo sia nella traduzione che nella poesia che Giudici riesce a trasmetterci.

S.C. Cosa ricorda in particolare dell’officina poetica di Giudici? Quali le sue principali attenzioni poetiche?

J.S. Giudici era un perfezionista dello stile, amava correggere, rifare non solo i suoi testi ma anche quelli degli altri. Possedeva delle indubbie doti didattiche che offriva generosamente non solo agli studenti, ma anche ai giovani poeti di allora. Leggeva moltissimi manoscritti e aiutava nella pubblicazione numerosi poeti alle prime armi se li riteneva di talento. Mi ha ripetuto

varie volte delle frasi che mi hanno colpito molto per la sua modestia, ad esempio: “Se fanno qualcosa per me non è perché conti qualcosa, ma semplicemente per simpatia”. Era generoso con gli altri e severo con se stesso come dimostrano le sue infinite correzioni. Si diletta a riscoprire vocaboli nuovi e riutilizzare quelli antichi ormai in disuso, insomma il tratto principale della sua poetica era una costante e infinita ricerca in tutti i campi immaginabili della parola.

BIBLIOGRAFIA

L'Onegin di Giovanni Giudici

(Per alcuni titoli riporto tra quadre la descrizione sintetica illustrata nella *Nota*)

- [Almanacco Specchio 1972]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. «Evgenij Onegin, dedica e primo capitolo». Introduzione e traduzione di Giovanni Giudici. Brevi note a cura di Joanna Spendel. *Almanacco dello Specchio* 1 (1972): 14-45.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič. «Evgenij Onegin. Secondo capitolo». Traduzione di Giovanni Giudici. Brevi note di Giovanna Spendel. *Resine. Quaderni liguri di cultura* 9 (aprile-giugno 1974): 80-95.
- [Garzanti 1975]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*. Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1975.
- Giudici, Giovanni. «Dall'Evgenij Onegin di A.S. Puškin (dal terzo capitolo)». *Poesie scelte (1957-1974)*. A cura di Fernando Bandini. Milano: Mondadori, 1975. 163-168.
- [Garzanti 1980]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*. Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1980.
- [Garzanti 1983]: Giudici, Giovanni. *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*. Prefazione di Gianfranco Folena. Milano: Garzanti, 1983.

- [Garzanti 1984]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin). Romanzo in versi*. Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1984.
- [Garzanti 1990]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Eugenio Onieghin, traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici*. Torino: Fogola, 1990.
- [Meridiano 1990]: Puškin, Aleksandr Sergeevič. «Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin). Romanzo in versi». Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici. Nota introduttiva di Eridano Bazzarelli. Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Opere*. A cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spindel. Milano: Mondadori, 1990. 329-546.
- [Garzanti 1999]: Giudici, Giovanni. *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Prefazione di Gianfranco Folena. Milano: Garzanti, 1999.

Altre traduzioni dell'Onegin in versi italiani

- Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Eugenio Anieghin. Romanzo in versi*. Prima versione metrica italiana di Giuseppe Cassone. Noto: Zammit, 1906.
- . *Evgenij Onegin*. A cura di Ettore Lo Gatto. Milano: Bompiani, 1937 (ora Milano, Mondadori, 1976).
- . *Eugenio Onegin*. A cura di Eridano Bazzarelli. Milano: Rizzoli, 1985.
- . *Evgenij Onegin*. Traduzione italiana di Pia Pera. Venezia: Marsilio, 1996.

Giovanni Giudici poeta, traduttore, saggista

- De Michelis, Cesare Giuseppe (a cura di). *Poesia sovietica degli anni '60*. Traduzioni di Giovanni Giudici, Joanna Spindel e Gigliola Venturi. Milano: Mondadori, 1971.

- Frost, Robert. *Conoscenza della notte e altre poesie*. Traduzione di Giovanni Giudici. Torino: Einaudi, 1965.
- Giudici, Giovanni. «Piccola antologia di poeti céchi del Novecento». *Omaggio a Praga. Hold Praze*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968.
- . «Nota del traduttore». Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Evgenij Onegin (Eugenio Onieghin)*. Traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1975. XXIII-XXV.
- . «La gestione ironica». *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*. Roma: Editori Riuniti, 1976. 207-217.
- . *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*. Torino: Einaudi, 1982.
- . «Per passione e su commissione». *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*. V-XI.
- . «Come una poesia si costruisce». *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*. Milano: Mondadori, 1985. 56-73.
- . «Le macchine del poeta». *La dama non cercata*. 149-154.
- . «Servire la lingua». *La dama non cercata*. 161-166.
- . *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*. Roma: Edizioni e/o, 1992.
- . *Agenda 1966*. Centro APICE, Università degli Studi di Milano: Fondo Giovanni Giudici, s. 6.3, b. 12, u.a. 25.
- . *Agenda 1994*. Centro APICE, Università degli Studi di Milano: Fondo Giovanni Giudici, s. 6.5, b. 13, u.a. 33.
- . *Agenda 1995*. Centro APICE, Università degli Studi di Milano: Fondo Giovanni Giudici, s. 6.5, b. 13, u.a. 34.

- . «Da un'officina di traduzioni». *Per forza e per amore*. Milano: Garzanti, 1996. 20-33.
- . «Per un Oneghin italiano». *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Prefazione di Gianfranco Folena. Milano: Garzanti, 1999. 191-199.
- . *I versi della vita*. A cura di Rodolfo Zucco. Con un saggio introduttivo di Carlo Ossola. Cronologia di Carlo Di Alesio. Milano: Mondadori, 2000.
- . *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*. A cura di Carlo Londero. istmi 35-36 (2015).
- . «Quaderno 1954-1957». Trascrizione e note di Teresa Franco. *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*. 107-134.
- . «Taccuino post 1958». Trascrizione e note di Claudia Murru. *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*: 325-357.
- Orten, Jiří. *La cosa chiamata poesia*. A cura di Giovanni Giudici e Vladimír Mikeš. Torino: Einaudi, 1969 (ora Milano: Mondadori, 1991).
- Puškin, Aleksandr Sergeevič. *Viaggio d'inverno e altre poesie*. Traduzione di Giovanni Giudici e Joanna Spendel. Milano: Mondadori, 1985.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič. *Casa Rostov: da Guerra e pace*. Traduzione di Giovanni Giudici e Joanna Spendel. Casale Monferrato: Marietti, 1988.
- . *Guerra e pace*. Traduzione di Erme Cadei. Introduzione di Giovanni Giudici. Osservazioni di Viktor Sklovskij. Milano: Mondadori, 1990.

Saggi critici su Giovanni Giudici

- Bacigalupo, Massimo. Recensione a «“Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani”». Milano: Garzanti, 1983 e

- “Lume dei tuoi misteri”. Milano: Mondadori, 1984». *Il Verrì* nn. 3-4, settima serie, II semestre (1984): 158-161.
- Bertoni, Alberto. *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*. Bologna: Book, 2001.
- Blakesley, Jacob. «Giovanni Giudici: “Una lingua strana”». *Lettere Italiane* 63, 4 (2011): 204-239.
- Camon, Ferdinando. «Giovanni Giudici». *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti, 1982. 151-167.
- Folena, Gianfranco. «Un cambio di cavalli». Prefazione a Giudici, Giovanni. *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti, 1999. VII- XV.
- Fortini, Franco. «E così Onieghin s'è fatto italiano» *Corriere della sera* 6 dicembre 1983.
- Francucci, Federico. «Due modi di fingere. Appunti su Giudici traduttore di Stevens». *Versants* 62, 2 (2015): 127-143.
- Gardini, Nicola. «Il bicentenario di Aleksandr S. Puškin e l'Onieghin di Giudici», *Poesia* XII, n. 132 (1999): 33-38.
- . «Giudici e Puškin». *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia*. Milano: Edizioni dall'Arco, 2000. 189-197.
- Giovannetti, Paolo. «Qualcosa sull'anti-endecasillabo di Giudici». *Per Giudici*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 2013. 61-74.
- . «“... con dispersione minima”: perché Giudici non è un poeta neometrico». *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*. A cura di Alberto Cadioli. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014. 17-31.
- Lenzini, Luca. «Il traduttore e il poeta: l'Onegin di Giudici». *Studi novecenteschi* VIII, n. 22, (dicembre 1981): 209-226.

- Ossola, Carlo. «Metrica e semantica in Giovanni Giudici», *Metrica I* (1978): 241-259.
- Raboni, Giovanni. «Giudici sosia di se stesso». *Poesia degli anni sessanta*. Roma: Editori riuniti, 1976. 244-248.
- Rosato, Italo. «Nell'officina di Giovanni Giudici» *Corriere del Ticino* 21 dicembre 1991.
- Satta Centanin, Antonello. «Mistero, distanza e sardine sott'olio: teoria e pratica della traduzione in Giovanni Giudici». *Hortus* n. 18, II semestre (1995): 99-110.
- Zucco, Rodolfo. «Nell'ordine mentito. Il verso, la strofa e la rima di Giovanni Giudici da "La vita in versi" (1965) a "Lume dei tuoi misteri" (1984)». Tesi di laurea. Università degli Studi di Padova a.a. 1990-1991.
- . «Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici». *Studi Novecenteschi XX*, n. 45-46 (giugno-dicembre 1993): 171-208.
- . «Puškin-Giudici: il confronto continua». *Il Ponte* anno LV, nn. 11-12 (novembre-dicembre 1999): 210-206.
- . «Due letture del metro di Salutz». *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005): 332-349.
- . «La poesia non aspetta i nostri comodi. Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici». Giudici, Giovanni. *Agenda 1960 e altri inediti. istmi* 23-24 (2009). 225-262.
- . «Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici». *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*. Torino: Aragno, 2013. 59-76.

Saggi critici

- Afribo, Andrea. «Sequenze e sistemi di rime dal secondo Duecento ai 'Fragmenta'». *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*. Roma: Carocci, 2009. 119-157.
- Agamben, Giorgio. *Idea della prosa*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- . «La fine del poema». *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996. 113-119.
- Antonelli, Roberto. «Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata». *Critica del testo* I, 1 (1998). 177-201.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979 (2001).
- Bandini, Fernando. «Introduzione». Giudici, Giovanni. *Poesie scelte (1957-1974)*. 9-21.
- Barbieri, Daniele. *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*. Milano: Bompiani 2004.
- Beccaria, Gian Luigi. *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi, 1975.
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Benjamin, Walter. «Il compito del traduttore». *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1962 (1995). 39-52.
- Bertinetto, Pier Marco. «Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte». *Metrica* I (1978): 1-54.
- . *Ritmo e modelli ritmici*. Torino: Rosenberg&Sellier, 1973.
- Blakesley, Jacob. «Montale's second-hand translations». *Moderna* XV, 1 (2003): 115-133.

- Bozzola, Sergio. *Seminario montaliano*. Roma: Bonacci, 2006. 117-147.
- Brugnolo, Furio. «Breve viaggio nell'alessandrino italiano». *Anticomoderno* (1996): 257-277.
- Cadioli, Alberto. «Introduzione». Berchet, Giovanni. *Lettera semiseria. Poesie*. A cura di Alberto Cadioli. Milano: Rizzoli, 1992. 5-39.
- Capovilla, Guido. «Appunti sul novenario». *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*. A cura di Romano Luperini. Roma: Editori Riuniti, 1989. 75-88.
- Cavaion, Daniele. «Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin». *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del IX Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica. Le traduzioni dal russo*. Monselice: Amministrazione comunale, 1981. 43-63.
- Colucci, Michele. «Del tradurre poeti russi (e non solo russi)». *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*. Roma: Carocci, 2007. 244-261.
- Contini, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970.
- . *Diligenza e voluttà*. Intervista a cura di Ludovica Ripa di Meana. Milano: Mondadori, 1989.
- . «Excursus continuo su Tonino Guerra». Guerra, Tonino. *I bu. Poesie romagnole*. Rimini: Maggioli, 1993. 7-25.
- Contorbia, Franco (a cura di). *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2006.
- Cvetaeva, Marina. *Il poeta e il tempo*. Milano: Adelphi, 1984.
- Dal Bianco, Stefano. *Tradire per amore. La metrica del*

- primo Zanzotto (1938-1957)*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1997.
- . *L'endecasillabo del Furioso*. Pisa: Pacini, 2007.
- De Michelis, Cesare Giuseppe. «Una certa idea di Puškin» *La Repubblica* 29 novembre 1990.
- . «La prima redazione inedita della traduzione dell'Evgenij Onegin di Ettore Lo Gatto». *Russica romana* XII (2005): 123-127.
- Faccani, Remo. «Biagio Marin nel novenario giambico». *Belfagor* XXXVIII, 4 (1983): 460-466.
- . «Metri a confronto nelle traduzioni dal russo». *Teoria e prassi della traduzione*. Atti del convegno di Udine, 29-30 maggio 2007. A cura di Antonio Daniele. Padova: Esedra, 2009. 153-162.
- Fortini, Franco. *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Ghini, Giuseppe. *Tradurre l'Onegin*. Urbino: QuattroVenti, 2003.
- Giovannetti, Paolo. *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*. Venezia: Marsilio, 1999.
- Giovannetti, Paolo - Lavezzi, Gianfranca. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2000.
- Grignani, Maria Antonietta. «A play of iridescent colour». Hudson, William Henry. *La vita della foresta*. Traduzione italiana di Eugenio Montale. Torino: Einaudi, 1987. 303-325.
- Grimaud, Michel - Baldwin, Lawrence. «Versification cognitive: la strophe», *Poétique* 95 (1993): 259-276.
- Holan, Vladimír. *A tutto silenzio. Poesie (1961-1967)*. Introduzione di Vladimír Justl. Traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová. Versi italiani di Giovanni Raboni e Marco Ceriani. Milano: Mondadori, 2005.
- . «Tempo di mutezza. Poesie di Holan». Traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová. Versi italiani di Giovanni

- Raboni e Marco Ceriani. *istmi* 21-22 (2008).
- . *Addio?*. A cura di Marco Ceriani e Vlasta Fesslová. Traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová. Versi italiani di Marco Ceriani. Prefazione di Giovanni Raboni. Milano: Arcipelago Edizioni, 2014.
- Jakobson, Roman. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*. Torino: Einaudi, 1985.
- Kavafis, Costantinos. *Settantacinque poesie*. A cura di Nelo Risi e Margherita Dalmàti. Torino: Einaudi, 1992.
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino, 1969.
- Lotman, Juri. *Il testo e la storia. L'Evgenij Onegin di Puškin*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Magrelli, Valerio. «Intorno alla traduzione a quattro mani». *Rivista di Letterature moderne e comparate* LXIV, 1 (gennaio-marzo 2011): 71-78.
- Magro, Fabio. «Per uno studio della rima in Caproni. I sonetti». *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni* vol. II. A cura degli allievi padovani. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007. 1439-1462.
- Mattioli, Emilio. «La poetica del tradurre di Henri Meschonnic». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 7 (2003): 29-36.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. «Questioni metriche novecentesche». *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991. 27-74.
- . *Antologia* personale. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- . «Arnaut Daniel nuovamente tradotto». *Paragone* LI, III (febbraio-giugno 2000): 4-15.
- . «Il "Monselice" e i poeti-traduttori». *Il Premio "Monselice" per la traduzione. Storia e orientamenti*.

Città di Monselice: 2000. 8-10.

- . *Prima lezione di stilistica*. Roma-Bari: Laterza, 2001. 26-27.
- . «Per un'antologia della poesia italiana del Novecento». *La tradizione del Novecento. Seconda serie*. Torino: Einaudi, 2003. 21-68.
- . «Un'introduzione a Myrica». *La tradizione del Novecento. Seconda serie*. 69-120.
- . «Aspetti delle versioni poetiche di Solmi». *La tradizione del Novecento. Seconda serie*. 271-314.
- . «Allusione e intertestualità: qualche esempio». *Strumenti critici* XXX, 139, fascicolo 3 (settembre-dicembre 2015): 381-403.
- . «Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto». *La tradizione del Novecento. Quinta serie*. Roma: Carocci, 2017. 11-33.
- . «Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi». *La tradizione del Novecento. Quinta serie*. 121-129.
- . «Giorgio Orelli traduttore di Goethe». *La tradizione del Novecento. Quinta serie*. 399-407.
- Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- Meschonnic, Henri. «Poetica del tradurre. Cominciando dai principi». A cura di Nazzareno Mataldi. *Testo a fronte*, n. 23 (2000): 5-28.
- Meyer, Leonard B. *Emozione e significato nella musica*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Nespor, Marina. *Fonologia*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Praloran, Marco - Soldani, Arnaldo. «Teoria e modelli di scansione». *La metrica dei 'Fragmenta'*. A cura di Marco Praloran. Roma-Padova: Antenore, 2003. 3-123.
- Raboni, Giovanni. «Prefazione». Vladimír Holan. *Il poeta murato*. A cura di Vladimír Justl e Giovanni

- Raboni. Traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová. Versi italiani di Marco Ceriani. Roma: Edizioni "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991. 11-18.
- Risi, Nelo. «Prefazione». Kavafis, Costantinos. *Settantacinque poesie*. 3-7.
- Salmon, Laura. *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*. Milano: Avallardi, 2003.
- Samonà, Giuseppe Paolo. «L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia». *Ricerche slavistiche* XXIV-XXVI, 1977-1979. 219-230.
- Savoca, Giuseppe. *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*. Firenze: Olschki, 1987.
- Savoca, Giuseppe - Paino, Maria Caterina. *Concordanza del "Canzoniere 1921" di Umberto Saba. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*. Firenze: Olschki, 1996.
- Secchieri, Filippo. «Luoghi e modi dell'autocommento». Gezzi, Massimo - Stein, Thomas (a cura di). *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*. Pisa: Pacini, 2010. 91-105.
- Soldani, Arnaldo. *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*. Roma: Carocci, 2010.
- Strada, Vittorio. «Poesia e realtà nello Evgenij Onegin». Lotman. 7-44.
- Tesi, Riccardo. «Catastrofe: fortuna rinascimentale e percorsi moderni di un europeismo». *Lingua nostra* LIII, fasc. 2/3, giugno-settembre 1992. 45-59 (prima parte) e *Lingua nostra* LIII, fasc. 4, dicembre 1992. 97-106 (seconda parte).
- Testa, Enrico. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel Secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Tirinato, Maria Vittoria. «Larvatus prodeo. Franco Fortini

e la traduzione poetica». Fortini, Franco. *Lezioni sulla traduzione*. 11-43.

- Tynjanov, Juri. «Sulla composizione dell'Evgenij Onegin». *Strumenti critici* 2 (febbraio 1967): 163-186.
- . *Il problema del linguaggio poetico*. Traduzione di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova. Milano: Il Saggiatore, 1968.
- Zucco, Rodolfo. «Per uno studio della rima in De Signoribus: "Principio del giorno"». *Studi novecenteschi* XXIX, n. 63-64 (giugno-dicembre 2002): 339-361.
- . «Paradigmi metrici mariniani». *Stilistica e metrica* 8 (2008): 253-286.
- . «Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro». *Russica Romana* XVII (2010): 141-155.
- . «Inganni e adempimenti. Tecniche della rima in Giorgio Caproni». *istmi* 31-32 (2013): 11-32.
- . «Prime osservazioni sulla rima di Biagio Marin». *Stilistica e metrica italiana* 13 (2013): 237-263.
- . «Altre osservazioni sulla rima di Biagio Marin». *Paesaggi di Biagio Marin. Tra prosa e poesia*. Atti del convegno. Università degli Studi di Udine, 3-4 ottobre 2012. A cura di Roberto Norbedo e Rodolfo Zucco. Pisa/Roma: Fabrizio Serra, 2014. 157-168.

Grande Dizionario della Lingua Italiana. A cura di Salvatore Battaglia. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961-2004.

Enciclopedia della musica. Milano: Garzanti. "Le Garzantine". 1996.

Grande dizionario russo-italiano. A cura di Boris Majzel', Nadežda Skvorcova. Terza edizione. Mosca: Russkij Jazyk, 2001.

Dizionario russo italiano, italiano russo. A cura di
Vladimír Kovalev. Terza edizione. Milano: Zanichelli,
2007.

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*