



mate in ordine alfabetico. Nel *Vertograd* si contano 1155 titoli, ma sotto un unico titolo spesso è compreso un intero ciclo (da due a dodici componimenti poetici).

Dalle parole di Sil'vestr Medvedev (1641-1691), discepolo prediletto di Simeon Polockij, sappiamo in che modo quest'ultimo lavorava. Nel monastero Zaitonospasskij maestro e discepolo vivevano in stanze adiacenti, con vestibolo in comune. Sil'vestr Medvedev, che era stato assiduo «testimone oculare» del lavoro creativo di Simeon, ricorda che «questi aveva l'abitudine di scrivere quotidianamente metà di un quaderno in quarto e la sua grafia era molto piccola e fitta», cioè ogni giorno usava riempire con scrittura minuta otto pagine del formato attuale di un quaderno. Tale fecondità non ha niente a che vedere con la grafomania: essa rifletteva una basilare disposizione creativa di Simeon. In quanto persona di orientamento europeo, egli non apprezzava molto la letteratura anticorussa e riteneva che il suo compito fosse quello di creare in Russia una nuova cultura della parola.

Per tale cultura erano necessari dei fruitori in grado di apprezzarla e di accoglierla. Simeon Polockij, avendo capito che tali fruitori erano ancora da formare, mirava a «saturare» la vita del palazzo reale e dell'aristocrazia della capitale di versi sillabici. Nei giorni di festa le sue composizioni nei generi del «dialogo» e della «declamazione» venivano recitate pubblicamente, in veste di lettori intervenivano sia lo stesso autore, sia dei «giovani» appositamente istruiti. Venivano letti pubblicamente anche i «versi di celebrazione», i panegirici. A giudicare dal corpo del *Rifnologion* e dalle annotazioni dell'autore in esso inserite, Simeon Polockij si sforzava di sfruttare ogni avvenimento in qualche modo adatto e del quale fosse opportuno parlare in versi. Egli compose discorsi sia per se stesso, sia per altre persone, su loro committenza ed in dono. I suoi versi risuonavano ai pranzi di gala dello zar, nei palazzi dei bojari e nelle chiese durante le festività in onore del santo a cui era dedicato il tempio.

Il *Vertograd mnogocvetnyj* ha altro carattere. Si tratta in effetti di un'enciclopedia poetica, in cui Simeon Polockij vuole dare al lettore una vastissima somma di conoscenze, soprattutto di storia antica e medievale dell'Europa occidentale. In quest'opera coesistono soggetti mitologici e aneddoti su Cesare ed Augusto, su Alessandro Magno, su Diogene, su Giustiniano e su Carlo Magno e in molte poesie viene sfruttata la Storia Naturale di Plinio il Vecchio. Il *Vertograd* fornisce notizie su animali fantastici ed esotici, quali la fenice, il cocodrillo che piange, lo struzzo, pietre preziose e simili. In esso troviamo anche l'esposizione di concezioni cosmogoniche ed excursus nel campo del simbolismo cristiano. Secondo Igor' Eremjin, le composizioni

sentato il primo spettacolo, l'*Artakserksovo dejstvo* (Commedia di Artaserse). Ad esso assisterono lo zar, i dignitari dei gradi del consiglio e le personalità «prossime». La zarina Natal'ja Kirillovna con i figli e le figlie seguiva la rappresentazione da una stanza apposta, separata dalla sala per mezzo di una grata.

L'*Artakserksovo dejstvo* fu rappresentato diverse volte. Nel febbraio del 1673 fu recitata una nuova opera, *Iudif* («Giuditta») o *Olofermovo dejstvo*, «Commedia di Oloferne». In essa si parlava di nuovo di un'eroina biblica, per mano della quale muore il pagano Oloferne, capo delle truppe che assediavano la città natale di Giuditta. Il repertorio del teatro di corte andava continuamente ampliandosi (spettacoli venivano rappresentati ora a Preobraženskoe, ora al Cremlino, nel locale sovrastante la farmacia di palazzo). Oltre alle commedie su temi biblici e di vita quotidiana, in esso entrarono anche il dramma storico su Tamerlano che sconfigge il sultano Bajazet (*Temir-Aksakovo dejstvo*, «Commedia di Temir-Aksak»), una commedia non pervenutaci su Bacco e Venere ed il Balletto *Orfei* (Orfeo) di cui si sono conservate notizie generiche.

Negli spettacoli recitavano non solo gli stranieri del quartiere tedesco, ma anche dei «fanciulli» russi, provenienti in genere dal novero dei giovani scrivani del dicastero Diplomatico. Il nuovo «svago» del sovrano era allestito con grande sfarzo. Nel teatro risuonava musica strumentale (la cultura ufficiale dell'antica Rus' ammetteva solo l'arte del canto, considerando gli strumenti musicali attribuiti da giullare), in scena si ballava e si cantava. Per ogni commedia venivano preparate «scenografie in prospettiva» (decorazioni dipinte in prospettiva lineare, la quale pure era un fatto nuovo nell'arte russa). Per l'attrezzeria ed i costumi venivano presi dal tesoro oppure venivano appositamente comprati i materiali e le stoffe più costosi; raso turco, panno di Amburgo e seta di Semacha.

Il teatro era prediletto dallo zar Aleksej e non sopravvisse al suo istitutore. Dopo la sua morte improvvisa, avvenuta il 30 gennaio 1676, gli spettacoli cessarono e verso la fine dell'anno il nuovo monarca Fedor Aleksevič ordinò di accantonare «tutti gli attrezzi teatrali».

Alla base di tutte le opere del primo teatro russo vi erano soggetti storici. Tuttavia non si trattava più di racconti sul passato, di brani delle Scritture di grande interesse per il lettore, di annali, cronografi, agiografie e *povesi*. Si trattava di una illustrazione del passato, di una sua rappresentazione diretta, di una singolare rivisitazione. Artaserse che, come si dice nella «commedia», «è rinchiuso nella tomba da più di duemila anni», nel suo primo monologo pronuncia per tre volte la parola «adesso». Egli, come gli altri personaggi «rinchiusi in una

tomba», «adesso» vive sulla scena, «adesso» parla e si muove, giustizia e grazia, si affligge e si rallegra. Per uno spettatore moderno non ci sarebbe niente di cui meravigliarsi nella «risurrezione» di un «re» morto da tanto tempo: si tratta di una consueta convenzione scenica. Tuttavia, per lo zar Aleksej Michailovič e per i suoi dignitari, che non avevano ricevuto una formazione teatrale occidentale, la «risurrezione» del passato nell'«edificio teatrale» costituiva un vero rivolginimento delle loro concezioni dell'arte. Risultava, che il passato poteva essere non solo raccontato e scritto, ma anche risuscitato, vissuto e rappresentato come il presente. Il teatro creava una illusione artistica della realtà, come se «escludesse» lo spettatore dalla realtà e lo trasportasse in un mondo particolare, il mondo dell'arte e della storia risuscitata ⁷⁵.

Secondo la testimonianza di un contemporaneo, lo zar seguì il primo spettacolo per l'intera durata di dieci ore senza alzarsi dal suo posto (gli altri spettatori suoi dignitari, esclusi i membri della famiglia reale, per quelle «intere dieci ore» stettero in piedi, poiché non era permesso sedersi in presenza dello zar). Da questa testimonianza appare chiaro che l'*Artaskenskovo dejstvo* veniva recitato senza intermezzi, anche se l'opera era divisa in sei «azioni» (atti) e in molti «quadri» (scene). Non vi erano intervalli, perché questi avrebbero potuto distruggere l'illusione di «storia risuscitata», volgere gli spettatori dal tempo «presente artistico» al presente quotidiano e proprio al fine di creare tale illusione, il primo appassionato russo di teatro fece costruire nel villaggio Preobrazenskoe l'«edificio teatrale».

Non era semplice abituarsi alla convenzione scenica e «destreggiarsi» con essa. La prova è fornita dalle notizie sui costumi e sull'attrezzatura. Invece di materiali teatrali di basso costo venivano scelti materiali e stoffe «autentici», perché nei primi tempi per gli spettatori era difficile capire l'essenza della simulazione, l'essenza del tempo «presente artistico» e vedere contemporaneamente in Artaserse sia un vero «re che risuscitato», sia un tedesco mascherato proveniente dal quartiere degli stranieri, detto Kukuj. L'autore dell'opera riteneva indispensabile parlare di questo nella prefazione direttamente indirizzata allo zar:

«La tua parola potente rende Artaserse vivo nei panni di un fanciullo...».

La prefazione, scritta appositamente per lo spettatore russo, «veniva recitata da un tipo particolare di personaggio in azione, Mamurza (koratore del re)». Tale Mamurza si rivolge al primo spettatore della rappresentazione, lo zar Aleksej Michailovič... e gli spiega l'essenza artistica del nuovo svago: il problema del tempo presente ar-

tistico. In che modo cioè il passato diventa presente agli occhi dello zar. Mamurza ricorre in questo caso alla concezione di «gloria», che fin da tempi remoti nella Rus' era associata alla concezione dell'immortalità del passato. Mamurza, come un maestro, spiega circostanziatamente ad Aleksej Michailovič, che anche la sua gloria si conserva nei secoli, così come si è conservata quella di molti eroi della storia... Per rendere più semplice ad Aleksej Michailovič la comprensione dei personaggi del passato come vivi, l'autore costringe anche gli stessi personaggi a sentirsi «risuscitati». Non solo gli spettatori vedono di fronte a sé dei personaggi storici... ma anche questi personaggi in azione vedono gli spettatori, si meravigliano di essere capitati in un luogo simile e lodano lo zar Aleksej Michailovič ed il suo regno... Spiegando in breve il contenuto della commedia, Mamurza si sforza in ogni modo di introdurre lo spettatore in una circostanza teatrale per lui inconsueta e di sottolineare la meravigliosa della riproduzione di fatti del passato nel presente» ⁷⁶.

Così il teatro creava un'illusione artistica della vita. Resta da chiedersi quale vita venisse rappresentata di fronte allo spettatore russo e che tipo di persone egli vedesse in scena. Nonostante queste fossero persone del passato che «risuscitavano», esse si avvicinavano in modo sorprendente a quelle che stavano sedute od in piedi nell'«edificio teatrale». Gli eroi delle opere si trovavano in continuo movimento e colpivano per la loro carica di attività e per la loro energia ⁷⁷. Essi invitavano a «far presto», a «non indugiare», ad «affrettarsi», a «non perdere tempo». Non erano personaggi mediativi e si «prendevano buona cura dei propri affari», «lavoravano di buona lena» e «disprezzavano i pigri». La loro era una vita piena. La «storia fatta rivivere» si presentava come un caleidoscopio di avvenimenti, come un interminabile concatenarsi di azioni.

L'«uomo operoso» della prima drammaturgia russa corrispondeva a quello stile di comportamento che era venuto delineandosi alla vigilia e, soprattutto, durante il periodo delle riforme di Pietro I. In questo periodo venne meno l'antico ideale di «rispettabilità», di «grandezza» e di «onorabilità». Se nel medioevo si esortava ad agire silenziosamente, «in sordina», con lentezza e senza «indecorosi ardori che più si addicono agli animali», ora l'ativismo diventa una qualità positiva. Proprio nella seconda metà del XVII secolo il termine «kosnost» (inerzia) acquisì un significato negativo.

Lo zar Aleksej Michailovič raccolse intorno a sé dei collaboratori operosi, dai quali esigeva un'assidua applicazione: «Stà molto accorto e tieni sempre aperti cento occhi come Argo, sii costantemente attento e guardati bene da ogni lato» ⁷⁸. Sottomesse ai suoi ordini, le

persone «pirossime» del sovrano, quali Afansij Ordin-Naščokin oppure Artamon Maiveev, lavoravano «senza fermarsi mai e per nessun motivo neppure per un po' di tempo».

La stessa vita che i frequentatori del teatro di corte potevano vedere recitata era meno che mai impostata come una tranquilla esistenza. Si trattava invece di una vita variopinta, mutevole, in cui i passaggi dal dolore alla gioia, dall'allegria alle lacrime, dalla speranza alla disperazione e viceversa si compivano bruscamente e velocemente. Gli eroi delle opere teatrali si lamentavano della sorte «alternata», «maledetta», «traditrice», della Fortuna la cui ruota innalza alcuni e abbatte altri. Il mondo «fatto risuscitare» era costituito da contraddizioni e da contrapposizioni.

Il nuovo «svago» regale non era solo un divertimento («la commedia può rallegrare l'uomo e tramutare in gioia ogni suo cruccio»), ma anche una scuola, in cui «si possono capire... molti saggi insegnamenti... affinché si possa lasciare indietro il male e approdare al bene totale». Il teatro era uno «specchio» in cui lo spettatore ritrovava e comprendeva meglio se stesso.

In tale specchio erano riflesse molte concezioni del barocco europeo e, innanzitutto, il suo postulato preferito: la vita è una recita e gli uomini sono gli attori. In questo specchio si poteva vedere anche una certa parvenza della Russia che si stava europeizzando e che con inconsueta energia stava entrando nel contesto delle grandi potenze europee in situazione di parità. La fede nei progressi della Russia e nella grandezza della sua missione storica era in buona misura insita nella cultura ufficiale della seconda metà del XVII secolo. Pertanto l'arte russa di quel tempo, rifacendosi all'esperienza del barocco europeo, attingeva dal contesto di tale stile innanzitutto le note più chiare ed ottimistiche. Quello della poesia e della drammaturgia di corte era un mondo mutevole, ricco di conflitti e di contraddizioni. Tuttavia, alla fine, il bene e la giustizia trionfavano, l'armonia distrutta veniva ripristinata, le genti ed i paesi gioivano e prosperavano.

Il tipo dello scrittore professionista, convinto umanista, che si era incarnato in Simeon Polockij, Sil'vestr Medvedev e Karion Istomin, nell'età di Pietro I non scomparve subito dalla scena. Tale fu Stefan Javorskij (1658-1722), conservatore della cattedra di patriarca e poi presidente del Sinodo appena costituito, oratore e poeta mirabilmente dotato, che in gioventù, quando ancora studiava al collegio mogiliano di Kiev, ricevette il lauro di poeta. Tale fu anche Dimitrij Rostovskij (1651-1709), drammaturgo, lirico raffinato e fecondo prosatore, al quale spetta l'onore dell'edizione in molti volumi dei *Četii Minei*. Tuttavia gradualmente Pietro I relegò gli umanisti barocchi in

Modello del palazzo imperiale in legno (1667-1671) nel villaggio di Kolomenskoe. Parco nazionale-museo di storia e architettura «Kolomenskoe» a Mosca.

secondo piano. Egli non aveva bisogno di loro per diversi motivi.

Lo stesso tipo dello scrittore barocco, formatosi alla scuola dei «latineggianti», pareva a Pietro I un ostacolo nella trasformazione della Russia. Secondo la filosofia barocca dell'arte, il poeta doveva rendere conto solo di fronte a Dio. Dimitrij Rostovskij, scritti i «*Četii Minei*» per vocazione monastica, ordinò di porre nella sua bara le brutte copie di quest'opera grandiosa, perché potesse finalmente grazie ad esse rendersi degno della vita dell'aldilà. Al contrario Pietr I supponeva che i poeti non dipendevano da Dio, ma dallo zar e che essi non costituivano un'élite nazionale e non si differenziavano in nessuna cosa da qualsiasi altro suddito. Tutti gli abitanti della Russia erano sottoposti allo zar ed alla monarchia.

Pietro ruppe con i «latineggianti» anche perché la cultura che essi coltivavano aveva carattere prettamente umanistico. Tra l'altro le riforme di Pietro erano pervase dall'ideale di utilità ed i «latineggianti» non apporrevano alcuna utilità diretta, tangibile ed immediata. Pietro proponeva un altro tipo di scrittore. L'intellettuale che componeva per vocazione o per convinzione personale fu sostituito dal funzionario che scriveva su commissione o seguendo direttamente la disposizione data. Pietro proponeva anche un altro tipo di cultura. Se per i «latineggianti», che davano vita al barocco moscovita, la poesia era la regina delle arti, ora, nel barocco di Pietroburgo, essa divenne una forma artistica subordinata alle scienze naturali ed alle discipline pratiche. La poesia si trasformò in una forma «incastata» nei libri «utili», quali per esempio l'*Aritmetica* (Aritmetica) di Leontij Magnickij, in cui le regole della matematica erano espresse sotto forma di discorso ritmato.

Se in Simeon Polockij e nei suoi discepoli il mondo intero e gli elementi che lo costituivano, incluso l'uomo, erano intesi come Parola, ora anche la parola diventa oggetto. Dal «museo poetico delle rarità» di Simeon Polockij si passa alla Kunstkamera di Pietroburgo, un vero museo di mostruosità e di curiosità: tale fu l'evoluzione del barocco russo. La Parola era stata il simbolo del suo periodo moscovita, l'oggetto divenne il simbolo di quello petroburghese.

Sotto Pietro I la Russia produsse una grande quantità di «cose» a lei nuove: la flotta, un teatro alla portata di tutti, l'Accademia delle Scienze, i giardini pubblici e la scultura da parco. Essa produsse nuovi abiti, nuove consuetudini e un nuovo stile comunicativo; essa «produsse» persino una nuova capitale. La produzione degli oggetti accantonò quella delle parole, per cui l'età di Pietro viene talvolta definita l'età «meno letteraria» della storia russa. Era la decadenza della letteratura? In buona misura lo era.

Si ebbe una naturale peggioramento stilistico, un maccheronismo linguistico, abbondavano i barbarismi ed i termini presi in prestito da altre lingue. L'universo dell'uomo russo si trovava in un momento di grande trasformazione. Era necessario descrivere immediatamente tali trasformazioni, si doveva di continuo «dare un nome» a nuovi oggetti e questa situazione determinò uno stile «rozzo». Si profilava la «deprofessionalizzazione» della letteratura. Se sotto lo zar Aleksej Michailovič l'arte dello scrivere era prerogativa di persone con una corretta formazione umanistica, ora sotto Pietro si ampliò velocemente la schiera dei dilettranti. Il seguente esempio ci permette di valutare la portata del diletantismo: nell'epoca delle assemblee di Pietrburgo opere in versi appartenenti al genere dell'elegia amorosa venivano composte dalle signore alla moda di Pietrburgo appartenenti alle famiglie principesche di Čerkasskie, dei Trubeckie, ecc. La stessa *carolina* Elizaveta Petrovna si diletta di poesia. Il diletantismo era sintomo di decadimento.

Tuttavia in questa situazione vi erano anche dei momenti fecondi. La secolarizzazione della cultura, la sua emancipazione dalla tutela e dal controllo da parte della Chiesa sono legate alla libertà soggettistica e fabulistica. La letteratura non è finalizzata solo a scopi pratici, ma deve anche divertire e sotto Pietro I si ha la caduta delle interdizioni estetiche al riso, all'allegria ed al tema sentimentale presenti non solo nel medioevo, ma anche nel barocco moscovita. Al di fuori della committenza dello Stato l'autore è libero nella scelta dei temi e dei soggetti, poiché non è più ostacolato dall'ideologia ecclesiastica. Tale «progresso letterario» fu anch'esso una sorta di riforma, una riforma le cui conseguenze sarebbero andate lontano.

NOTE

- 1 Per una ricerca sull'opera vedi: V. D. Kuz'mina, *Rycarskij roman na Rusi*. «*Boeva, Petr Zlatych Klucej*», Moskva, 1964.
- 2 Vedi: S. B. Veselovskij, *Onomastikon*, Moskva, 1974, p. 42.
- 3 Colui a cui è affidato il comando di un distaccamento di 50 strelizzi (n.d.r.).
- 4 Per l'edizione del testo della terza redazione vedi: *Izbornik (Sbornik protščednyj literatury Drevnej Rusi)*. Moskva, 1969 (seria «Biblioteka vsemirnoj literatury»), pp. 516-541. In seguito il testo verrà citato in base a questa edizione.
- 5 Vedi: V. Ja. Propp, *Transformacija volskbyh skazok*. — In: *Poetika. Vremennik oldala slovesnyh iskusstv*, vol. IV, Leningrad, 1928, p. 82.
- 6 Vedi: I. E. Zabelin, *Domšnyj byt russkich carej i caric v XVI i XVII stoletijach*, parte II. Moskva, 1915, p. 181.
- 7 Per il testo vedi: M. Petrovskij, *Istorija o slanom korole Bruncvike*. — PDP, XXXV. Sankt-Peterburg, 1888, pp. 31-57; Išč Polivka, *Kronika o Bruncviko i v nuské literature*. — Rozpravny České Akademie, R. I., t. 3, p. 5. Praha, 1892, pp. 19-133. Per ti-

cerche e per la bibliografia sul racconto vedi: A. M. Panenkova, *Česko-russkie literaturnye svyazi XVII veka*. Leningrad, 1969, pp. 85-136. In seguito le citazioni saranno tratte dall'edizione di Praha di I. Polivka.

8 A. Popov, *Izbornik slavnostnyh i russkich sočinenij i statij, vnesennyh v chronografy russkoj redakcii*. Moskva, 1869, p. 486.

9 Vedi: *Istorija russkoj literatury*, t. II, parte II. Moskva-Leningrad, 1948, p. 374. «Bruncvick si presenta come un debole principe slavo, pronto «sull'esempio degli antenati» a battersi per la gloria dello Stato, ma che si turba di fronte ad ogni imprevisto». (M. Petrovskij, *Istorija o slanom korole Bruncvike*, p. 9).

10 Per il testo vedi: V. D. Kuz'mina, *Rycarskij roman na Rusi*. Moskva, 1964, pp. 275-331. Il testo verrà citato in base a questa edizione.

11 Si trattava di riunioni mondane alle quali dovevano partecipare, per obbligo di servizio, sia aristocratici che non nobili. (n.d.r.).

12 Per una ricerca e per il testo vedi: V. I. Malyšev, *Povesť o Suchane. Iz istorii russkoj povesti XVII veka*. Moskva-Leningrad, 1956.

13 Per il testo vedi: I. A. Šljapkin, *Povesť o Vasilii Zlatoslavom, korolenite Českoj zemli*. — PDP, XXI. Sankt-Peterburg, 1882, pp. 1-27. Nell'edizione di Šljapkin come ha accettato Vladimir Budaragin, sono stati molti errori (*O protščoždenii «Povesti o Vasilii Zlatoslavom, korolenite Českoj zemli»*. — «TODRL». Moskva-Leningrad, 1970, t. XXV, p. 268-275).

14 Vedi: *Povidka o Vasilii Zlatoslavom*. Prel. a uvodem opatřila S. Mahauserová. Praha, 1982.

15 Vedi: M. G. Chalanskij, *Velikonuskie byliny kievskogo cikhla*. Vařava, 1885, pp. 144-166; dello stesso, *Jučnoslavjanskije skazanija o kralenite Marke v svyazi s protščednami russkogo bylenogo eposa*, parte II. Vařava, 1894, pp. 327-335; A. S. Orlov, *Perenodnye povesti feodal'noj Rusi i Moskovskogo gosudarstva XII-XVII vv.* Leningrad, 1934, pp. 134-136.

16 Il racconto viene citato secondo l'edizione di Michail Skripil' — «TODRL». Moskva-Leningrad, 1947, t. V, pp. 225-308. Per il riassunto del tema vedi: M. O. Skripil', *Povesť o Sante Gudone*. — «TODRL». Moskva-Leningrad, 1935, t. II, pp. 181-214; «TODRL». Moskva-Leningrad, 1936, t. III, pp. 99-152.

17 Vedi le osservazioni di D. S. Lichacev in: *Istoki ruskoj belletristiki*, pp. 525-536.

18 Per il testo vedi: V. N. Peret'c, *Iz istorii starinnoj russkoj povesti*. — «Kievskie Universitetskie izvestija», 1907, n° 8, pp. 33-36.

19 Vedi: «TODRL», Leningrad, 1972, t. XXXVII, pp. 290-304.

20 Vedi: N. N. Pokrovskij, *Ispoved' alligorskogo krest'janina*. — In: *Pamyatniki kul'tury. Novej otkrytija*. Ežegodnik, 1978, Leningrad, 1979, p. 53.

21 Il testo viene citato secondo l'edizione del vol.: *Demokratičeskaja poezija XVII sec.* Articolo introduttivo di V. P. Adrianova-Peret'c e D. S. Lichacev. Preparazione del testo e note a V. P. Adrianova-Peret'c. Mosca-Leningrad, 1962.

22 Vedi: V. F. Ržigca, «*Povesť o Gore-Zlatosti i pesni o Gore*». — Slavia, Roč. X, seš. I, Praha, 1931, pp. 40-66; Slavia, Roč. X, seš. 2, 1931; pp. 288-315; V. I. Malyšev, *Sichahomaja parallel' k «Povesti o Gore i Zlatosti» (Sich «pokojanij o p'janstv»)»*. — «TODRL». Moskva-Leningrad, 1947, t. V, pp. 146-148.

23 La *Povesť* è composta da versi tonici di tre ictus con intervalli tra gli ictus composti da 1, 2 o 3 sillabe. Michail Gasparov definisce questo verso «ritmo popolare» (vedi M. I. Gasparov, *Sovremennij russkij stich. Metrika i ritmika*. Moskva, 1974, pp. 352-371).

24 Vedi: A. N. Veselovskij, *Raznykanija v oblasti russkogo duchovnogo stichia*. X; Ža-