

Afanasij Fet  
**IN UNA BRUMA CHE TUTTO CELA**  
 (1873)

---

*Francesca Lazzarin*

1. Il 30 aprile 1873 Tolstoj ricevette da Afanasij Fet delle righe molto eloquenti in merito alla profonda amicizia che li legava all'epoca: "Non so come ringraziare tutti voi, tutti, per essere proprio così come siete" [ss, v: 364].<sup>1</sup> A questa schietta esternazione di gratitudine nei confronti della famiglia Tolstoj seguivano versi freschi di stesura. Il che non era un caso, né una novità: in quel periodo le liriche dell'ormai cinquantatreenne cantore dell'arte pura – etichetta, questa, attribuitagli sia dai suoi sodali, sia dai numerosi detrattori – trovavano spazio più nei taccuini e negli scambi epistolari che tra le pagine di riviste e almanacchi. In seguito all'accoglienza poco lusinghiera riservata alla raccolta *Poesie* (Stichotvorenija, 1863), Fet si era infatti dedicato con una scrupolosità quasi maniacale alla gestione della sua masseria di Stepanovka, lasciando da parte la pubblicazione di nuovi testi poetici. Ma l'osservazione della natura, a stretto contatto con la quale Fet trascorrevva la propria quotidianità, non poteva non tradursi, seppur sporadicamente, in versi che negli anni Ottanta – quando Fet ritornò alla ribalta di una scena lettera-

---

<sup>1</sup> Sull'amicizia di Fet con la famiglia Tolstoj e sulle successive divergenze nate tra i due scrittori a causa della loro diversa concezione della letteratura e della missione ad essa affidata, cfr. Makeev [2020: 231 s.].

ria profondamente diversa e più favorevole al credo estetico da lui professato –, sarebbero confluiti nel suo capolavoro e ‘testamento’: le quattro raccolte unite dal titolo comune di *Fuochi della sera* (Večernie ogni, 1883-91).<sup>2</sup>

E questo è anche l’iter percorso dal testo che, in seguito a una prima pubblicazione sulla rivista “Russkij vestnik” nel 1874, sarebbe uscito nei primi *Fuochi della sera* (1883) con il titolo di *In una bruma che tutto cela* (V dymke-nevidimke), esattamente dieci anni dopo essere stato inviato per lettera a Tolstoj. Quest’ultimo aveva lasciato un significativo commento alla lirica nella sua risposta a Fet, datata 11 maggio 1873: “La Sua breve poesia è splendida. Questo nuovo sentimento, mai catturato prima, il ‘mal di bellezza’, è espresso con molta grazia. In primavera lievitano sia la Sua poesia, sia la mia recettività nei confronti della poesia in generale” [*ibidem*]. Con la sua rappresentazione della natura primaverile in un giardino notturno, dalla cui contemplazione intrecciata a un languido sentimento amoroso venato di erotismo scaturisce un momento di estasi non scevro, al contempo, di una struggente malinconia, *In una bruma che tutto cela* è effettivamente una piccola perla capace di condensare, in sedici versi divisi in due strofe dalla spiccata musicalità, i tratti distintivi della poetica di Fet: non solo, appunto, i capisaldi ‘natura’ (*priroda*), ‘amore’ (*ljubov*) e ‘canto’ (*pesnja*), che nel canone letterario russo sarebbero stati un’immane prerogativa dell’autore, ma anche l’originale inclinazione a restituire il paesaggio e le emozioni del soggetto lirico attraverso il contrappunto di immagini che si cedono vicendevolmente il posto come i disegni melodici di una polifonia, senza apparenti nessi logici o razionali, contribuendo più all’evocazione di un’atmosfera suggestiva e senza tempo che alla dettagliata composizione di un affresco dotato di coordinate spazio-temporali ben definite.

<sup>2</sup> Alla fine degli anni Settanta, grazie agli ottimi guadagni garantiti da Stepanovka e a un’eredità, Fet aveva acquistato sia una tenuta più grande, sia una palazzina nel centro di Mosca: questo benessere gli permise di aderire al modello ormai anacronistico del letterato che viveva di rendita, il che trovava un’eco nell’attaccamento feticistico del poeta all’aristocrazia dei tempi andati [cfr. MAKEEV 2020: 221 s.].

Come ha scritto Emily Klenin, nelle liriche di Fet “persino la conoscenza apparentemente oggettiva è impregnata di un valore emozionale” [2002: 29]. Nel peculiare impressionismo poetico ante litteram di Fet è centrale la percezione di un soggetto che sta provando determinati sentimenti e non si limita a espliciti paralleli metaforici tra la natura e lo spirito come avveniva nella tradizione precedente, ma, mentre osserva e nomina oggetti reali, crea dei legami tra di essi innanzitutto tramite il filtro del proprio ineffabile vissuto interiore, ignoto al lettore: il risultato può essere definito una concatenazione di “metonimie affettive” [ivi: 52]. Inoltre, similmente a quanto avviene nell’impressionismo pittorico, in Fet si assiste alla sovrapposizione di varie angolature dello stesso quadro, con spostamenti del focus verso dettagli diversi, ma tenuti insieme dai moti dell’anima di un io lirico particolarmente sensibile nei confronti della disarmante bellezza del creato, tanto da arrivare a sentire, appunto, quel ‘mal di bellezza’ segnalato da Tolstoj. Una bellezza spesso invisibile allo sguardo umano, ma che, secondo Fet, si schiude immancabilmente di fronte a un autentico poeta, ovvero colui che sia dotato della *zorkost’*, lo sguardo acuminato e perspicace, ‘sesto senso’ il cui scopo, in realtà, è fondere una versione ipertrofica degli altri cinque.

2. Riportiamo per intero il testo della lirica, accompagnato da una traduzione di servizio in italiano:<sup>3</sup>

В дымке-невидимке	In una bruma che tutto cela
Выплыл месяц вешний,	La luna di primavera è affiorata,
Цвет садовый дышит	Il fiore del giardino esala
Яблонью, черешней.	Respiri di melo e di ciliegio.
Так и льнёт, целуя	Così, tra i baci, si avvinghia
Тайно и нескромно.	In segreto, impetuosamente.

<sup>3</sup> Una traduzione poetica della lirica in questione è stata pubblicata a cura di Pia Dusi in Fet [2012c: 445]; in questa sede riteniamo che una traduzione di servizio sia maggiormente funzionale all’analisi del testo. Per una dettagliata rassegna delle traduzioni italiane di Fet dall’inizio del Novecento ad oggi, e una disamina delle diverse strategie traduttive impiegate, si veda Niero [2019: 61-106].

И тебе не грустно?  
И тебе не томно?

E tu non provi mestizia?  
E tu non provi languore?

Истерзался песней  
Соловей без розы;  
Плачет старый камень,  
В пруд роняя слёзы.  
Уронила косы  
Голова невольню.  
И тебе не томно?  
И тебе не больно?  
[ss, v: 40]

Si è molto tormentato col canto  
L'usignolo senza la rosa;  
Piange una vecchia pietra  
Versando lacrime nel piccolo lago.  
Ha fatto cadere le trecce  
La testa, in un moto spontaneo.  
E tu non provi languore?  
E tu non provi dolore?

Anche a una prima lettura non possono sfuggire alcune immagini con cui Fet si era fatto conoscere, sin dagli esordi, come nuovo 'poeta della notte' che si inseriva lungo il solco già tracciato dalle elegie romantiche tedesche d'inizio Ottocento, arrivate in terra russa soprattutto tramite Vasilij Žukovskij: da allora, la tematica notturna nelle sue varie declinazioni ben si sposava con autori interessati a esplorare le pieghe oscure della propria vita emotiva, le quali tendevano a uscire allo scoperto nella quiete misteriosa della sera – un momento privilegiato anche per interrogarsi sull' 'anima del mondo' celata al di là dei fenomeni tangibili. Nel corpus delle poesie di Fet, dove la notte è spesso intrisa di tenerezza e luminosità lunare, non si contano i riferimenti all'astro notturno per eccellenza e al riverbero della sua luce nel paesaggio: di solito ciò rimanda implicitamente anche a fugaci incontri tra innamorati e, per traslato, all'esaltazione del sentimento amoroso e dell'eros, come avviene anche qui.

Lo sfondo 'canonico' della lirica viene però descritto fin da subito con un'espressione curiosa e sibillina, impermeabile a qualsivoglia tentativo di traduzione: *dymka* è infatti la sottile foschia che si può alzare tra la vegetazione di un giardino la sera, elevandosi fino a creare un tutt'uno col cielo. Il termine viene però accostato a un altro sostantivo, *nevidimka*, che letteralmente significa 'oggetto/persona invisibile'. È chiaro che la foschia non può essere del tutto invisibile, anche se

Fet, amante fedele della sinestesia, con uno slittamento dalla vista al tatto potrebbe voler suggerirci l'immaterialità, l'impalpabilità del velo di bruma.<sup>4</sup> Inoltre, il fatto che *dymka* e *nevidimka* siano collegati da un trattino fa pensare a certi costrutti delle fiabe, come per esempio *šapka-nevidimka*, che indica il copricapo capace di rendere magicamente invisibili (anche la rima interna creata dai due termini e il loro rapporto quasi paronomastico, d'altronde, sembrano ricondurre al folclore). Dunque è come se la bruma, associata all'epiteto *nevidimka*, avesse la facoltà di rendere invisibili le cose e (soprattutto) le persone che si trovano sotto la sua coltre protettiva: il primo verso immerge già il lettore in un'aura arcana e rarefatta, potremmo dire 'alla Fet', con l'aggiunta di un tocco fiabesco.<sup>5</sup> In questo spazio nebuloso, in cui pare non esistere soluzione di continuità tra il cielo e la terra, la luna affiora come da uno specchio d'acqua. Anche questa commistione tra gli elementi (l'aria, la terra, l'acqua) e l'uso metaforico del verbo *plyt'* (il cui primo significato è 'nuotare', 'navigare', 'galleggiare') e dei suoi derivati per parlare della luna sono costanti nella poesia di Fet:<sup>6</sup> si pensi a un'altra sua nota lirica, *Specchio di luna che nuota in azzurro deserto* (Mesjac zerkal'nyj plyvët po lazurnoj pustyne, 1863). Qui la luna pare quasi una ieratica messaggera della primavera.<sup>7</sup>

Inizia così a prendere forma, in un'armonica serie di tre distici corrispondenti ciascuno a una frase di senso compiuto, l'affresco emotivo-

<sup>4</sup> Nella traduzione di Pia Dusi leggiamo infatti "in un'impercettibile nebbia" [FET 2012c: 445].

<sup>5</sup> Un simile incipit dice molto dell'influsso che Fet avrebbe esercitato, alcuni decenni più tardi, sui maggiori simbolisti russi – basti ricordare le atmosfere crepuscolari del primo Blok.

<sup>6</sup> L'uso metaforico del verbo *plyt'* per indicare uno spostamento nell'aria è abbastanza comune: in genere, quando si parla di spostamento nell'aria, questo verbo ammette i soggetti che hanno un moto lento e graduale, come per esempio la nuvola (*oblako*), il sole (*solnce*), il fumo (*dym*), o appunto la luna (*luna, mesjac*). Per maggiori dettagli, cfr. Rachilina [2007: 274].

<sup>7</sup> Non dimentichiamo che, oltre a essere un 'poeta della notte', Fet potrebbe senz'altro definirsi un 'poeta della primavera'. Basti pensare ai fenomeni elencati nell'incalzante 'lista' che dà forma a un'altra sua famosa lirica, *Questo mattino, questa gioia* (Èto utro, radost' èta, 1881).

vo' che Fet sembra dipingere *in medias res*, una pennellata dopo l'altra, un organo di senso intrecciato all'altro: prima la luna primaverile emerge tra i fumi della bruma che tutto copre; poi, alla sua comparsa e sotto l'effetto della luce lunare, il giardino (o meglio, il frutteto) pare animarsi, esalando i suoi profumi. Il verbo *dyšat'* impiegato al v. 3 significa sia 'emanare' che, soprattutto, 'respirare', e nella poesia di Fet ricorrono continuamente termini come *dychanie* (respiro), *vzdoch* (sospiro) e altre parole della stessa area semantica in quanto manifestazioni palpabili della vita, del desiderio e dell'ispirazione creativa. Già dai tempi di Žukovskij, inoltre, si era radicato nella poesia russa il parallelismo tra i sospiri umani e il vento leggero tra le fronde, secondo il cliché romantico che vedeva in quest'ultimo una sorta di 'musica naturale', una forma di espressione dell'anima della natura. Qui però il vento non è nominato direttamente, ma solo evocato dal frutteto primaverile in fiore che palpita di vita, in un costante processo di antropomorfizzazione che fissa il legame indissolubile tra il giardino e chi, pur non essendosi ancora palesato, lo sta contemplando dall'interno.

Nel terzo distico, infine, la dimensione naturale e quella umana, emotiva, trovano la loro ideale fusione.<sup>8</sup> Vale la pena ricordare che, prima di Fet, un altro poeta russo capace di trasformare mirabilmente il paesaggio in uno specchio di profonde traversie interiori era stato, senz'altro, Fëdor Tjutčev, il quale però, sulla scia del 'sublime' romantico, prediligeva tempeste, terremoti, vette, abissi e altri contesti e scenari naturali 'estremi'. In Fet difficilmente troveremo qualcosa di simile: i suoi correlativi oggettivi sono sparsi tra giardini, parchi di tenute nobiliari, boschi di conifere, distese innevate e altri *loci* abituali della geografia russa. Come scrisse giustamente il critico Vasilij Botkin, grande estimatore di Fet, già nel 1857, "la maggior parte dei

<sup>8</sup> L'espressività insita nei paesaggi di Fet può trovare degli equivalenti sia nelle 'poesie in prosa' di Turgenev, sia nella tolstoiana 'dialettica dell'anima' – il famosissimo passo di *Guerra e pace* sul principe Andrej e la sua affinità con la quercia ha molto in comune con le liriche di Fet (autore, peraltro, di una lirica intitolata *Quercia solitaria*, Odnokij dub, 1856).

poeti ama riprodurre soltanto i fenomeni naturali più dirompenti; nei testi del sig. Fet, al contrario, trovano un riscontro quelli più ordinari, che di solito ci scorrono davanti senza lasciare alcuna traccia nella nostra anima” [BOTKIN 2002: 316]. Dal vento che spira nel giardino fiorito, inebriando con i suoi profumi, si passa dunque a esplicitare la presenza umana, anzi molto probabilmente la presenza di due persone che, nella segretezza garantita dalla bruma, si stringono e si baciano appassionatamente, in modo analogo a come il vento e i profumi sfiorano e accarezzano la pelle e i sensi. Ai vv. 5 e 6, però, non è menzionato chiaramente alcun soggetto, tanto che l'autore sembra quasi riferirsi ancora alla natura antropomorfizzata, senza soluzione di continuità: vi sono solo un verbo di terza persona singolare al presente (*l'nët*, da *l'nut'*, che, a differenza dell'italiano 'stringersi a qualcuno', non è riflessivo) e un gerundio presente (*celuja*), oltre ai primi due di una serie di avverbi (*tajno*, *neskromno*) che costituiscono una caratteristica fondamentale del testo.

A questo punto irrompono, a conclusione della strofa, i due ostinati interrogativi dei vv. 7 e 8 (rafforzati dall'anafora della sequenza *'i tebe ne*), rivolti a un 'tu' che potrebbe essere tanto l'oggetto del desiderio dell'io lirico quanto, a parti inverse, l'io lirico stesso, visto che non è chiaro chi li stia pronunciando o pensando: si potrebbe addirittura trattare di una domanda rivolta dall'io lirico a se stesso, nel tentativo (forse vano) di discernere le proprie sensazioni.<sup>9</sup> Come che sia, si dà voce a un momento di grande tensione emotiva, in cui la gioia per le promesse ormai dischiuse della primavera e dell'amore viene compromessa da una punta di malinconia (forse per la consapevolezza della fugacità dell'istante che si sta vivendo?) e da uno struggente languore

---

<sup>9</sup> D'altronde, in buona parte delle poesie di Fet i sentimenti incanalati nel testo rimangono ambigui e non vengono né analizzati psicologicamente, né definiti da una qualche consequenzialità narrativa: è come se il poeta li mettesse su carta proprio nel momento in cui li prova, prima ancora di averli elaborati coscientemente. Nella sua giovanile *Sono venuto a salutarti* (Ja prišel k tebe s privetom, 1843) leggiamo: “non so nemmeno cosa / canterò, ma intanto il mio canto matura” (“Не знаю сам, что буду / Петь, – но только песня зреет” [PSS: 254]).

espressi dalle forme avverbiali *grustno* e *tomno*, qui usate per rendere, in una modalità impersonale molto frequente nella lingua russa, lo stato psico-fisico del soggetto logico (il ‘tu’) espresso al dativo: modalità congeniale alla poetica di Fet, segnata da quella generale e spesso criptica ‘indeterminatezza’ per cui l’autore fu largamente criticato (e canzonato). Molti testi di Fet brulicano di pronomi e aggettivi indefiniti, o di costruzioni nominative prive di verbi:<sup>10</sup> non solo l’io lirico e/o la persona amata non vengono descritti in maniera puntuale o connotati concretamente in qualche modo, ma risulta addirittura arduo identificarli tra le righe. *In una bruma che tutto cela* non fa eccezione: le figure umane, come appena visto, baluginano nel testo in via indiretta, non sembrano dotate di una propria soggettività, quasi non compiono esse stesse delle azioni, a differenza della luna che “è affiorata” e dei fiori che “esalano profumi/rispirano”. Paiono puri organi sensoriali, tanto recettivi quanto inermi di fronte all’incantamento della natura e della passione che li avvolge e travolge.

La seconda strofa, per la sua struttura, è chiaramente simmetrica alla prima. Anche qui inizialmente si susseguono tre distici: i primi due catturano dettagli pregnanti del paesaggio che riflettono delle sensazioni, mentre nel terzo si passa alla dimensione umana, in questo caso senz’altro più esplicita e meno ambigua. Se nella prima strofa spiccava il topos romantico del chiaro di luna – il *Mondesglanz* o *Mondschein* caro agli autori tedeschi, che in Fet si traduce in un’infinità di variazioni sul tema –, ora è la volta di un’immagine non meno inflazionata della poesia romantica, ovvero il binomio dal sapore orientaleggiante usignolo-rosa, assai ricorrente anche nel repertorio di Fet come connubio che associa le suggestioni della primavera a quelle dell’amore, con l’usignolo dalla voce melodiosa nel ruolo di innamorato/poeta, e la rosa come oggetto del desiderio. Qui l’usignolo si consuma nei suoi irrefrenabili canti, struggendosi per una rosa non ancora sbocciata. A questo proposito è interessante far notare

---

<sup>10</sup> Gasparov [1997: 21-32], non a caso, definì Fet con l’aggettivo *bezglagol’nyj*, ‘privo di verbi’.



che nell'autografo del testo spedito a Tolstoj nel 1873 il v. 10 recitava: “*СОЛОВЕЙ У РОЗЫ*”, cioè “l'usignolo vicino alla rosa”. Usignolo e rosa erano dunque insieme, come i due innamorati in carne e ossa in filigrana al testo. Tolstoj, però, rimarcò una discrepanza con la realtà della primavera russa: “[...] non si tratta forse di due diversi periodi della primavera in questi punti: 1) l'usignolo vicino alla rosa e 2) piange la vecchia pietra, versa lacrime nel laghetto? In un caso siamo all'inizio della primavera, in aprile, e nell'altro alla fine di maggio. Ma va bene, forse da parte mia questo è solo un cavillo irrilevante” [ss, v: 364]. Fet, comunque, tenne conto del ‘cavillo’ tolstoiano e del fatto che le rose fioriscono solo a maggio inoltrato: alla fine non si concesse alcuna licenza poetica e sostituì la preposizione *u* con la preposizione *bez* nella versione stampata sul “*Russkij vestnik*” e in *Fuochi della sera* [cfr. ivi: 363-364].

Segue, ai vv. 11 e 12, la “pietra antica” che “versa lacrime nel piccolo lago” (ovvero nel *prud*, il bacino spesso artificiale d'acqua stagnante, attributo pressoché irrinunciabile dei parchi delle tenute russe), cioè, probabilmente, trasuda gocce di rugiada come spesso accade nelle notti serene della primavera incipiente – il che, come appena visto, non era sfuggito a Tolstoj. L'antropomorfizzazione tramite il parallelo con le lacrime umane è però palese, tanto più che il pianto è un altro elemento chiave della poesia di Fet, e in genere sta a indicare un sentimento di gioia quasi estatica, tanto esaltante da commuovere, appunto, persino le pietre, secondo un'iperbole ben consolidata nella tradizione poetica.

Con la ripresa del verbo *ronjat'-uronit'* (letteralmente ‘far cadere’), ai vv. 13-14 ci si riallaccia all'esperienza umana e si accenna a una “testa” che “fa cadere le trecce”, così come la pietra “faceva cadere” le lacrime. Ancora una volta, come nella strofa precedente, sembra che il soggetto umano non compia un'azione consapevole, tanto più che lo fa *nevol'no*, cioè “involontariamente”. *Nevol'nyj*, “involontario”, è a volte, nella poesia di Fet, il canto del poeta: spontaneo, irrazionale, irrefrenabile come il sentimento allo stesso tempo esaltante e doloro-

so con cui – dopo altri due interrogativi enfatici quasi uguali a quelli della prima strofa, tanto da costituire una sorta di ‘ritornello’ (vv. 15-16) –, la lirica termina, o meglio resta sospesa al suo apogeo, in un *crescendo* senza risoluzione conclusiva.<sup>11</sup> In merito alla ‘preparazione’ ai due versi finali vale anche la pena rimarcare che in tutti e tre i distici precedenti il verbo è collocato a inizio verso, prima del soggetto (*isterzalsja pesnej solovej; plačet staryj kamen’; uronila kosy golova*): un altro artificio non raro in Fet. Attraverso quest’inusuale ordine sintattico, reiterato più volte di fila, si accentua il dinamismo delle frasi, il loro movimento, che qui è ascendente e diretto verso l’acme dei vv. 15 e 16.

Come spesso avviene nell’opera di Fet, un breve momento dalla forte carica emotiva viene fissato in un frammento poetico strappato alla fuga del tempo, che in questo caso si interrompe proprio al suo culmine. Nel primo dei due interrogativi finali viene ribadita la forma avverbiale *tomno*, presente anche nella prima strofa per esprimere il languore di chi aspira a fondersi con la persona amata e la natura. L’altra forma avverbiale della prima strofa, *grustno*, viene invece sostituita da *bol’no*: alla tristezza subentra un più penetrante dolore, forse per l’impossibilità di fermare l’attimo meraviglioso che si sta vivendo, o forse proprio per l’insostenibile ‘mal di bellezza’ di cui parlava Tolstoj. E, ancora una volta, non si capisce esattamente chi stia provando tutto ciò: le impressioni di per sé sono ben più importanti di chi le percepisce.<sup>12</sup> Tanto più che Fet è uno di quei poeti la cui biografia risulta quasi totalmente irrilevante al momento di commentare i testi: è ben difficile che qui si stia traducendo in versi un episodio reale che abbia coinvolto l’autore, ormai avanti con gli anni, e sua moglie Marija Botkina (la loro ‘felicità coniugale’ senza particolari slanci passionali aveva infatti ben poco di

<sup>11</sup> D’altronde, Èjchenbaum [1969: 443], autore di uno studio fondamentale sulla melica di Fet, scrive: “con l’ausilio del crescendo enfatico [Fet] conferisce all’intonazione interrogativa una peculiare espressività melodica”. La frase interrogativa non rappresenta tanto una risoluzione, quanto l’apogeo del movimento melico.

<sup>12</sup> “[per Fet] l’impressione che ha spinto alla stesura dell’opera è più preziosa dell’oggetto che ha suscitato quell’impressione” [BUCHŠTAB 1990: 102].

romantico); certo, potremmo fare delle congetture e immaginare che nella *Bruma che tutto cela* vi siano dei riferimenti velati agli incontri di oltre vent'anni prima con Marija Lazić, amore giovanile del poeta, morta poco dopo la loro separazione forse in seguito a un tentato suicidio, il che spiegherebbe anche il retrogusto malinconico dei versi. Ma il punto non è questo: per Fet la poesia, e in generale l'arte, sono probabilmente l'unico espediente possibile per elevarsi, anche solo qualche istante, al di sopra del grigiore dell'esistenza,<sup>13</sup> catturando i momenti di 'illuminazione' in cui, a prescindere dall'età anagrafica, dai confini del nido familiare o dalle traversie personali, si può essere travolti dall'energia dei propri anni migliori, dalle meraviglie dell'universo e dallo stupore di fronte a un segreto innamoramento nei confronti non tanto di una persona concreta, quanto dell'atto stesso di amare.

Si è già visto in che misura questa lirica sia attraversata da una fitta rete di parallelismi, ripetizioni, artifici retorici. Anche il metro impiegato merita una riflessione. Tra gli autori russi della seconda metà dell'Ottocento, Fet fu forse quello che maggiormente sperimentò vari schemi metrici e strofici, spesso con soluzioni e combinazioni inaspettate, aprendo la strada al modernismo di là da venire. *In una bruma che tutto cela*, da parte sua, presenta delle peculiarità anche se confrontata con il resto dello sterminato lascito del poeta. Innanzitutto, le due strofe sono redatte in tripodie trocaiche: un piede, allora, relativamente poco usato in terra russa, che aveva acquisito una certa popolarità grazie a *Da Goethe* (Iz Gëte, 1840) di Lermontov, ispirata appunto al goethiano *Canto notturno del viandante* (Wandrer's Nachtlied, 1780) [cfr. GASPAROV 1976: 360]. Questa suggestiva descrizione di un valico montano immerso nel silenzio e nella tenebra notturna, sempre all'interno di una strofa di otto versi, sarebbe presto entrata nella memoria collettiva cristallizzando la tripodia trocaica, per un certo periodo, come un metro legato a temi quali la natura, il viaggio e le riflessioni sull'«eterno riposo».

---

<sup>13</sup> Secondo Klenin [2002: 56], Fet «aveva completa fiducia nella forza dell'intuizione poetica per illuminare e trasformare le esperienze più ordinarie della vita umana».

Fet avrebbe recuperato alcune volte sia la tripodia trocaica che la strofa di otto versi per dare voce ai suoi consueti paesaggi in parte assimilabili alle vette lermontoviane, ma con l'aggiunta del tema della solitudine e della separazione in alternativa a quello della morte: ad esempio nelle note liriche *Qual nube ondeggiante* (Oblakom volnistym, 1843) e *Quadro d'incanto* (Čudnaja kartina, 1842), uno straordinario paesaggio invernale reso senza impiegare un solo verbo. Il ritmo cadenzato della tripodia trocaica di *In una bruma che tutto cela* risulta ancor più incisivo perché parte delle linee versali si impenna proprio su tre accenti collocati nelle posizioni forti del piede e separati da una sillaba; le deviazioni dalla norma non emergono con particolare forza, al di là dei pirrichi in apertura di verso che, specie nella seconda strofa, contribuiscono a un'accelerazione dell'incedere, a maggior ragione negli incalzanti interrogativi finali. Inoltre, a differenza di altri testi in cui Fet adotta questo metro, riconfigurando alla propria maniera le associazioni mentali che esso faceva scattare sulla base del modello lermontoviano, qui manca l'avvicendamento di rime piane e tronche nelle posizioni dispari e pari della strofa: le chiuse sono tutte piane, quasi come se l'autore avesse voluto accentuare l'effetto 'smorzato' della sillaba non accentata che segue la posizione forte di fine verso, creando una sorta di 'eco', di sospensione e attesa.<sup>14</sup>

A proposito delle rime, va detto che, come avvenuto anche nella già citata *Qual nube ondeggiante*, viene meno il canonico schema di rime alternate presente negli otto versi di Lermontov. Si possono individuare, nonostante manchi uno stacco grafico, due quartine all'interno di ogni strofa,<sup>15</sup> ma secondo lo schema ABCBDEFE: i versi 'pari' rimano, quelli 'dispari' no,<sup>16</sup> pur presentando alcune assonanze della vocale tonica (*ce-*

<sup>14</sup> In questo caso, forse, si può anche scorgere l'influsso di poeti tedeschi apprezzati da Fet, primo fra tutti Heinrich Heine, le cui liriche comprendevano non di rado rime unicamente piane [cfr. PIL'D 2008].

<sup>15</sup> In alcune pubblicazioni successive, *In una bruma che tutto cela* fu stampata con una precisa suddivisione grafica delle quartine [cfr. ss, v: 363].

<sup>16</sup> Anche qui si può riscontrare l'influsso della lirica tedesca ottocentesca di stampo anacreontico, dove si incontravano spesso strofe 'semi-riamate'.

*luja*, v. 5 – *grustno*, v. 7; *kosy*, v. 13 – *tomno*, v. 15). La musicalità del testo nel suo complesso, però, non risulta compromessa, anche perché la sequenza delle rime è arricchita (e complicata) da svariati richiami vocalici e consonantici che portano a connettere alcuni termini esulando dallo schema sopraindicato, complice l'appartenenza alla stessa categoria grammaticale (ad esempio gli avverbi *skromno* – *grustno* – *tomno* ai vv. 6, 7 e 8; i sostantivi *slězy* – *kosy* ai vv. 12-13; ancora una volta gli avverbi *nevol'no* – *tomno* – *bol'no* ai vv. 14, 15 e 16). La rete di parallelismi cui si accennava prima, dunque, si estende anche ad un involucro ritmico per nulla banale, che rende giustizia all'innegabile maestria tecnica dell'autore.

3. Come già detto, *In una bruma che tutto cela* sarebbe stata ripubblicata nella prima raccolta di *Fuochi della sera* (1883), il cui titolo fa pensare alla fiamma dell'ispirazione creativa che continua ad ardere lenta e a fremere di vita, nonostante l'esistenza terrena del poeta sia giunta al suo crepuscolo: “E, commosso dalla bellezza, / Ho acceso i fuochi della sera” (“И, красотою умиленный, / Зажег вечерние огни” [ss, v: 167]), dichiara d'altronde il poeta nella lirica *A Polonskij* (Polonskomu, 1885), contenuta nel secondo quaderno della sua opera-testamento. Inserita nella sezione del volume denominata *Melodie* (Melodii), *In una bruma che tutto cela* fu affiancata da testi accomunati dal leitmotiv della musica, del canto intonato dall'Uomo come dalla Natura.<sup>17</sup> In una recensione del 1892 leggiamo che *In una bruma che tutto cela* “non è una poesia, è una melodia, ricca, armoniosa, compiuta, e dove mai si poteva cantare una simile melodia? Solo nella campagna russa d'altri tempi, quando erano ancora integri i ‘nidi di nobili’” [ss, v: 364].

Questo commento non è ovviamente casuale: per Fet la musica e il canto erano l'essenza della poesia, la ‘campagna russa d'altri tempi’ e le sue bellezze naturali la principale fonte di ispirazione, e i ‘nidi

<sup>17</sup> Le liriche contenute nelle varie sezioni di *Fuochi della sera*, come era già accaduto per le raccolte precedenti, furono raggruppate più che altro sulla base di vaghe somiglianze tematiche o formali e possono essere lette separatamente senza che la loro interpretazione risulti incompleta, a differenza di quanto sarebbe avvenuto con i ‘libri di versi’ (*knigi stichov*) d'epoca modernista.

di nobili' il destinatario più congeniale. L'approccio impegnato del 'poeta cittadino' alla Nekrasov era totalmente estraneo a Fet, incline a ritenere inautentica (e di assai dubbia qualità) un'arte poetica rivolta alle masse e al 'popolo': nella sua ottica elitaria, la vera letteratura doveva essere destinata unicamente a un pugno di lettori in grado di apprezzarne l'eleganza e la bellezza, in una dimensione parallela "dove il pensiero appassionato è puro, / E solo agli iniziati è dato vedere / Come fiorisce beltà e primavera" [FET 2012b: 117] ("Где дума страстная чиста, / И посвященным только зримо / Цветёт весна и красота" [PSS: 161]). Per questo motivo né il mancato successo di pubblico lungo buona parte della sua esistenza, né le perplessità dei lettori alla vana ricerca di una logica o di un messaggio chiaro, né le stroncature dei critici radicali, né le parodie – che erano parte integrante delle dispute letterarie dell'epoca<sup>18</sup> – furono veramente motivo di cruccio.

Nella visione della poesia propugnata da Fet,<sup>19</sup> esporre delle idee nei propri versi era inaccettabile: aveva diritto di cittadinanza solo il 'pensiero poetico', che a differenza del concetto filosofico non doveva

<sup>18</sup> Le parodie, talvolta molto gustose, accompagnarono l'intera carriera letteraria di Fet: chi le scriveva si accaniva sui tratti più originali e innovativi (e dunque di ardua fruizione) della sua opera. Spesso si stigmatizzavano con piglio umoristico la sostanziale mancanza di un contenuto e di un significato comprensibile; oppure, per contrappasso, le atmosfere rarefatte degli 'inutili' testi di Fet venivano trasformate in quadretti decisamente prosaici, come nel caso della parodia di *In una bruma che tutto cela* firmata da quella 'maschera' del campo letterario che era Kož'ma Prutkov (pseudonimo dietro cui si celavano diversi autori satirici). La parodia, intitolata *Lucichii nella tenebra* (Blėstki vo t'me) e presentata come una *Traduzione dal persiano. Da Ibn-Fet* (ovviamente sbeffeggiando la moda romantica di tradurre – o stilizzare – versi orientali) riprende, con idee a loro modo davvero brillanti, numerosi elementi del testo originale, dalle forme avverbiali agli interrogativi enfatici, fino al costrutto *dymka-nevidimka*, che diventa *šutka-pribautka* ('filastrocca per bambini', forse riferito in chiave denigratoria alle stesse poesie di Fet). Il filo conduttore del testo sono i tormenti interiori quantomeno fuori luogo nella vita agiata del Fet proprietario terriero in viso alla critica radicale [cfr. PRUTKOV 2013: 82].

<sup>19</sup> Una sorta di 'manifesto' poetico di Fet può essere considerato il suo articolo dedicato alle liriche di Tjutčev *Sulle poesie di Fėdor Tjutčev* (O stichotvorenijach Fėdora Tjutčeva, 1857).

essere espresso direttamente, ma limitarsi a baluginare tra le righe del testo.<sup>20</sup> Negli anni Cinquanta, i sodali di Fet Vasilij Botkin e Aleksandr Družinin amavano parlare di ‘arte pura’, diversa dall’*art pour l’art* perché non totalmente fine a se stessa, ma comunque investita della missione di coltivare il gusto estetico della società. Fet preferiva il termine ‘arte libera’, ovvero indipendente da qualsivoglia congiuntura politica e asservita solo allo slancio creativo dell’autore, in netto contrasto con i fondamenti della letteratura ‘utile’ sintetizzati nei brillanti scritti con cui, in quello stesso periodo, aveva debuttato Nikolaj Černyševskij – che con il suo *Che fare?* (*Čto delat’?*, 1863) avrebbe presentato ai lettori non tanto un romanzo, ma un piano d’azione per rivoluzionare completamente le norme sociali. D’altro canto, proprio Fet sarebbe stato citato anche da Dostoevskij come modello di artista capace di trasmettere un ideale di ‘bellezza suprema’ (*vysšaja krasota*) da cui scaturiva quell’entusiastico piacere estetico caro anche al grande romanziere [cfr. ROZENBLJUM 2003: 105-110].

Per una completa rivalutazione dell’opera di Fet, comunque, si dovettero attendere gli ultimi anni di vita dell’autore e, soprattutto, il periodo successivo alla sua morte. Certo, le letture che ne diedero pensatori come Vladimir Solov’ev, o poeti come il capofila dei simbolisti Valerij Brjusov, erano filtrate dalla prospettiva della filosofia religiosa, sebbene nella poesia di Fet l’elemento sovrannaturale o metafisico sia presente in misura minore persino rispetto alle ballate romantiche di un Žukovskij: la bellezza cantata dall’agnostico Fet non è riconducibile ad alcuna divinità, cristiana o pagana che sia, né a un ‘Eterno Femminino’ di marca simbolista, ma è radicata nella natura così come la vedeva il poeta. Una natura in cui si scorgono dei riflessi delle percezioni, anche fallaci, dell’io lirico, e non ‘simboli’ che ri-

<sup>20</sup> Certo, va detto che in alcune liriche di *Fuochi della sera* Fet si avvicina anche alla poesia filosofica di Tjutčev, accompagnando i paralleli tra i fenomeni naturali e le vicende umane con una chiosa finale che prima mancava. Si tratta comunque di una tendenza non molto rilevante nell’opera di Fet, più a suo agio nelle vesti di “ozioso osservatore della natura” (“природы праздный соглядатай”, come recita un verso delle sue *Rondini*, Lastocki, 1884 [pss: 107]) che in quelle di pensatore.

mandino a una dimensione esterna alla proverbiale caverna platonica. Inoltre, Fet non scavò mai in quelle pulsioni oscure e talvolta perverse ampiamente esplorate – non senza compiacimento per il conseguente *épatage* – dai decadenti e dai simbolisti. Né tantomeno si addentrò nella perturbante sfera demoniaca: mantenne sempre uno sguardo lucido sulla materia trattata, in modo non dissimile da un classico latino come Orazio, assiduamente tradotto da Fet in parallelo alla stesura di *Fuochi della sera*.<sup>21</sup>

Il vero *trait d'union* che lega Fet e i simbolisti – in primo luogo Blok, che debutta nei primi anni del Novecento –, in realtà può essere esteso fino al primo Ottocento e a Žukovskij, e coincide con il principio musicale come colonna portante della poesia.

4. Di Fet come poeta musicale, anzi come ‘poeta musicista’, aveva già parlato, a suo tempo, Čajkovskij: “nei suoi momenti migliori Fet ha superato i confini imposti dalla poesia e si è addentrato coraggiosamente nella nostra sfera [...] Fet non è semplicemente un poeta, ma, piuttosto, un poeta musicista” [cit. in BUCHŠTAB 1990: 68-69]. La musicalità di Fet, però, non si riduce all’andatura melodiosa dei suoi versi: non si tratta solo di una declinazione russa del noto adagio verlainiano “de la musique avant toute chose”. La musica, nell’ottica di Fet, si può (e si deve) spingere là dove la parola umana perde il suo smalto. In testi riconducibili al genere degli *stichi o stichah*, cioè versi che contengono una riflessione metaletteraria sulla natura dei versi stessi, Fet aveva messo apertamente in discussione le potenzialità del linguaggio nella trasmissione dei sentimenti umani e delle suggestioni della natura: si pensi, per esempio, a *Com'è povera la nostra lingua* (Kak beden naš jazyk, 1887). Certo, Fet non sarebbe mai arrivato a trasformare le proprie liriche in pure catene di fonemi: la semantica di ogni termine impiegato aveva immancabilmente un peso, ma poteva essere

<sup>21</sup> Nei suoi scritti dei primi anni Novanta, un altro importante teorico del simbolismo come Dmitrij Merežkovskij critica appunto la mancanza di passioni forti, sofferenza e lotta nella poesia di Fet, pur lodandone l’assoluta perfezione formale [cfr. SARYČEVA 2016: 66].



arricchita dal suono, dal ritmo, dall'intonazione del verso, in modo da provare a colmare le effettive mancanze del segno linguistico in sé e per sé.<sup>22</sup> Dunque, “non si tratta della ‘musica prima di tutto’: è la ‘musica del significato’ a dare forma alla lirica di Fet” [SUCHICH 2001: 54]. Come osserva Cholševnikov [2002: 165] “la cantabilità [di Fet] si può delineare grazie all’assenza di enjambement al termine dei versi e alla completezza intonativa di ogni riga, alle simmetrie intonative e ritmiche, spesso realizzate con ripetizioni sintattiche e lessicali”: una simile strategia è riscontrabile anche nella *Bruma che tutto cela*.

Numerosissime liriche di Fet, quindi, si prestano molto bene a una messa in musica: alcune divennero immediatamente romanze da camera di successo, o addirittura patrimonio del folclore popolare.<sup>23</sup> Anche *In una bruma che tutto cela* trovò nel 1905 una sua notevole trasposizione musicale grazie al compositore Sergej Taneev, allievo di Čajkovskij: la sua romanza accentua senz’altro gli artifici espressivi del testo poetico, arrivando anche a restituire quelle sfumature per cui non bastavano i mezzi a disposizione della sola parola.<sup>24</sup> Taneev man-

---

<sup>22</sup> Stefano Garzonio scrive che “si tratta di una musicalità non leggera o superficiale, non di semplice ritmicità melodica, bensì di una trama di suono e senso che ricorda per certi versi il complesso articolarsi armonico della tradizione europea tardo-romantica” [FET 2012b: 11].

<sup>23</sup> A quanto pare, durante un viaggio in Germania alla fine degli anni Cinquanta Fet sentì intonare a bordo di un battello una romanza composta da Aleksandr Varlamov sulla base della sua lirica *All'alba tu non svegliarla* (Na zare ty eč ne budi, 1842) [cfr. MAKEEV 2020: 70]. È ben nota la passione dello stesso poeta per i canti tzigani, tale da influenzare molte sue poesie.

<sup>24</sup> La trasposizione musicale di *In una bruma che tutto cela* fa parte delle *Dieci romanze* op. 17. Per un’ottima esecuzione della romanza, a cura del mezzosoprano Ljudmila Rubinskaja e della pianista Elena Piskunova, <<https://www.youtube.com/watch?v=Y0D5v61b4YU>> (ultimo accesso: 13.03.2023). Inoltre, è curioso notare come la lirica abbia trovato, a riconferma della congenialità della poesia di Fet alla dimensione musicale, anche altri e più recenti arrangiamenti, dallo stile cantautorale dei ‘bardi’ novecenteschi (cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=ysU3jPZvaEg>>, ultimo accesso: 06.04.2023) all’elettronica/techno (cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=3Xmd3RiZaOo>>, ultimo accesso: 06.04.2023), per arrivare a una versione ‘popolareggiante’ eseguita da un coro del Kuban’ (<<https://www.youtube.com/watch?v=vC4xJqi3wq0>>, ultimo accesso: 06.04.2023).

tiene i parallelismi riscontrabili nella lirica: i distici iniziali vengono pronunciati ripetendo la stessa linea melodica vocale, in una morbida scala discendente (accompagnata, sullo spartito, dall'indicazione *teneramente*) che pare suggerire il movimento dello sguardo dalla volta celeste dove spunta la luna alla terra dove sono radicati gli alberi del giardino;<sup>25</sup> i sottili cromatismi e le leggere dissonanze tra la parte della voce e quella del pianoforte – assimilabili all'impressionismo musicale francese alla Debussy di quello stesso periodo – ben rendono le impercettibili oscillazioni dell'anima immortalate da Fet. Il climax che conduce ai due interrogativi finali della prima strofa corrisponde invece a una serie di scale ascendenti e a una sorta di recitativo della parte vocale, che conferisce un'espressività ancora maggiore alle parole declamate.<sup>26</sup>

In un *crescendo* travolgente si arriva alla seconda strofa, quando la voce, attenuandosi in un delicato sussurro che passa dal *mezzopiano* al *pianissimo*, ripete la linea melodica dell'inizio. Ma l'accompagnamento del pianoforte, prima molto discreto, ora è più ricco di accordi e arpeggi volti a restituire l'estasi del momento: viene in mente, non a caso, il verso di Fet "il pianoforte era spalancato, in esso tremavano le corde" ("рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали" [cfr. ss, v: 38]) dalla lirica *Splendeva la notte. Il giardino era inondato di luna* (Sijala noč'. Lunoj byl polon sad, 1877), dove il suono dello strumento gioca un ruolo fondamentale. In seguito si ripetono anche, riecheggiando la prima strofa, il *crescendo* e la scala ascendente in corrispondenza degli interrogativi finali. L'ultimo interrogativo, corredato dall'eloquente segno dinamico *forte* oltre che dall'indicazione

<sup>25</sup> Nei due distici iniziali l'ultima sillaba di ogni verso, non accentata, coincide con una nota che ripete quella precedente (coincidente con la sillaba accentata), quasi Taneev volesse restituire quell'effetto di 'eco' di cui si è parlato a proposito delle rime unicamente piane.

<sup>26</sup> Il testo musicato da Taneev presenta però una differenza rispetto all'originale: al posto della forma avverbiale *grustno*, già nella prima strofa si impiega la forma *bol'no*, poi ripetuta nella seconda. Evidentemente, Taneev ha preferito creare un effetto di vero e proprio chiasmo (seppur 'distanziato') tra le due coppie di avverbi al termine delle due strofe (*bol'no-tomno/tomno-bol'no*).

*appassionato*, viene poi reiterato, in modo *molto espressivo*, dal pianoforte, quasi si trattasse di una risposta non verbale dell'interlocutore dell'io lirico, oppure della natura. La risposta, però, non è definitiva: la voce pronuncia ancora una volta i due interrogativi, concludendoli non, come ci si potrebbe aspettare, con la tonica della scala di Re bemolle maggiore (la tonalità in un cui la romanza è scritta), ma con la seconda nota della scala, un Mi bemolle che lascia sospesa nell'aria la risoluzione finale, esattamente come nel testo poetico.

Proprio a questo punto Taneev decide di trasformare la sua romanza in una 'romanza senza parole': dopo che la voce ha taciuto, segue infatti una lunga e sognante coda del pianoforte dove la mano destra sale fino alle ottave più acute della tastiera, i cui suoni argentini ben riflettono la tensione verso l'alto, verso quegli immensi spazi lontani (la *zvenjaščaja dal'*, 'sonante lontananza') che in Fet sono una delle ipostasi della sfera artistica, pura e limpida differentemente dalla prosa del quotidiano. La mano sinistra si muove invece tra le estremità gravi della stessa tastiera, quasi a connettere il cielo con le viscere della terra: nel *morendo* delle ultime due battute, da eseguirsi *pianissimo*, si giunge all'accordo conclusivo di Re bemolle maggiore, che dà un senso di serena compiutezza al tutto. Nell'ineffabile universo musicale, forse, è possibile pervenire davvero a quella pienezza espressiva che Fet, pur conscio dei limiti della ragione e del linguaggio umano, cercò per tutta la vita di incarnare nella sua poesia.

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

- PSS A.A. Fet, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1959.
- SS A.A. Fet, *Sobranie sočinenij i pisem*, I-XX, Al'jans-Archeo, Moskva-Sankt-Peterburg 2002-in corso di stampa.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BLAGOJ 1975 D. Blagoj, *Mir kak krasota. O Večernich ognjach A. Feta*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975.
- BOTKIN 2002 V.P. Botkin, *Stichotvorenija A. Feta (1857)*, in *Biblioteka russkoj kritiki. Kritika 50-ch godov XIX veka*, AST, Moskva 2002, pp. 282-333.
- BUCHŠTAB 1990 B. Buchštab, *A.A. Fet: očerk žizni i tvorčestva*, Nauka, Leningrad 1990.
- CARPI *et al.* 2011 G. Carpi, S. Garzonio (a cura di), *Lirici russi dell'Ottocento*, introduzione di N. Fateeva, Carocci, Roma 2011.
- CHOLŠEVNIKOV 2002 V. Cholševnikov, *Osnovy stichovedenija: russkoe stichosloženie*, Filologičeskij fakul'tet SPbGU, Sankt-Peterburg 2002.
- ÈJCHENBAUM 1969 B. Èjchenbaum, *O poëzii*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1969.
- FET 2012a A.A. Fet, *Arduo è restituire la bellezza viva. Liriche*, a cura di A. Niero, Ariele, Milano 2012.
- FET 2012b A.A. Fet, *Porta lontano nel suono il mio cuore... Poesie scelte in traduzione italiana*, a cura di S. Garzonio, Centr knigi Rudomino, Moskva 2012.

- FET 2012c A.A. Fet, *Il richiamo della poesia*, a cura di P. Dusi, introduzione di V. Zelinskij, Marco Serra Tarantola, Brescia 2012.
- GASPAROV 1976 M. Gasparov, *Metri i smysl. K semantike russkogo trechstopnogo choreja*, "Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka", xxxv, 1976, 4, pp. 357-366.
- GASPAROV 1997 M. Gasparov, *Fet bezglagol'nyj: kompozicija prostranstva, čuvstva i slova*, in Id., *Izbrannye trudy*, I-III, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva 1997, t. II, pp. 21-32.
- GENERALOVA 2018 N. Generalova, *Poëzija i pravda Afanasija Feta*, in *Afanasij Fet. Materialy i issledovanija*. Vyp. 3, Rostok, Sankt-Peterburg 2018, pp. 5-36.
- KLENIN 2002 E. Klenin, *The Poetics of Afanasij Fet*, Böhlau Verlag, Köln 2002.
- MAKEEV 2020 M. Makeev, *Afanasij Fet*, Molodaja Gvardija, Moskva 2020.
- NIERO 2019 A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2019.
- PIL'D 2008 L. Pil'd, *O kompozicii "Stichotvorenij" A.A. Feta: Fet i Gejne*, in R. Leibov, A. Nemzer (red.), *I vremja i mesto: istoriko-filologičeskij sbornik k 60-letiju Aleksandra L'voviča Ospovata*, Novoe Izdatel'stvo, Moskva 2008, pp. 324-334.
- PRUTKOV 2013 K. Prutkov, *Izbrannoe*, Olma Media Grupp, Moskva 2013.
- RACHILINA 2007 E. Rachilina, *Glagoly plavanija v russkom jazyke*, in T. Majsak, E. Rachilina (red.), *Glagoly dviženija v vode: leksičeskaja tipologija*, Indrik, Moskva 2007, pp. 267-285.

- RANČIN 2010 A. Rančin, *Putevoditel' po poézii A.A. Feta*, Izd. Moskovskogo Universiteta, Moskva 2010.
- ROZENBLJUM 2003 L. Rozenbljum, *A. Fet i éстетика čistogo iskusstva*, "Voprosy literatury", 2003, 2, pp. 105-162.
- SARYČEVA 2016 K. Saryčeva, *Vosprijatie F.I. Tjutčeva i A.A. Feta v russkoj literaturnoj kritike 1870-1890-ch gg.*, Tartu University Press, Tartu 2016.
- SUCHICH 2001 I. Suchich, *Šeňšin i Fet: žizn' i stichi*, in A. Fet, *Stichotvorenija*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2001, pp. 5-71.
- SUCHOVA 2000 N. Suchova, *Lirika Afanasija Feta*, Izd. Moskovskogo Universiteta, Moskva 2000.