

Norme elementari di versificazione

Majk Johansen

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 231-253 ◇

Я хочу волі і освіти,
І всіх рабів розкріпостить,
Я хочу все і всіх любити,
Я хочу істину творить¹.

CON questi versi inizia il manoscritto che un autore ha inviato alla casa editrice Vsevydat, solo uno dell'enorme mucchio di manoscritti che giacciono nelle case editrici governative, presso i comitati letterari o altri enti competenti e dopo qualche tempo ritornano agli autori con la dicitura “non accettato”. Vi stupirà sapere quanto di questo materiale si accumula nei suddetti enti, ma in quantità ancora maggiore rimane nelle mani di autori che, probabilmente, non osano sottoporre le proprie opere a una valutazione. Ecco, dunque, questo articolo è dedicato a quegli autori che con mani tremanti portano al giudizio dell'editore i propri versi spesso scritti con lacrime e sangue, e li ricevono indietro con la mortale dicitura “non accettato”. Prendiamo quindi come esempio il componimento citato. A chiunque abbia letto poesie (anche solo raramente) salterà all'occhio che questa ha qualcosa di diverso da quelle che vengono stampate sui giornali o nelle raccolte poetiche, ma non tutti saranno in grado di dire in cosa si differenzia esattamente e in che modo proprio quegli altri versi facciano un'impressione più forte sul lettore.

I. RIMA

Inizio dalla rima, perché proprio la rima, come sarà subito evidente, è molto più legata al contenuto di quanto non lo siano il metro e persino le immagini. “Com'è possibile? —, chiederà il lettore stupito, — che legame c'è tra la rima e il contenuto? Davvero un determinato contenuto richiede una rima piuttosto che un'altra?”. “In parte è così”, sarà la mia

risposta, ma in misura ancora maggiore — in opere come quelle di cui si è parlato — la rima attira a sé il contenuto, come se l'autore non la dominasse. Prendete il componimento citato. Finché l'autore non ha bisogno di cercare rime voi vedete due versi, che siano belli o meno, ma in ogni caso due versi del tutto logici!

Я хочу волі і освіти,
І всіх рабів розкріпостить.

Tutto il contenuto della piccola raccolta dell'autore è intriso del desiderio di liberare i servi e vendicarsi dei padroni. Tuttavia, più avanti il verso recita: “per tutto e tutti provare amore”, che chiaramente non è coerente con il pensiero generale di questi versi ed è dovuto esclusivamente al fatto che l'autore aveva bisogno di una qualche rima con *osvity*, che ha trovato nella parola *ljubyty*.

Ho preso come esempio un autore dotato di coscienza di classe: a lui non manca l'intensità, talvolta l'espressione è azzeccata e il contenuto dei suoi versi non è lirico, ma drammatico. Ma se prendiamo uno dei tanti componimenti “puramente lirici” che giacciono nelle redazioni, lì di tanto in tanto la rima spadroneggia sull'autore e spesso lo induce a scrivere un intero verso privo di alcun contenuto, o tutt'al più con un contenuto che non si accorda in alcun modo con il tema.

Da ciò si deduce che l'autore che non padroneggi le rime in modo tale da ordinarle egli stesso, e da non esserne legato al guinzaglio, ha due possibilità: o chiudere completamente con le rime, o prenderci confidenza. Ecco, quindi, il primo consiglio pratico: abbandonate la rima finché non l'avrete dominata. Si può scrivere splendidamente senza rime, ne sono una prova il *Prometeo* di Goethe o le canzoni popolari ucraine. È persino meglio scrivere una bella prosa che brutte poesie.

¹ “Io voglio libertà e istruzione, / e tutti gli schiavi voglio affrancare, / per tutto e tutti provare amore, / la verità voglio creare”.

A questo punto, rimangono coloro che non si fidano di me, e vogliono a tutti i costi scrivere in versi e in rime, e aspettano quindi indicazioni pratiche su come debba essere la rima.

La rima più semplice è quella verbale. Non c'è niente di più semplice che far rimare *chodyty – ljubyty – roskripostyty – hovoryty*, oppure *chodyv – ljubyv – roskripostyv – hovoryv*, oppure *chodyt' – plodyt' – vodyt'*, ecc.

Ma più semplice non significa più bello: la rima verbale conferisce alla poesia una certa monotonia, al punto che i versi con rime prevalentemente verbali provocano nel lettore un senso di noia, stancano molto velocemente e in questo modo screditano la poesia nel suo complesso.

Con questo non voglio dire che la rima verbale sia impossibile in generale: in caso di necessità (ad esempio quando descriviamo qualcosa di monotono, fastidioso o se stilizziamo il verso popolare) ciascun autore utilizzerà anche la rima verbale, ma solo in caso di necessità di quella rima in particolare e non perché è la rima più semplice da trovare. Un esempio di stilizzazione:

На горбочку стала,
І так закликала².
(V. Poliščuk)³.

Un esempio di impiego della rima verbale per ottenere un effetto di monotonia e ripetizione:

Ми дзвіночки
лісові дзвіночки
славим день.
Ми співаєм
Дзвоном зустрічаєм
День!
День.⁴
(P. Tučyna)⁵.

Con questo voglio semplicemente dire che un qualsivoglia 'canone' poetico evidentemente non può esistere. Non esistono rime che non si possano utilizzare in nessuna occasione, non ci sono nemmeno parole 'poetiche' e 'non poetiche', sul modello degli animali 'puri' e 'impuri' dell'arca di Noè. Ogni parola, ogni rima possono in alcune occasioni rivelarsi utili per il poeta, se egli è cosciente del loro significato per il verso. Quindi ciò che è più importante è conoscere la collocazione più opportuna per ogni cosa. E per conoscerla, bisogna essere a conoscenza di come sono costruite le rime e non solo averle più o meno in mente. Con ciò non intendo dire che durante il processo creativo il poeta debba consultare un dizionario delle rime o qualcosa di simile, ma piuttosto che debba prendere dimestichezza con le rime in un altro momento così da averle sottomano, oppure, facendo affidamento sull'ispirazione e sull'elevazione del lavoro cerebrale nell'attimo della creazione, creare per sé nuove rime, percorrendo così strade già note. Chiunque faccia un lavoro mentale sa che per ogni attività intellettuale non è affatto sufficiente pensare semplicemente stando seduti alla scrivania e prendendo in mano la penna: no, nei più svariati momenti della vita sopraggiungono dei pensieri e il professionista esperto in un modo o nell'altro li annota nella sua mente. Lo stesso accade per la rima e anche per le immagini.

Ricordando ancora una volta che mi sto rivolgendo a chi è ancora un dilettante in poesia, le rime possono essere maschili, femminili o dattiliche. Ad esempio, nei versi citati di Tyčyna e Poliščuk le rime sono femminili: da un lato – ciò che è più importante – rallentano un po' il ritmo del verso, e dall'altro lato lo rendono più dolce (più tenero, talvolta più triste, anche in questo caso a seconda del tema e della modalità). La rima maschile conferisce al verso energia, forza (oltre alla velocità). L'accento è sull'ultima sillaba, che costituisce la rima:

Котиться спів у степи
Йде від села до села

² "Sulla collinetta se ne stava, / e così chiamava".

³ Valer'jan Poliščuk (1897-1937) fu un poeta, scrittore e critico letterario attivo tra Kyjiv e Charkiv nel corso degli anni Venti e nei primi anni Trenta. Analogamente a numerosi altri intellettuali ucraini del periodo, fu arrestato nel 1934 con l'accusa di appartenere a un'organizzazione antisovietica, e giustiziato infine a Sandormoch nel 1937 [N.d.T.].

⁴ "Noi siamo le campane / le campane del bosco / glorifichiamo il di / noi cantiamo / con un suono salutiamo / il di! / il di".

⁵ Pavlo Tučyna (1891-1967) fu uno dei poeti ucraini più apprezzati e rappresentativi di inizio Novecento, la cui produzione poetica risente delle influenze del simbolismo e delle avanguardie, pur

mantenendo una forte identità personale. A partire dagli anni Trenta, tuttavia, la qualità della sua opera subì un forte calo, a causa del suo adattamento ai dettami del realismo socialista, che ha reso la sua figura controversa agli occhi della critica [N.d.T.].

Честь йому, слава, хвала⁶.
(P. Tučyna).

La rima maschile raramente viene utilizzata da sola, ma più di frequente è impiegata in alternanza con rime femminili. Questo è lo schema più frequente: così è scritto quasi interamente il *Kobzar*, così l'*Onegin* di Puškin.

На мінори розсипала мряка,
І летить з осики лист
Але серце моє не залякло
Не замовкло, бо я — комуніст⁷.
(M. Chvyľ'ovyj)⁸.

Al contrario, spesso incontriamo poesie con la sola rima femminile (per ritmi più lenti):

Ой скажи ж, скажи мені вітре!..
Які то по снігах пробігають дзвони?
Чи то плачуть по батьковій діті,
Чи ворожі посувають кольони?
Ой скажи ж, скажи мені вітре!..
(V. Sosjura)¹⁰.

Oltre alla rima femminile e maschile, ai manuali di letteratura è nota anche la rima dattilica, di tre sillabe con l'accento sulla prima delle tre. Tanto raramente è usata dai 'classici', quanto di frequente è utilizzata in tempi moderni, iniziando in parte già dai simbolisti; è particolarmente comune tra i poeti futuristi, specialmente in Majakovskij. Ecco un

⁶ “Rotola il canto nella steppa / da villaggio a villaggio se ne va / a lui sia onore, lode e gloria”.

⁷ “Sulla malinconia si versava la nebbia, / e dal pioppo una foglia s'invola / ma non si è fermato il mio cuore / non ha taciuto, ché io son comunista”.

⁸ Mykola Chvyľ'ovyj (pseudonimo di Mykola Fityl'ov, 1893-1933) fu autore di poesia e prosa di carattere modernista, nonché organizzatore culturale e critico particolarmente attivo nel dibattito pubblico dell'Ucraina post-rivoluzionaria, dove si distinse per il tentativo di conciliare la convinta adesione agli ideali comunisti con le istanze anticoloniali di matrice antirussa e il desiderio di un'autentica emancipazione nazionale per l'Ucraina. La definitiva inconciliabilità di questi due progetti, sancita dal deterioramento della situazione politica in tutta l'Unione Sovietica all'inizio degli anni Trenta, contribuì probabilmente al dissidio interiore che lo portò infine a commettere il suicidio nel 1933 [N.d.T.].

⁹ “Oh, dimmi, vento, dimmi! ... / Quali suoni le nevi attraversano? / Sono i bambini che piangono il padre, / sono i battaglioni nemici che avanzano? / Oh, dimmi, vento, dimmelo! ...”.

¹⁰ Volodymyr Sosjura (1898-1965) è stato un poeta noto per la sua adesione agli ideali rivoluzionari e, parallelamente, la frequente espressione di un forte sentimento nazionale ucraino, per cui attirò critiche e sospetti, pur salvandosi dalle purghe staliniane degli anni Trenta [N.d.T.].

esempio di questa rima, dove è alternata con una rima maschile:

А справжня муза неомузена
Там десь на фронті в ніч суху
Лежить запльована, залузана
На українському шляху¹¹.
(P. Tučyna).

Questa rima richiama l'attenzione dell'ascoltatore specialmente sull'ultima parola del verso, arresta la poesia in quel punto e per questo risulta appropriata in determinate situazioni. Nell'esempio citato da P. Tučyna, rimane nella memoria del lettore soprattutto la parola *zaluzana*, mentre i versi “Там десь на фронті в ніч суху” e “На українському шляху” risultano quasi irrilevanti agli occhi del lettore. Un uso totalmente diverso di questa rima è osservabile nella nuova poesia russa. Qui (soprattutto in Majakovskij) questa rima ha quasi lo stesso valore della rima femminile, perché nella lingua russa le sillabe non accentate si pronunciano in forma molto abbreviata, e quindi vi è la possibilità di utilizzarla parallelamente alla rima femminile di due sillabe:

В старое ль станем п'ялиться?
Крепи у мира на горле
пролетариата п'альцы¹²!
(V. Majakovskij).

Nell'ultimo esempio vi è in realtà un'assonanza, di cui ci accingiamo a parlare ora. Il punto è che la quantità di rime in ogni lingua (se non si prendono in considerazione le rime verbali o quelle grammaticali, come *selom – volom, volamy – poljamy, kativ – kutiv*) è piuttosto limitata. Ora, se ricordiamo che la rima è necessaria per la chiusura musicale del periodo o per sottolineare la parola finale del verso, è chiaro che questa necessità può essere maggiore o minore, o può non esserci affatto. Nell'ultimo caso chiaramente non utilizzeremo del tutto la rima, in altri casi ci si può limitare a una rima imperfetta. Tale rima imperfetta ha il nome di 'assonanza', e il suo tratto distintivo è una coincidenza non piena nella ripetizione sonora, ad esempio:

¹¹ “Ma la vera musa è demusificata, / laggiù al fronte, in una notte arida / se ne sta umiliata, scarnificata / su una strada ucraina”.

¹² “Torneremo a guardare al passato? / Stringi alla gola del mondo / le dita del proletariato!”.

Степи Залізняка і Горти
А на зорі
Гайдамацький рев
То ведмідь блакитноокий
Біля твоїх дверей¹³.
(M. Chvyľ'ovuj).

L'assonanza è incomparabilmente più variegata della rima, dona una tale ricchezza di livelli di armonia e omofonia che non a caso la nuova poesia ne fa un uso così ampio, sebbene purtroppo molti lettori di poesia non l'abbiano ancora notato. Il tipo tradizionale di assonanza è osservabile nell'esempio menzionato: il suono vocalico accentato nelle parole rimate è lo stesso (in questo caso /e/), e i suoni consonantici che compongono la parola sono uguali, o quantomeno appartenenti alla stessa categoria fonetica (come [m]-[n], [ž]-[z], ecc.). Nel nostro esempio abbiamo *rev* – *dverej*, ovvero i suoni [v] e [j] che sono piuttosto vicini l'uno all'altro (le cosiddette fricative sonore). Ma a un esame attento chiunque noterà che c'è un altro elemento, il suono [v] in *dverej*, che, è vero, si trova nella penultima sillaba, ma ha comunque un suo influsso, come una sottile allusione alla sillaba *rev*, solamente invertita: (*d*)*ver*(*ej*). Così giungiamo a quel tipo di assonanza in cui le consonanti della sillaba sono presenti nelle parole rimate, ma non nello stesso ordine. Questa assonanza è più lontana dalla rima rispetto all'assonanza del primo tipo: essa dà l'impressione di una lontana reminiscenza del verso assonante, e così chiude il periodo musicale dolcemente, senza sottolineare l'ultima parola del verso e dando così la possibilità di passare impercettibilmente al successivo periodo musicale. Ad esempio:

...Шпалерами пропустить
Удливих пророків
До арки на тріумф.
Сплете вінки історія
З фіалок сміхострумок¹⁴.
(M. Chvyľ'ovuj).

Tali assonanze nelle mani di un maestro esperto della parola sono un'arma potente e affilata. È chiaro che per utilizzarle come si deve bisogna sapere

come possono essere, quale carattere conferiscono al verso; insomma, intraprendere un notevole lavoro teorico, abituare il proprio cervello a operare in questa sfera, ricercando le assonanze, lasciandosi incantare da loro. Per questo è necessario innanzi tutto conoscere la lingua in cui si scrive, il suo vocabolario, i suoi suoni, le sue possibilità fonetiche, affinché, durante il processo creativo, si possa andare a passo sicuro, condurre il verso secondo i pensieri, e non farsi trascinare, inseguendo una rima arbitraria. E per non scoprire l'acqua calda bisogna conoscere i passi fatti in questa direzione, leggere i nuovi poeti, persino quelli che non offrono quasi nulla con il loro contenuto, ma che hanno accuratamente elaborato la forma, così da utilizzare quest'arma elaborando parallelamente il proprio contenuto: insomma, prendere confidenza con gli strumenti della poesia borghese (alcune correnti del futurismo, dell'immaginario, ecc.) per plasmare in modo più sicuro la poesia della nuova era, quella del comunismo.

C'è ancora un tipo di assonanza, promossa a sua volta dalla poesia degli ultimi tempi:

На каторгу пусть приведет нас дружба,
Закованная в цепи песни.
О день серебряный,
Наполнив века жбан,
За край переплесни¹⁵.
(A. Mariengof).

In questo caso, la sillaba accentata di una parola, *-pesni*, rima con la sillaba non accentata di un'altra, *pereplesni*; se l'accento fosse così, *pereplèsni*, si tratterebbe di una rima tradizionale, mentre in questo caso si tratta di un'assonanza, ma fatta in maniera tale da alludere alla parola precedente in misura ancora minore rispetto all'esempio che abbiamo esaminato prima di questo. Va detto che proprio per la lingua russa questa assonanza è parecchio artificiosa, perché in questa lingua c'è una grande differenza tra le sillabe accentate e quelle non accentate (queste ultime quasi si perdono nella pronuncia), e per questo è destinata a diventare soltanto un giocattolo nelle mani degli immaginisti. Al contrario,

¹³ “Le steppe di Zaliznjak e Honta / e, sul far del giorno, / il grido dei Hajdamaky. / L'orso dai celesti occhi / è vicino alla tua porta”.

¹⁴ “Lasceranno andare dalle schiere / i profeti acri / in trionfo all'arco. / La storia intreccerà corone / di violette dal rivolo ridenti”.

¹⁵ “Ci mandi pure in prigione la nostra amicizia, / imbrigliata nelle catene del canto. / Oh, giorno d'argento, / riempita la brocca del secolo, / lascia che trabocchi oltre i bordi”.

nella lingua ucraina, dove la differenza nella forza di espirazione tra le sillabe accentate e quelle non accentate è significativamente inferiore e il ritmo della conversazione è più lento, queste assonanze possono essere molto utili al poeta. Le incontriamo spesso in Semenکو:

...біля піаніна — два товариша з фронту
Сьогодні для бурь.
І молодого захвату¹⁶.
(M. Semenکو)¹⁷.

Talvolta in Chvyl'ovyj:

...і шлях той бурьовий
Що нас виховував¹⁸.

(Ovvero, ancora una volta, se l'accento fosse così: *bur'òvyj*, allora si tratterebbe di una semplice rima femminile accompagnata da una dattilica).

Le assonanze sono la fase di passaggio tra il verso rimato e quello non rimato (il verso libero). La poesia dei tempi recenti — che, rispecchiando il caos dei rapporti economici del vecchio mondo, ha liberato il metro fino ad allora univoco e immutato — ha al tempo stesso rinunciato anche alla rima corretta come il solo modo di concludere il periodo: più spesso conclude il periodo con un'assonanza, o lo lascia completamente inconcluso (proprio come quel caos di pensieri e sensazioni scaturito dalle condizioni di questa epoca). Il futurismo, la poesia rappresentativa di questa epoca, sviluppa proprio l'assonanza parallelamente al verso libero (si veda Semenکو). Passiamo quindi alla metrica.

II. METRICA

Guardiamo adesso ancora una volta i versi citati all'inizio del capitolo precedente. Chiunque li leggerà

ad alta voce percepirà istintivamente di aver sentito molto spesso dei versi scritti con quella metrica; ma se ci penserà ancora un po', allora capirà che, al contrario, non ha sentito quasi mai questo metro nelle canzoni popolari. Anche questo metro è un tempo appartenuto alla canzone, ma soltanto nella Grecia antica; con passo vittorioso ha poi percorso il Medioevo e si è affermato nella poesia europea del XVIII e XIX secolo, e di conseguenza in quella russa; solo alla fine del XIX secolo si è radicato nella poesia ucraina; raramente lo incontriamo in Ševčenko¹⁹:

Ревé та стòгне Дніпр ширòкий²⁰.

Compare di gran lunga più spesso in Oles'²¹ e nella poesia successiva. Si tratta del tetrametro giambico. Si chiama tetrametro perché solitamente (ma non sempre) ha quattro accenti (si veda il verso di Ševčenko). Si definisce giambico il metro in cui si alternano una sillaba non accentata e una accentata, in altre parole l'accento salta una sillaba per andare sulla seconda; perciò, la prima sillaba è obbligatoriamente non accentata. Se rappresentiamo la sillaba non accentata con un trattino (—), e quella accentata con un trattino con l'accento (´), allora lo schema di questo metro sarà il seguente: — ´ | — ´ | — ´ | — ´.

L'ultima parola può avere un'altra sillaba non accentata (quando presenta una rima femminile) o due (quando la rima è dattilica). In precedenza, ho detto che non sempre ha quattro accenti, talvolta infatti incontriamo giambi con tre accenti, talvolta persino con due. Ecco un giambo con tre accenti:

Я хòчу вòлі і освіти²².

¹⁶ “Di fianco al pianoforte, ci sono due compagni dal fronte. / Oggi qui per le bufere / e l'estasi giovanile”.

¹⁷ Mychajl' (Mychajlo) Semenکو (1892-1937) è considerato il maggiore esponente del movimento futurista in Ucraina. Le sue raccolte poetiche, pubblicate a partire dagli anni Dieci, ripropongono alcuni dei topoi tematici e stilistici tipici del futurismo, quali la sperimentazione fonetica, l'esaltazione del tema urbano e, infine, l'aperto rifiuto della tradizione letteraria, che provocò un grande scandalo presso la critica a lui contemporanea. Semenکو fu attivo come poeta e organizzatore culturale nel corso di tutti gli anni Venti e all'inizio del decennio successivo, fino all'arresto, con l'accusa di fascismo e nazionalismo, e alla successiva condanna a morte nel 1937 [N.d.T.].

¹⁸ “...e quel cammino burrascoso / che ci plasmò”.

¹⁹ Taras Ševčenko (1814-1861) è un poeta ascrivibile alla corrente romantica, considerato ancora oggi come il simbolo del sentimento nazionale e anticoloniale ucraino. Trascorse gran parte della sua vita a San Pietroburgo, dove, in seguito all'affrancamento dalla sua condizione di servo della gleba, si formò come pittore. A causa del forte sentimento nazionale e dell'atteggiamento critico nei confronti delle autorità imperiali fu imprigionato ed esiliato tra il 1847 e il 1859 [N.d.T.].

²⁰ “Geme e ruggisce, lo Dnipro grandioso”.

²¹ Oleksandr Oles' (pseudonimo di Oleksandr Kandyba, 1878-1944) fu un poeta ucraino, autore di componimenti a tema patriottico caratterizzati dallo stile semplice e tendente al popolare. Nel 1919 emigrò dall'Ucraina, per poi stabilirsi a Praga nel 1924, dove trascorse il resto della sua vita [N.d.T.].

²² “Io voglio libertà e istruzione”.

Il terzo accento regolare è assente, e ciò introduce nel metro una certa varietà, lo rende versatile. Può anche non esserci il primo accento:

Зареготався дід наш дужий²³.
(Ševčenko).

E allora è come se il ritmo del verso diventasse più veloce. Può non esserci il secondo accento, e questo rende il verso più lento. Possono non esserci il primo e il secondo accento, il che rende il verso ancora più veloce di quando a mancare è solo il primo:

То виринав, то потопав²⁴.
(Ševčenko).

Infine, può accadere che nel verso manchino il secondo e il terzo accento, cosa che, al contrario, rallenta massimamente il ritmo del verso. La teoria del tetrametro giambico è stata elaborata minuziosamente da A. Belyj (simbolismo) e su di essa non mi soffermerò ulteriormente. Dirò solamente che è a causa della sua versatilità che esso è così diffuso nella poesia russa, dove l'accento, in confronto alla lingua ucraina, è più vario, e dunque colpisce più forte all'orecchio, conferendo al verso con accenti uguali una grande monotonia: il carattere libero del giambico si è per questo rivelato molto utile per combattere in qualche modo tale monotonia. Questa necessità per la letteratura ucraina è assai inferiore; perciò questo metro non è caratteristico per la poesia ucraina, dove può essere utilizzato nei casi in cui c'è bisogno di movimento, della forza della velocità, e infatti si noti che per due volte con questo metro Ševčenko caratterizza l'irruento Dnipro. Questo, si capisce, non è di ostacolo per coloro che, non sapendo nulla dei metri esistenti, semplicemente compongono versi con il primo metro che capita, quello che salta alla mente più o meno nello stesso modo in cui, cantando, inconsapevolmente tiriamo fuori qualche motivo preso da chissà dove, di solito proprio quello che abbiamo sentito più spesso. È chiaro che la poesia russa ha avuto una grande influenza su tutti noi, e dunque chiunque non ne capisca della questione semplicemente canterà alla maniera moscovita, di qui quella

sensazione di una vecchia e fin spiacevole familiarità che ci attanaglia quando ce ne accorgiamo.

Vi sono poi altri metri. Osservate questo:

В таку дѣбу під горѣю
Біля того гаю
Що чорніє над водою²⁵.
(Ševčenko).

Anche questo metro ha quattro accenti come il precedente, solo che l'ordine è inverso: il verso inizia con la sillaba accentata: ' _ _ .

Dunque, il suo schema, utilizzando i segni stabiliti (si veda sopra) è così: ' _ _ | ' _ _ | ' _ _ | ' _ _ .

Quando ha questo aspetto – il suo tradizionale – si chiama trocheo. In Ševčenko porta le tracce dell'antico verso sillabico ucraino, ovvero quello in cui la quantità e l'ordine degli accenti non aveva quasi alcun rilievo, ma ne aveva il numero delle sillabe (questo verso oggi esiste in lingua polacca e francese). Guardate, infatti, il primo dei versi citati. Qui l'accento invece che sulla prima sillaba cade sulla seconda (*v taku...*). Lo stesso accade anche nel secondo verso (*Bilja...*).

In tal senso, nei versi citati la ritmicità e la metrica dipendono non dal numero e dall'ordine degli accenti, ma semplicemente dal numero delle sillabe nel verso: si tratta del verso sillabico. Grazie, come si è visto, alla differenza di poco rilievo nella lingua ucraina tra le sillabe accentate e quelle non accentate, abbiamo la possibilità di utilizzare questo verso sillabico per ottenere un movimento ritmico, per liberare il trocheo del suo battito martellante e per renderlo più dolce e variegato. I poeti ucraini dell'era di Mykola Voronyj²⁶, Oles' e Čuprynka²⁷, imitando i modelli moscoviti, si dimenticarono di questa caratteristica del verso trocaico; l'ultimo portò addirittura il trocheo al massimo livello di martellamento, un'arida

²³ "A quel tempo, sotto al monte / non lontano dal boschetto / che nereggi sopra l'acqua".

²⁶ Mykola Voronyj (1871-1938) fu uno scrittore, poeta, regista teatrale e critico letterario, considerato tra gli iniziatori della corrente modernista in Ucraina. Dopo essere stato condannato a tre anni di prigionia nel 1934, nel 1938 fu nuovamente arrestato e condannato a morte [N.d.T.].

²⁷ Hryc'ko (Hryhorij) Čuprynka (1879-1921) fu un poeta modernista nonché membro attivo del movimento per l'indipendenza ucraina e organizzatore di rivolte contro i bolscevichi. Fu giustiziato dalla ČeKa nel 1921 [N.d.T.].

²³ "Di gusto se la rise il nostro vecchio".

²⁴ "Un po' emergeva, un po' sprofondava".

alternanza di quattro accenti, che di tanto in tanto divideva in due parti con una rima (si veda Možeiko su Čuprynka).

Eppure, anche questo metro tambureggiante può essere utile a un maestro per ottenere alcuni effetti sonori e nelle sue mani può suonare splendidamente. Riporto un esempio in cui, al contrario, rovina il tema elaborato dall'autore:

По перлині
По краплині
Скрізь розсіпав ранок роси²⁸.
(V. Aleško)²⁹.

Questo verso dà l'impressione del massimo della velocità, persino di frette e discontinuità, che evidentemente non si addicono in alcun modo all'opera citata. Il trocheo, come il giambo, può avere non solo quattro, ma anche cinque, sei, oppure ancora due o tre piedi, in una parola, quanto si desidera.

Думами, думами,
Наче море кораблями переповнилась блакить
Ніжнотонними³⁰.
(P. Tučupa).

Qui il verso di mezzo è un trocheo di otto piedi, il primo un dattilo di due piedi, l'ultimo un anapesto ridotto di due piedi (di questi due metri si parlerà in seguito).

Voglio soltanto dire che non c'è alcun bisogno di attenersi sempre a questi quattro accenti 'comandati', ma al tempo stesso non c'è bisogno di attenersi per tutto il tempo alla stessa lunghezza del verso. Al contrario, capita che il tema imponga una riduzione del verso a una o due parole, su cui, in questo caso, è posta una maggiore attenzione logica. Ascoltate:

На майдани пил спадає
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч³¹.
(P. Tučupa).

Qui attraverso la riduzione del verso rallenta il ritmo del componimento, offrendo una rappresentazione dello spargimento della polvere. Ecco un altro utilizzo della riduzione:

Упивайтесь славою, винами
Взивайтесь жерцями краси
Та не плачте, не вийте, над домовинами
Як пси³².
(P. Tučupa).

Qui mediante la riduzione si pone un grande accento logico sulle due parole *jak psy*. Nel verso precedente, invece, sono inserite le due parole *ne vyjte* al di fuori dello schema del tetrametro trocaico, e ciò rende il verso ancor più martellante. Nel secondo verso la prima sillaba non corrisponde al corretto trocheo. Nonostante tutto, il componimento dà un'impressione di assoluta ritmicità. Arriviamo qui al primo metodo per liberare il verso, per ampliarlo, affinché possa essere cucito sul pensiero, e non il contrario: esso consiste nel numero diseguale degli accenti e delle sillabe nei versi. Qui aggiungiamo una sillaba in più, lì ne tagliamo due superflue, qui lasciamo solo due accenti in tutto il verso e conduciamo il ritmo del verso in base al pensiero: in questo emerge la maestria del poeta. E allora non occorrerà tormentarci con la ricerca di un verso che ancora non esiste per attenerci alla costruzione canonica dei quattro versi: eluderemo il problema facendone a meno. In un altro caso, lasceremo il verso incompleto: sarà comunque meglio che ficcargli dentro una parola qualsiasi solo per completarlo. Nei componimenti sono possibili delle pause, accelerazioni o rallentamenti del ritmo, sono possibili periodi più lunghi e più corti, non bisogna dimenticare tutto ciò.

Passiamo al dattilo e all'anapesto. Lo schema del primo sarà: $\acute{_} | _ | _$, viceversa quello del secondo sarà: $_ | _ | \acute{_}$, ovvero il dattilo ha una sillaba accentata e due non accentate, l'anapesto al contrario inizia con due sillabe non accentate e finisce con una accentata. Vediamo alcuni esempi. Dattilo:

Слòво повста́ння таємне
Чув я, як в тирсі давно
Вечір збентежений темний

²⁸ "Perla per perla / goccia per goccia / Ovunque il mattino spargeva la rugiada".

²⁹ Vasyl' Aleško (1889-1944) fu un poeta e scrittore ucraino, collaboratore delle più importanti riviste ucraine dell'epoca [N.d.T.].

³⁰ "Pensieri, pensieri, / come le navi il mare, riempiono il cielo / tenui".

³¹ "Il pulviscolo cala sulla piazza / tacciono gli affari... / Sera. / Notte".

³² "Inebriatevi di gloria, di vini, / della bellezza proclamatevi santoni, / ma non piangete, non ululate sulle tombe / come cani".

Скиглив “повстання” зерном³³.
(М. Chvyľ’ovuj).

Anapesto:

Перед нами сиділо трое
І в губах стримів жах.
.....
І заблимає чадний огонь³⁴.
(М. Semenko).

In questo esempio abbiamo un anapesto corretto solo nel terzo verso, nel primo manca la prima sillaba non accentata (tra le parole *sydilo – troje*), nel secondo mancano due sillabe non accentate (guardate voi stessi quali). Inoltre, basta aggiungere al verso anapestico una sillaba all’inizio e avremo un dattilo. Infatti, leggete: “І перед нами сиділо” ha lo stesso metro di:

Слово повстання таємне.

In questo modo l’anapesto dà l’impressione di un dattilo un po’ velocizzato, mentre il dattilo di un anapesto rallentato. Entrambi i metri sono più lenti dei due precedenti, e infatti si addicono a motivi malinconici, tristi e cupi. Nel primo esempio il metro rappresenta la cupezza, nel secondo la noia, così che la già menzionata omissione di alcune sillabe conferisce al verso un carattere discontinuo.

Omissioni di questo genere provocano uno sviluppo del tema, un cambiamento, un’evoluzione dello stato d’animo. Così, come per i giambi e i trochei, è possibile ridurre il numero dei dattili e degli anapesti, oppure ampliarlo, per velocizzare o rallentare il ritmo del verso, con la differenza che questi metri sono ancora più vari, e ancor più facilmente possono essere scambiati. Nell’esempio tratto dal componimento di Tyčyna *Arfamy*, *Arfamy* [Arpe, arpe] questo primo verso è un anfibraco, a cui segue un trocheo, e il terzo, *samodzvonnomy*, è nuovamente un anapesto. Dunque, ascoltate:

Арфами, арфами
Золотими, голосними обізв’ялися гаї

Самодзвонними³⁵.
(Р. Туцьупа).

Ogni orecchio sentirà qui un ritmo del tutto pieno e definito. In questo caso dipende dal fatto che al secondo verso (trocaico) manca sistematicamente il primo accento, perciò abbiamo una sorta di anapesto con una sillaba in più alla fine di ogni piede. Lo schema del verso è il seguente: $_ | _ | \acute{ } | (_) | _ | _ | \acute{ } | (_) | _ | _ | \acute{ } | (_)$. Se eliminiamo la sillaba tra parentesi avremo:

Золоти... голосни... обізва...ся гаї.

In questa versione tagliuzzata si tratterebbe di un anapesto puro: la sillaba in più lo velocizza, lo rende una sorta di ‘super-anapesto’. È chiaro, dunque, che chi ha scritto questi versi non ha contato le sillabe, non aveva in mente queste sottigliezze metriche di cui ho parlato, ma ha utilizzato il metro facendo affidamento esclusivamente su un senso del ritmo eccezionalmente sviluppato. È altrettanto chiaro che la comprensione di questi cinque metri corretti, che è giunta fino a noi dai tempi antichi, è troppo ristretta e scolastica. L’anapesto può trasformarsi molto facilmente in un dattilo o, come mostreremo in seguito, in un anfibraco, e al tempo stesso abbiamo appena visto come può facilmente alternarsi con un trocheo. A sua volta l’anfibraco è molto vicino al giambo: in questo modo tutti e cinque i metri sono strettamente legati l’uno all’altro. Non resta che aggiungere che anche quei metri non primari derivati dai cinque metri di base (come il ‘super anapesto’) si inseriscono ancora più facilmente in uno schema metrico alternati ai cinque primari e tra di loro.

Il più frequente di questi è il cosiddetto peone quarto, il suo schema è il seguente: $_ | _ | _ | \acute{ }$.

Ad esempio:

Зареготав[ся] дід наш дужий.
(Ševčenko).

Ovvero lo stesso esempio che abbiamo riportato nella sezione sul giambo con un accento mancante sul primo piede. È frequente anche il peone terzo, schema: $_ | _ | \acute{ } | _$.

³³ “‘Rivolta’ è una parola segreta / da tempo ho sentito nella segatura / la sera agitata e scura / ‘rivolta’ nel grano mugolare”.

³⁴ “Davanti a noi sedevano in tre / e sulle labbra si tratteneva il terrore / / e tremola asfissiante il fuoco”.

³⁵ “Arpe, arpe / dorate, argentine risuonan nei boschi / autosonanti”.

Утомилась завірюха³⁶
(Ševčenko).

Ovvero, una sorta di trocheo senza l'accento sul primo piede.

Piuttosto raro nella poesia ucraina è il peone secondo, schema: $_ | \acute{_} | _ | _$.

Lo si potrebbe suddividere in un giambo, dove manca l'accento nel terzo piede:

Я хо | чу во́лі і | осві́ти.

Ma tale divisione risulterebbe artificiosa.

Non è particolarmente frequente nemmeno il peone primo, schema: $\acute{_} | _ | _ | _$, ovvero un trocheo senza l'accento sul secondo piede:

сльо́зи утирає³⁷.
(Ševčenko).

Ci resta da analizzare l'anfibraco. Con questo metro nella sua forma pura è scritto quasi tutto il *Canto del saggio Oleg* di Puškin; si incontra alcune volte anche in Ševčenko, ma con alcune particolarità proprie della poesia ševčenkiana, legate alla natura della lingua ucraina (si veda sopra).

Гляді ж щоб думок анемона
На релях не закурявила лист.
Бо тендітне досягнення гроно
Упаде на траурні ризи³⁸.
(M. Chvyľ'ovyj).

Il primo verso è un anfibraco puro, nel secondo risultano fuori dalla norma due sillabe in eccesso (*-ne e -rja*), il terzo è invece un anapesto puro, e così il quarto; abbiamo dunque a che fare innanzi tutto con un metro anapestico, ma in un modo o nell'altro si percepisce chiaramente il movimento ritmico.

Siamo infine arrivati al cosiddetto verso libero. Che cos'è questo verso libero e qual è la sua funzione? In effetti la questione del verso libero non è stata sufficientemente esaminata da un punto di vista pratico. Infatti nessuno ha fornito degli esempi di verso libero che diventassero, per così dire, classici, comprensibili a tutti, insomma, non ci sono ancora degli

esempi così incisivi da diventare dei modelli definitivi, dei riferimenti chiave; per il momento in questo campo la ricerca va avanti. Per ora la sola istanza definitiva in questo ambito è il personale senso del ritmo dell'autore, che egli può sviluppare mediante lo studio dei tentativi già esistenti di costruzione del verso libero. Il primo livello di approccio del verso libero consiste nell'utilizzare versi disuguali. In precedenza, per illustrarlo abbiamo riportato un esempio tratto da Ту́чина ("На майдані пил спадає"). I versi disuguali permettono: 1) di velocizzare o rallentare il ritmo del verso, 2) di porre un accento su determinati punti, 3) di liberarsi dell'insensato 'riempimento' del verso con parole qualsiasi per ottenere il 'verso corretto', pratica osservabile talvolta nei giovani poeti e motivo per cui nelle loro opere c'è più 'acqua' che sostanza. In altre parole, i versi disuguali sono un potente strumento di economia del pensiero.

І буде так —
я вмить скричу
Гей просторіш мені дорогу³⁹.
(M. Chvyľ'ovyj).

Qui a dire il vero ci troviamo di fronte non un accorciamento del verso, ma una sua divisione in due parti, ognuna delle quali costituisce un verso a sé stante. Tale procedimento presenta e sottolinea il concetto di ognuna delle due metà, al tempo stesso rallentando il ritmo. Ciò avviene molto spesso in Majakovskij, tanto che questo è il suo marchio di fabbrica.

Коливалось флейтами
Там де сонце зайшло
Навшпиньках
Підійшов вечір.
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани
І на вуста поклавши палець
Ліг.
Коливалось флейтами
Там, де сонце зайшло⁴⁰.
(P. Ту́супа).

Ho intenzionalmente riportato l'intera strofa per fornire un chiaro modello di riduzione del verso e

³⁶ "Si è stancata la bufera".

³⁷ "Asciuga le lacrime".

³⁸ "Bada che l'anemone di pensieri / non impolveri le foglie sulle lire. / Ché il fragile grappolo del successo / ricadrà sulla veste del lutto".

³⁹ "Andrà così: / d'un tratto griderò: / ehi, fammi strada".

⁴⁰ "Era un riverbero di flauti / là dov'era calato il sole. / In punta di piedi / S'avvicinò la sera. / Accese la luce alle stelle, / stese sui prati la foschia / e portatosi il dito alla bocca / si sdraiò. / Era un riverbero di flauti / là dov'era calato il sole".

degli effetti che può produrre. I primi due versi sono degli anapesti puri (— | — | ˘), abbiamo poi un anapesto puro anche nel terzo verso (*navšpyn'kach*), nel quarto e nel quinto dopo la cesura (così si chiama la divisione a metà del verso, in questo caso *pidijšov* || *večir*) è presente un trocheo, quindi la cesura corrisponde ai punti in cui manca una sillaba per l'anfibraco, e questa mancanza è compensata pienamente attraverso il ritmo: — | ˘ | — || ˘ | —.

Підійшов || вечір
Засвітив || зорі.

Il verso successivo è un anapesto senza la prima sillaba, per cui ancora una volta la mancanza è compensata dalla pausa che facciamo tra i due singoli versi.

.....зорі ||
|| Прослав на травах тумани.

Oltre a questa sillaba, in questo verso anapestico manca anche un'altra sillaba non accentata, laddove finisce la parola, ovvero nella cesura.

Прослав || на травах тумани.

Solo il terzo piede (*-ach tumany*) è un anapesto puro. Dunque, in questo verso, di fatto, prevale il giambo, e se potessimo cambiare l'accento dell'ultimo piede, l'intero verso assumerebbe immediatamente un ritmo veloce, un certo vigore, insomma diventerebbe un vero giambo:

Прослав на травах тумани.

In realtà però noi non lo leggiamo così, ma con un ritmo anapestico e quindi rallentato. Tuttavia, il carattere giambico di gran parte del verso permette di dar vita a un giambo puro nel verso successivo:

І на вустà поклáвши пáлець
Ліг.

Qui il passaggio dall'anapesto del verso precedente al giambo è segnalato dal fatto che il primo piede giambico del verso non ha l'accento e assomiglia quindi al già menzionato 'super-anapesto': — | — | — | ˘ (in metrica questo piede si chiama

peone, non ho introdotto questo termine per non confondere una questione chiara con un termine impiegato da me).

Il verso successivo, che consiste di una sola parola, *lih*, provoca una così lunga pausa, spezza a tal punto il flusso del componimento, che l'orecchio senza il minimo sforzo passa di nuovo agli anapesti:

Колывалось флейтами
Там де сонце зайшло.

Analizzando così dettagliatamente il frammento citato volevo mostrare la rilevanza dei versi ridotti e, contemporaneamente, fornire un modello di verso libero; è chiaro che una persona che scrive versi, a maggior ragione se è una persona 'ispirata', nel momento del processo creativo non si metterà a rovistare tra i vari giambi, anapesti o peoni, ma scriverà semplicemente 'così', con il sistema metrico che gli viene in mente. E quindi per non incappare, nel corso di questo processo, in qualche metro banale che ci è rimasto in testa da una romanza zigana o da altre simili opere altamente professionali, per non cedere all'influenza dell'ultimo autore che abbiamo letto, insomma, per essere un artista, bisogna imparare a conoscere perfettamente tutti i tipi di metro e di ritmo, a partire da quelli 'corretti' per finire con quelli liberi. Lo si può fare al meglio seguendo questo metodo: quando si legge qualche componimento, si può provare a richiamare alla mente altri componimenti scritti con lo stesso metro e confrontarli tra loro, chiedendosi in quale di essi il metro risulti più adatto al tema, e per far ciò è utile imparare a memoria almeno un verso di ogni metro, ricavandoli ad esempio dai molti modelli che ho citato sopra, perché non si possono (e non ce n'è nemmeno bisogno) contare ogni volta i piedi e le sillabe.

Torniamo al verso libero. Finora abbiamo individuato due categorie di verso libero. La prima riguarda la diversa lunghezza dei versi, che presi singolarmente sono composti in modo corretto, con alcuni piedi (giambi o altro) e solo con quelli. La seconda categoria è costituita da una mescolanza di tutti i tipi di piede, ma organizzati in modo tale da non danneggiare l'impressione generale di un ritmo definito (e come abbiamo mostrato questa ritmicità

può essere analizzata e studiata con gli strumenti della metrica). La terza categoria è quella in cui in misura maggiore o minore sono incluse delle parti completamente prive di ritmo: i prosaismi metrici.

Вулиці примружили єхидні очі
І вийшов вчорашній жужу
З приватною ініціативою в кишені⁴¹.
(M. Chvył'ovyj).

Il terzo verso dà l'impressione di un prosaismo casuale, corrispondente alla figura prosaica dello *včorašnij žužu* [borsaiolo di ieri] con i suoi piani commerciali; in questo caso, quindi, esso è giustificato dal tema stesso e senza dubbio è usato dall'autore intenzionalmente.

La facilità di questi prosaismi privi di ritmo potrebbe invogliare a utilizzarli anche a sproposito; tuttavia, sarebbe ridicolo utilizzare un prosaismo nel flusso di uno slancio lirico, rischieremmo di provocare nell'ascoltatore un effetto del tutto opposto al nostro scopo. Al contrario, nella prosa gli slanci lirici spesso si contraddistinguono per la ritmicità, basti ricordare Gogol' e i corrispettivi estratti (*La terribile vendetta*, *Lo Dnipro meraviglioso*, ecc.), e ci stupirebbe ancor di più se qualcuno, rappresentando determinati processi ritmici — che si tratti dello scorrere di una fontana, o della musica, o delle onde del mare — si mettesse a utilizzare dei prosaismi; questo significherebbe non aver affatto compreso il ritmo come strumento artistico.

І рівна переливчаста мелодія
смичка, що зомліваючи ще тягне
голосом передостаннім
турбото дня розтань...⁴²

Come suddividere queste parole in versi? Il loro sistema totalmente prosaico non fornisce alcun indizio su come aprire o chiudere il verso, si può solo indovinare che la parola *peredostannim* debba chiudere un verso per creare una rima con *blahannja* e un'assonanza con *rozstan'*. Proviamo a suddividerle utilizzando questo principio, e facendo in modo che,

quando possibile, le pause tra i versi sostituiscano le sillabe mancanti.

І рівна
Переливчаста
Мелодія смичка
Що зомліваючи ще тягне
Передостаннім
Голосом
благання.

A patto di cambiare la disposizione delle parole *peredostannim* e *holosom*, è possibile cogliere una certa ritmicità, ma osservate in che modo le parole sono state posizionate dall'autore:

І рівна переливчаста мелодія смичка,
що зомліваючи ще тягне голосом
передостаннім
Благання есс.

Vi sarete convinti che questi versi non si distinguono in alcun modo dalla più semplice delle prose, a eccezione dell'ultima rima. E infatti l'autore (V. Poliščuk) ha spesso abusato dei prosaismi: quasi non c'è verso in cui non ci siano e di frequente li incontriamo anche laddove il tema richiederebbe una qualche seppur banale ritmicità. Questo autore a volte sa usare splendidamente i prosaismi, ma in generale essi sono diventati per lui una 'maniera' di cui non ha la forza di liberarsi:

І час новий прийшов
Хоч зваленим струхлілим стовбуром
нас трохи притиснуло
Проте революційний рух реціною
проніс
Думки загнившого намулу!⁴³
(V. Poliščuk).

Il secondo verso prosaico dà l'impressione di un arresto del ritmo, ma al contrario il terzo, ritmico, raffigura la repentina corrente rivoluzionaria, che spazza via questa interruzione. Con questo è tutto per quanto riguarda la metrica, aggiungiamo soltanto che il verso libero richiede al poeta un'ancor maggiore capacità tecnica e un'attenzione verso lo studio preliminare dei metri semplici e delle loro potenzialità nel ritmo e nella rappresentazione, altrimenti

⁴¹ "Le strade socchiusero gli occhi cattivi / e venne fuori il borsaiolo di ieri / con in tasca una privata iniziativa".

⁴² "E la melodia piana e vibrante / dell'archetto, che venendo meno, biascica ancora / una supplica con l'ultima voce: / va via, preoccupazione del giorno...".

⁴³ "Il nuovo tempo è giunto / seppur come da un tronco abbattuto e marcio / siamo stati oppressi / la corrente rivoluzionaria come ricino / ha spazzato / il limo marcescente dei pensieri".

incombe per il poeta la minaccia di incappare nella prosa.

III. EUFONIA

Per concludere con gli aspetti esteriori, puramente tecnici della versificazione, esaminiamo adesso la questione dell'eufonia del verso e dell'allitterazione. L'eufonia dipende principalmente dall'inclinazione musicale dell'autore, perciò proviamo a esporre i più significativi attacchi contro l'eufonia, lasciando l'onere di analizzare dettagliatamente i risultati ottenuti in questo campo al singolo lettore. La lingua ucraina non tollera la vicinanza di due vocali, e infatti la parola straniera *buržuazija* nelle bocche dei popolani si trasforma in *buržuvazija* o *buržujazija*. Ciò significa che in assenza di una necessità particolare eviteremo di accostare le parole in maniera tale che una parola termini in vocale e quella successiva inizi a sua volta con un'altra vocale. Allo stesso modo, a meno che non ce ne sia assoluto bisogno, faremo sì che i gruppi di consonanti non si scontrino tra loro, perché ciò arresterebbe il verso, per i motivi di cui si è parlato sopra. Questa pausa, però, può essere necessaria, il punto quindi sta nel saper utilizzare questi accumuli e renderli visibili, e non inseguire delle combinazioni casuali: cioè dominare il materiale, e non piegarsi a esso.

Хоч зваленим струхлілим стовбуром
нас трохи притиснуло.

I punti sottolineati contengono tre o quattro consonanti, e in questo modo provocano un rallentamento notevole, ma esso per l'appunto è voluto (vedi sopra): in questo caso l'accumulo è necessario, e a questo scopo contribuisce anche il metro.

Проте революційний рух реціною проніс.

Qui il verso non si arresta affatto, il che è del tutto in linea con l'immagine che trasmette. A questo proposito, osservate che in ogni parola di questo verso è contenuto il suono [r], che contribuisce chiaramente a esprimere l'immagine della scarica voluta dal poeta (a dispetto del terrore borghese e del pudore istituzionale). Questo procedimento si chiama allitterazione.

L'allitterazione è uno strumento potente per ottenere effetti sonori. Percependo il carattere degli specifici suoni, conoscendo cioè la dolcezza della [l], l'intensità della [r], il sibilo della [s], il ronzio della [dz], il tamburellare della [b], l'immobilità della [k], la musicalità della [m], conoscendo insomma l'infinita capacità dei suoni e delle loro combinazioni di riprodurre i suoni della vita reale, il poeta potrà dar vita a un'autentica tessitura sonora. La questione sonora richiede un grande lavoro teorico: c'è tutta una serie di poeti russi (quali Chlebnikov, Petnikov, Aseev, Čičerin) che rappresentano quasi esclusivamente la tessitura sonora, e lo studio della loro opera (che in nessun caso è possibile trascurare) mette nelle mani del poeta un'arma potente, che nemmeno quei poeti stessi sapevano impiegare, poiché si dilettevano con l'«arte per l'arte».

Tra i poeti ucraini il più grande maestro della tessitura sonora è Pavlo Tyčyna, specialmente nella raccolta *Sonjačni klarneti* [Clarinetti solari], ma chiunque aspiri a dominare le anime con la forza della poesia deve avere chiaro il significato di determinati suoni e la loro interazione.

Швидкуйте ж розперезані товариші
бабахкайте бийте в бабухатий бубон
рубайте, рубайте прокльонів гуджі
Ну-бо!⁴⁴
(M. Chvył'ovyj).

L'ultima parola dell'ultimo verso suona come l'eco dei colpi di un tamburo, come l'onda decrescente nel mezzo di una tempesta. Darò ora alcune indicazioni molto generali sul tema, per quanto incomplete. [A]: è il suono della gioia e della forza, il suono più pieno, [U] al contrario è il suono più sordo, [O] è un suono tipico della melodia ucraina per la sua grandiosa tristezza, [I] esprime un lamento, [E] è la vocale più neutra. Queste indicazioni approssimative non mirano affatto all'infallibilità e all'assolutezza — in ogni contesto assumono diversi significati —, voglio solo richiamare l'attenzione sul fatto che è bene concentrarsi sulla vocale accentata, il suono centrale della parola e del verso. Riporto alcuni esempi:

⁴⁴ «Fate in fretta, sfrenati compagni / tamburellate sbattete sul tamburo panciuto / mozzate, mozzate i maledetti nodi / e bom!».

Холодно...
Мерзнуть ноги
З стріхи сипеться сніг⁴⁵.
(V. Sosjuga).

I suoni [s], [z] e [ch] ritraggono il modo in cui scende la neve.

Віють вітри, віють буйні⁴⁶.

I suoni [v], [i], [j] (nel suono [ju]: [j]+[u]) trasmettono l'impressione del vento, le vocali accentate [i] e [u] conferiscono al verso il carattere di un triste lamento.

Ой що бо то тай за ворон,
Що по морю кракає?⁴⁷

Il suono [r] riproduce il gracchiare del corvo (*kruk* è una parola correlata al verso del corvo)⁴⁸. Un'espressione popolare come *šovkova trava* [erba di seta], oltre a celare in sé un'immagine definita, è al tempo stesso una rappresentazione sonora del fruscio dell'erba ([š], [v]).

Mi limiterò a questi suggerimenti. Colgo l'occasione per portare l'attenzione del lettore su un altro metodo, forse a lui già noto, per aumentare l'espressività: si tratta della ripetizione di parole, delle loro terminazioni, dei suoni.

Вітер.
Птах, ріка, зелена вика
Ритми соняшника
День біжить дзвенить сміється
Перегулюється
Над житами йде з медами
хилить келихами
День біжить дзвенить сміється
Перегулюється⁴⁹.
(P. Tučupa).

Qui la ripetizione è utilizzata per la rappresentazione sonora delle improvvise raffiche di vento. Abbiamo una fine allitterazione in *chylt' – kelychamy*, dove ad allitterare sono le sillabe *chyl-* e *-lych*,

in cui l'una è per così dire la forma inversa dell'altra (questa forma di allitterazione è molto frequente in Čičerin). Notate il ritmo degli ultimi due versi, che riproduce le folate di vento lungo i campi di segale.

Prima di passare all'elemento principale della poesia, quello che ne costituisce il cuore e l'anima, ossia l'immagine, tocchiamo brevemente il tema della struttura del verso, della sua costruzione: il progetto. Così come finora mi è capitato di rimproverare ai dilettanti della poesia la loro incapacità, le loro rime banali, i loro metri monotoni, ora al contrario riconosco che per consequenzialità logica sono quasi tutti senza eccezione superiori ai poeti contemporanei. E questo gli costa molti sforzi, un'abbondanza di versi superflui, di rime forzate e comunque banali: è quindi forse la principale causa del misero aspetto dei loro versi. E quindi: quanto è utile questa logicità?

“Ma come?”, sento lo stupore pretenzioso dei giovani poeti.

Sì, dico io, la verità poetica è una verità non logica, ma prevalentemente psicologica. Una poesia non è un lavoro scientifico. I tempi dell'aritmetica in versi di Magnitskij sono passati da tempo. Questo, ovviamente, non deve significare che a un bel componimento debba mancare del tutto la logica tradizionale, no: posto che la logica tradizionale non ostacoli la verità psicologica, allora non ostacolerà nemmeno l'idea della poesia, ma è chiaro che, anche se queste due verità conducono entrambe a Roma, lo fanno attraverso strade diverse. L'impressione che un verso riuscito suscita nel lettore non è quella di una persuasione logica, quanto quella di un'enunciazione psicologica. Non sprecherò altre parole per sostenere questa affermazione: a questo concorre tutta la storia della poesia da Eschilo a Ševčenko. La forza della poesia sta nella forza del sentimento.

Dunque, capita che il sentimento non richieda alcuna sequenzialità logica e che il componimento colpisca comunque il lettore, nonostante la sua arma primaria, l'immagine, appaia assurda dal punto di vista della ragione borghese 'sana'. Su questo torneremo nel capitolo sull'immagine, ora mostreremo che questa norma riguarda anche la struttura del verso.

Пробіг зайчик

⁴⁵ “Fa freddo... / si gelano i piedi / scende la neve dal tetto”.

⁴⁶ “Soffiano i venti, soffiano impetuosi”.

⁴⁷ “Ma cos'è questo corvo / che per mare va gracchiando?”.

⁴⁸ Solitamente *voron* o *voronja* [N.d.T.].

⁴⁹ “Vento. / Un uccello, un torrente, la vecchia verde / i ritmi del girasole, / corre il giorno e risuona e ride / gironzola / per i campi di segale va / a bere in bicchieri di miele / corre il giorno e risuona e ride / gironzola”.

Дивиться —
 Світанок:
 Сидить грається
 Ромашкам очі розтулює
 А на сході небо пахне
 Півні чорний плащ ночі
 Вогняними нитками сточують
 — Сонце —
 Пробіг зайчик⁵⁰.
 (Р. Ту́супа).

Leggendo fino alla fine capirete che il “coniglietto” è il primo raggio di sole del mattino e quindi per voi diventerà chiara una frase apparentemente strana come: “Apri gli occhi alle margherite”.

C'è una logica profonda e convincente, ma in alcun modo simile a quella di Čelpanov o James. E in una certa misura, questo si può dire per ogni poesia. Un consiglio pratico di grande importanza, che, tuttavia, è difficile formulare in modo convincente, è quello di non sposare il proprio progetto, ma di abbandonarsi alle onde del sentimento, e sarà questo a portarvi alla Roma della verità. Tutta l'artificialità, tutta la contraffazione, tutta la falsità dei giovani poeti deriva in gran parte dal loro desiderio di produrre un'opera conclusa, con un prologo e un epilogo, divisa in strofe, ornata accuratamente con rime brutte ma inevitabili alla fine di ogni verso. Sono tutte cose meravigliose e utili, però non in senso assoluto, ma solo quando ce n'è l'occasione e la necessità.

IV. L'IMMAGINE

Spostandoci ora all'immagine e alla similitudine, osserveremo parallelamente come tali procedimenti erano sviluppati in passato, poiché la poesia contemporanea si è allontanata notevolmente dai suoi predecessori.

Per prima cosa, la poesia del passato era parca di immagini e similitudini: un vecchio è come una quercia, una ragazza è come un pioppo, le stelle sono come occhi, gli occhi sono come stelle, i raggi del sole sono frecce, ecc. Per dare un'idea dell'antichità di tali immagini, basti ricordare che la parola *zirk* [stella] ha la stessa radice della parola *zir* [vista],

che *strila* [freccia] in tedesco si diceva *Strala*, e che questa parola oggi significa “raggio”. È chiaro che la valenza immaginifica e artistica di queste espressioni a oggi si è persa, e che esse non provocano più la sensazione di una figura retorica, ma solamente della più usuale delle catacresi, così che un componimento con tali immagini apparirà semplicemente come prosa rimata e spezzata. Un esempio:

Мій рідний край *ридав* піснями,
 А я їх слухав, та мовчав.
 Блукав *співочими* гаями,
 Пісень веселих там шукав.
 Ридання чулись тихомовні,
Тремтіли сльози на квітках,
 Гаї зелені, цвітом повні
 Стояли, наче у *вінках*.
 І я ходив тими гаями,
 В степу *журливому* блукав,
 Мій рідний край *ридав* піснями
 І я піснями заривав⁵¹.
 (Vitalij Samijlenko).

E quindi? “È molto bello”, dirà il mio lettore: persino meraviglioso! Solo... solo che in qualche modo quei versi e quelle immagini ci sono già arcinoti, come se li avessimo sentiti migliaia e migliaia volte. E in effetti, sfogliate un qualunque libro di Oles', Voronyj, o, ancora meglio, Nadson, Apuchtin o uno dei tanti, e troverete componimenti identici, o altri di gran lunga migliori. Perché quindi scrivere in questo modo, piuttosto ristampiamo questi autori, facciamo traduzioni da altre lingue, e così via. Ma è anche possibile che ci si possa esprimere in modo migliore, provocare un'impressione più intensa, perché infatti non c'è niente che stia al suo posto, tutto va avanti! In ogni caso è chiaro che scrivere versi siffatti (o anche un po' peggiori) è assolutamente superfluo, in quel caso piuttosto ristampiamo... ecc. A questo punto è il momento di congedarmi da coloro che ritengono che scrivere in questo modo sia pur sempre meglio che cercare nuove vie — beh, arriverci! —, ma tenete conto che difficilmente troverete

⁵⁰ “È corso un coniglietto / a guardare, / è l'alba: / è seduto e gioca / apre gli occhi alle margherite / al levar del sole profuma il cielo, / in rocchetti di fuoco avvoltolano / i galli il manto nero della notte; / il sole: / è corso un coniglietto”.

⁵¹ “La mia terra natale gemeva di canzoni, / e io le ascoltavo e tacevo. / Vagavo tra i boschi canterini, / canzoni allegre vi cercavo. / Si sentivano i lamenti silenziosi, / Palpitavano le lacrime sui fiori / boschetti verdi, colorati / sembrava indossassero corone di fiori. / Ed io andavo per quei boschetti, / vagavo nella steppa malinconica, / la mia terra natale gemeva di canzoni / e anch'io iniziai a gemer di canzoni”.

un editore per la vostra opera, perché l'editore preferirà piuttosto ristampare Oles' ecc., e bisognerà quindi restringere la cerchia dei propri lettori alla mamma, il papà e il gatto. Con coloro che desiderano genuinamente cercare una nuova via, invece, siamo allineati lungo il cammino verso il favoloso mondo delle immagini. Iniziamo quindi dal verso di Vitalij Samijlenko che abbiamo citato. Esaminiamo a fondo le sue immagini e proviamo a rintracciare il motivo per cui ci sembrano noiose. Ho sottolineato i punti in cui l'autore si esprime in maniera metaforica, attraverso delle immagini e non semplicemente con parole ordinarie. Primo punto: "la terra geme di canzoni". Tutti sanno che in ucraino può gemere soltanto una persona: qui geme l'intera terra, ciò significa che la terra è paragonata a un essere umano. Andiamo avanti: "vagavo tra i boschi canterini": a cantare può essere una persona o un uccello, perciò, anche in questo caso, vi è una similitudine con un essere umano o un uccello. O ancora: "palpitavano le lacrime sui fiori": le lacrime costituiscono un evidente paragone con una persona. Poi: "sembrava indossassero corone di fiori", ovvero erano come persone. "Nella steppa malinconica": è malinconica una persona, e così dappertutto: l'autore paragona sempre la natura all'essere umano, ma con una modalità utilizzata migliaia e migliaia di volte, e così il componimento fa l'effetto di una pelliccia rattoppata con toppe estranee e consumata fino all'estremo dai suoi proprietari.

Per questo ci fa un'impressione così debole, fiacca: suonano in qualche maniera inaspettate le parole "e anch'io iniziai a gemere di canzoni"; non sentite alcun lamento, solo lo strimpellare dolcissimo di un vecchio mandolino borghese, a cui è rimasta solo l'ultimissima corda. E questa corda suona senza interruzioni e senza limiti. Forse le canzoni ucraine sono lamenti? Forse un prato in una giornata tranquilla piange a bassa voce? Allora sarà meglio abbandonare questa immagine e dire semplicemente "mormora". Allo stesso modo la "steppa malinconica" per cosa si è rattristata? Rappresentate le immagini in maniera concreta, così che davanti ai vostri occhi compaia un quadro visivo o sonoro e percepiate ciò che vede il poeta, e non si senta soltanto il modo in cui lui

pizzica le corde d'argento.

Ma basta così. Nuovi esempi mostreranno meglio quali immagini suscitano un'impressione e quali no. Per tentare una classificazione, dividiamo rozzamente le immagini in visive, sonore, olfattive, e così via. Il lettore attento avrà già notato la rappresentazione del mattino in Tyčyna (si veda sopra). Quell'immagine aveva una duplice profondità: un raggio di sole gioca come un coniglietto, e improvvisamente capite che quello non è un coniglio, ma un coniglietto solare, riflesso come da uno specchio, e l'animo si riempie del dolce tepore di una mattina estiva.

In un certo stadio del pensiero umano sono quantomai frequenti le similitudini umane con il mondo esterno e con la natura. Queste similitudini sono le più frequenti nelle canzoni:

Ой що ж бо тай за ворон,
Що по морю кракає.
Ой що ж бо то тай за бурлака,
Що всіх бурлак скликає⁵².
(Canzone popolare).

Le similitudini nelle canzoni popolari hanno un fascino senza paragoni poiché rappresentano al tempo stesso il paesaggio e il contesto mentale. Come in questa:

Рости, рости клен-древу
В гору високо.
Поховали пана отамана
В сиру землю глибоко⁵³.

(Qui l'acero è sia una metafora dell'atamano, sia l'albero che cresce sulla sua tomba). O molto spesso in Ševčenko:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину.
На калині одиноке
Гніздечко гойдає,
А де ж дівся соловейко
Не питай: не знає!⁵⁴

⁵² "Ma cos'è questo corvo / che per mare va gracchiando? / Ma chi è questo alatore / che tutti gli alatori invoca".

⁵³ "Cresci, cresci, albero d'acero / alto sul monte. / Hanno sepolto l'atamano / a fondo nell'umida terra".

⁵⁴ "Arde il sole, soffia il vento / dal campo alla vallata, / sull'acqua con il salice smuove / il viburno rosso. / Sul viburno solitario / oscilla un nido, / ma dov'è sparito l'usignolo / non lo chiedere: non lo sa!".

(L'usignolo è Kotljarevs'kyj)⁵⁵.

Gran parte delle immagini di Ševčenko sono paragonabili a quelle delle canzoni:

Попід горою яром долом,
Мов ті діди високочолі
Дуби з гетьманщини стоять⁵⁶.

(Nello specifico le canzoni paragonano l'essere umano con la quercia, mentre in Ševčenko la quercia è come un vecchio uomo).

Il cuore è come una colomba, come un uccellino. In una poesia una fanciulla si è perfino trasformata in un pioppo: si tratta di un motivo ovidiano.

“Il pensiero come un'aquila vola, si libra”. “I ragazzi e le ragazze fioriscono come papaveri”. “Come i corvi piombano sui campi, così i *ljachy* sugli uniati⁵⁷. “I cosacchi come una nuvola circondarono i *ljachy*”. “Come una vipera rossa Al'ta porta le notizie”.

Ma sono molto frequenti in Ševčenko anche le similitudini antropomorfe, ovvero quelle in cui è la natura a venire paragonata all'essere umano (cosa che a volte si riscontra anche nelle canzoni).

Там могили з буйним вітром
В степу розмовляють⁵⁸.

Non solo la fanciulla è come un pioppo, ma il pioppo è come una fanciulla: è una meravigliosa sintesi dell'essere umano e della natura, elementi amati e al tempo stesso separati dal poeta. Spesso a queste similitudini manca concretezza, perché non sono ancora distinte dal paesaggio. Ma non sempre.

Зареготався дід наш дужий
Аж піна з вуса потекла.
Чи спиш, чи чуєш, брате Луже,

Хортице⁵⁹ сестро⁶⁰.
(*Hamalija*).

Qui la similitudine si sviluppa in una raffigurazione completa: un'immagine di straordinaria intensità e precisione (la schiuma che scorre dai baffi). Qui invece abbiamo un'immagine psicologica ancora più fine:

І небо невмите, і заспані хвилі
І понад берегом геть-геть
Неначе п'яний очерет
Без вітру гнеться⁶¹.
(*Z Kos-Aralu* [Da Kos-Aral]).

Un'immagine che qualunque immaginista sottoscriverebbe con entrambe le mani. L'antropomorfismo raggiunge qui un'espressività e una concretezza mai viste prima: la subordinazione del paesaggio allo stato d'animo, persino la loro coincidenza, una delle maggiori conquiste della poesia (Wilde), risulta qui molto chiaramente.

Tali conquiste rimangono al giorno d'oggi ancora inutilizzate nella poesia ucraina. Oles' e la sua scuola ripetono per lo più immagini banali tratte dalla poesia dell'Europa occidentale: fiori, prati, usignoli, pini solitari costituiscono il loro repertorio dominante. Solamente in un'opera Oles' si è elevato al di sopra della poesia ucraina a lui contemporanea, ovvero nella prima parte del poema *Ščoroku* [Ogni anno].

“Снігу ой снігу якого”
.....
Наче тут паслися гуси у ранці
Скублися тихо...
І пух свій розкидали білий⁶².

In seguito, la neve viene paragonata alla camicia della governante, e infine:

⁵⁵ Ivan Kotljarevs'kyj (1769-1838) fu uno scrittore e poeta ucraino, da molti considerato il fondatore della letteratura ucraina moderna, che prende tradizionalmente avvio dalla pubblicazione del poema comico di Kotljarevskij *Enejida* [Eneide travestita, 1798], [N.d.T.].

⁵⁶ “Sotto la montagna, giù per il burrone / come vecchi dalla fronte alta / si innalzano le querce della Hetmanščyna”.

⁵⁷ Con il termine *ljachy* vengono indicati i polacchi [N.d.T.].

⁵⁸ “Laggiù chiacchierano le tombe / con il vento impetuoso nella steppa”.

⁵⁹ Chortycja è un'isola del fiume Dnipro nella regione di Zaporizzja e la vasta pianura del Velykyj Luh, a cui il poeta fa riferimento nel verso precedente. Essendo uno dei centri principali del cosaccato tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, ha un forte valore simbolico nella cultura ucraina [N.d.T.].

⁶⁰ “Di gusto se la rise il nostro vecchio / finché dai baffi non gli colò la schiuma. / Dormi o ci senti, fratello Prato, / sorella Chortycja?”.

⁶¹ “E il cielo slavato, e le onde addormentate / e sulla riva via via / come ubriaca si piega / la canna senza vento”.

⁶² “Di neve, oh che neve / / Come se al mattino avessero pascolato le oche / beccandosi in silenzio... / e le loro piume avessero sparso ovunque, bianche”.

.....Мірошник
Сівяв крізь хмари муку⁶³.

Queste immagini, con la loro chiarezza e concretezza, rimangono uno dei tesori più preziosi della poesia ucraina.

Uno dei più talentuosi artisti dell'immagine è stato il defunto Vasyľ Čumak⁶⁴:

Ой там у полі на обніжку
Тліє блакитний жар.
На що ж так рано, метелику сніжку,
На що ж так рано з-за хмар⁶⁵.

Il fuoco blu rappresenta gli ultimi fiordalisi dell'estate. In seguito:

Ой та й погасли ті жарини,
Змерзли волошки в межі.
Білий метелик лине і лине,
Білий метелик сніжин⁶⁶.

Questa strofa, in maniera impercettibile per la ragione "logica", introduce un paragone ancora più sottile, tra il congelamento e l'appassire di un fiore.

Я чи блакить за ґратами,
Я чи блакить?
Знаю, що став твоїм братом,
Де ж до сестри стежки?⁶⁷

Qui l'anima è paragonata all'azzurro (una sorella!) in modo delicato ma al tempo stesso concreto e vivace, ma la valenza di questa immagine è ancor più profonda e il suo valore incomparabile consiste proprio nel fatto che l'azzurro non rappresenta soltanto l'anima del prigioniero, ma anche la libertà, con cui entra in armonia l'impulso alla libertà dell'anima stessa. L'immagine poetica più profonda, infatti, è proprio quella che non ha una sola spiegazione, ma

può essere infinitamente approfondita nel suo senso interiore, dove scorrono i flussi argentei dell'autentica poesia (si veda a proposito Potebnja: *Mysl' i jazyk* [Pensiero e lingua]).

Quando Čumak raffigura la Rivoluzione, le sue immagini, nonostante la meravigliosa intensità, non sono altrettanto originali, e vagamente allegoriche:

Молот і плуг. Єднанням
Братніх заліз
Викуєм зорю останню
Соціалізм!⁶⁸
(V. Čumak).

Ciò deriva dal fatto che tutta la poesia precedente aveva fornito molto poco materiale sul tema, perciò Čumak dovette arare la terra vergine con aratri già pronti, mentre nella sfera della lirica si era elevato alle più alte vette del pensiero poetico, percorrendo il proprio cammino. Nel componimento appena citato:

Піль злотопіняві гриви⁶⁹.
(V. Čumak).

Questa immagine, buttata lì con indifferenza da Čumak, è stata poi ripresa nella poesia ucraina. Compare in Tyčyna (a tal proposito non mi prendo la briga di stabilire chi l'abbia utilizzata per primo, è possibile che sia venuta in mente a entrambi in modo autonomo). La impiegò anche Aleško, provocando la commozione di un recensore di "Šljachy Mystectva".

Un altro grande artista dell'immagine nella poesia ucraina è Pavlo Tyčyna, che potrebbe essere considerato il primo nella cerchia degli immaginisti.

Енгармонійне. Дош.
А на воді в чийсь руці
Гадюки пнуться... Сон. До дна.
Війнув, дихнув, сипнув пшона
І заскакали горобці!..
— Тікай! — шепнуло в береги.
— Лягай... — хитнуло смолки.
Спустила хмарка на луги
Мережані подолки⁷⁰.

⁶³ "...il mugnaio / ha seminato ovunque nuvole di farina".

⁶⁴ Vasyľ Čumak (1901-1919) fu un poeta di componimenti a tema rivoluzionario e membro del partito dell'UKP(b) [Ukrajins'ka Komunistyčna Partija (borot'bystiv), Partito Comunista Ucraino (dei borot'bysti)]. Fu giustiziato nel 1919 dalle guardie dei Bianchi di Anton Denikin, a causa della sua attività politica e culturale [N.d.T.].

⁶⁵ "Oh, li nel campo lungo il sentiero / arde un fuoco blu. / Perché così presto, farfalla di neve, / Perché così presto vieni giù dalle nuvole".

⁶⁶ "Oh, e si sono estinti quei fuochi, / i fiordalisi si sono congelati sul confine. / Fluttua e fluttua la bianca farfalla, / la bianca farfalla della neve".

⁶⁷ "Sono io, o è l'azzurro dietro la grata? / Sono io o è l'azzurro? / So che sono diventato tuo fratello / dov'è la via per la sorella strada?".

⁶⁸ "Martello e aratro. Dall'unione / dei metalli fraterni / forgiamo l'ultima stella, / il socialismo!".

⁶⁹ "Le criniere di schiuma dorata dei campi".

⁷⁰ "Enarmonicamente. Pioggia. / Sull'acqua nella mano di qualcuno / strisciano i serpenti. Un sogno. Fino al fondo. / Soffiava, spirava, gettava il miglio / e saltavano i passerelli... / 'Va via!': sussurrava sulla riva. / 'Sdraiati. . .' — cullavano i prati fioriti. / Una nuvola stese sui prati / i suoi orli ricamati".

(P. Tyčyna).

Ancora non si sentono le gocce di pioggia, solo i cerchi sull'acqua che si dipartono dal centro (la mano). Tutto tace, attende ("Un sogno. Fino al fondo"). Tuttavia, l'immagine non sarà rovinata da spiegazioni prosaiche: parla da sé. Il paesaggio naturale prima della pioggia è raffigurato da Tyčyna con una geniale vividezza anche in un secondo punto:

Вітри лежать, вітри на арфу грають,
А в небі свариться вже хтось.
Завіса чорносиза
Півнеба мовчки зап'яла. Земля вдягає тінь...
Мов звір ховається людина. —
Господь іде! — подумав десь, полинь.
Заплакав дощ... і віху⁷¹.
(P. Tyčyna).

Devo citare estratti lunghi, perché l'immagine è indissolubilmente legata al tema della poesia. Perciò, spesso, perché sia compresa è necessario non separarla dall'insieme poetico, come invece spesso fanno i critici, bollando poi l'immagine come "incomprensibile".

Осінні листя
Твої коси від смутку, від суму
Вкрила роззолоть, ой же й кривава.
Певно душу твою взолотила печаль.
Що така ти ласкава⁷².
(P. Tyčyna).

In Tyčyna notiamo l'unione dell'immagine visiva con quella sonora:

Світає
Та пень обгорілий, мов піп на могилі,
"Безсмертний, помилуй" кричить мовчазливо⁷³.

Un'immagine su cui ha polemizzato il noto critico A. Nikovs'kyj non capendo cosa significasse questo "gridare silenziosamente" e mostrando così la

sua incapacità di comprendere l'immagine nel suo complesso. Nello stesso componimento:

Мов свічі погаслі в клубках фіміаму
В туман загорнувшись, далекі тополі
В душі вигравають мінорную гаму⁷⁴.
(P. Tyčyna).

La scala musicale rappresentata dalla serie di pioppi che si allontana dalla vostra vista appare come una fila decrescente, in cui ogni pioppo diventa più corto in prospettiva, e per questo è una gradazione, una scala musicale.

Нам все одно, чи бог, чи чорт
Обидва генерали.
Собори брови підняли
Розбіглися квартали⁷⁵.
(P. Tyčyna).

Le sopracciglia delle chiese sono gli ornamenti sopra le finestre, ma chiunque possieda un senso estetico potrà trarre piacere da questa immagine anche senza alcuna spiegazione. Ecco un'altra immagine urbana:

Стоїть завод — не п'є, не їсть
Аж цвіллю взявся знизу...⁷⁶

Questa immagine non è nuova, è vero, ma è condensata in due versi potenti, mentre qualcun altro avrebbe sprecato l'intero componimento per costruirla.

In Tyčyna ci sono anche delle allegorie, ovvero l'estensione di un'immagine all'intera opera. Molto raramente un'allegoria può essere uno strumento preciso con cui raffigurare concretamente un determinato tema, poiché a volte alcune componenti del tema non saranno allineate all'immagine allegorica principale, che diventa così una trovata arida e artificiale. Probabilmente dovremo parlare di questo tema più ampiamente in un altro punto. Riportiamo qui una buona immagine allegorica di Tyčyna:

⁷¹ "Si spandono i venti, i venti suonano l'arpa, / e in cielo già si sente qualcuno litigare. / In silenzio una tenda nera e grigia / ha coperto il cielo a metà. La terra indossa un'ombra... / Come un animale si nasconde un uomo. / 'Sta arrivando Dio!' — pensa da qualche parte l'artemisia. / Iniziò a piangere la pioggia... e si smorzò".

⁷² "Foglie d'autunno. / Per la tristezza, per il dolore / le tue trecce sono ricoperte d'oro e sangue. / Di certo la tua anima è piena di tristezza, / ché tu sei così dolce".

⁷³ "Albeggia. / E un ceppo riarso, come un prete sulla tomba, / 'Signore, abbi pietà', grida silenziosamente".

⁷⁴ "Come candele estinte in grani d'incenso / i pioppi lontani, avvolti nella nebbia, / suonano nell'anima una malinconica scala".

⁷⁵ "Fa lo stesso che sia dio o il demonio: / entrambi sono generali. / Alzarono le sopracciglia le cattedrali / si sparsero qua e là i quartieri".

⁷⁶ "La fabbrica sta lì, non mangia e non beve / s'è insinuata da sotto la muffa...".

Укрийте мене, укрийте:
 Я – ніч, стара,
 Нездужаю.
 Одвіку в снах
 Мій чорний шлях.
 Покладіть отут м'яги
 Та хай тополя шелестить.
 Укрийте мене, укрийте:
 Я – ніч, стара.
 Нездужаю⁷⁷.
 (Р. Ту́супа).

Qui osserviamo la capacità di illustrare il più piccolo dettaglio del soggetto attraverso una simile sottigliezza dell'immagine allegorica.

La rappresentazione per immagini costituisce la fonte primaria della poesia, il suo elemento più essenziale. Ma ciò è diventato chiaro solo di recente, e da quel momento, così come prima la poesia vi aveva rinunciato quasi completamente (con la scuola dei populisti), così ora, obbedendo alla legge della dialettica, la rappresentazione per immagini è tornata al centro dell'attenzione dei poeti. Un'intera scuola poetica, quella degli immaginisti, pone la propria attenzione proprio sull'immagine, e questa tendenza, portata al suo massimo livello di sviluppo, rende nuovamente la poesia arida e troppo teorica, facendole perdere il legame con la vita. La questione delle immagini, insomma, è così ampia che non è possibile affrontarla in un solo capitolo: mi limiterò soltanto a una tipologia di immagini, quelle cosmiche, a causa della rilevanza e diffusione che hanno acquisito negli ultimi tempi.

Ho già ricordato più volte che la concretezza, la vicinanza alla vita sono dei prerequisiti per la poesia viva, che altrimenti diventa arida, degenera nella scolastica. Così, nella poesia cantata con la lira due migliaia di anni fa, le immagini cosmiche — il sole, i pianeti, la terra, la luna, l'universo, il cielo, gli elementi — avevano perso la loro concretezza, erano diventate formule logore, il cui significato era noto a tutti in anticipo, e per questo non impressionavano nessuno con la loro accuratezza o originalità: erano state fissate troppo attentamente. Le stelle come occhi, la madre terra, il dio sole, il volto della luna,

l'azzurro infinito del cielo erano considerati entità così alte, avevano una reputazione di così inviolabile santità e inaccessibilità, che finirono per rimanere del tutto senza immagini, o per essere accostate esclusivamente alla 'santità' e alla 'purezza', come mostrato sopra.

Di conseguenza il lettore, quando leggeva dell'anima come il mare, del mare di lacrime e sangue, dell'anima come l'azzurro sconfinato del cielo, si riteneva effettivamente soddisfatto della 'poeticità' di tali immagini, ma leggeva poesia malvolentieri, poiché sapeva in anticipo che in essa avrebbe trovato sì qualcosa di 'altamente poetico', ma familiare e vago fino alla nausea.

Al tempo stesso, la grandiosità dell'epoca contemporanea richiede immagini altrettanto grandiose, per cui la poesia non ha potuto abbandonare i poemi cosmici, e dunque si è avvicinata a essi, come Maometto alla montagna. Si veda l'*Elektra* [Elettra] di Vasyľ Ellan⁷⁸:

Слухайте, говорить земля.
 Вибухом сили сп'яніла планета⁷⁹.
 (V. Ellan).

La Terra è la radiostazione centrale dell'universo.
 La terra è una stella rossa a cinque punte:

Всі п'ять суходолів землі
 Іскрять червонястим промінням⁸⁰.
 (V. Ellan).

Così come sopra:

Рівніше й рівніше дих
 Червоних легенів⁸¹.
 (V. Ellan).

In questo caso, tuttavia, in maniera consona al tema e al modo in cui è trattato (un'ode solenne o un

⁷⁸ Vasyľ Ellan-Blakytynj (pseudonimo di Vasyľ Ellans'kyj, 1894-1925) fu uno scrittore, organizzatore culturale ed esponente politico di spicco nell'Ucraina postrivoluzionaria. In ambito politico, fu tra i fondatori del gruppo dell'UKP(b) e, successivamente promotore della fusione di quest'ultimo con il filobolševico KPU [Komunistyč-na Partija Ukrajiny, Partito Comunista Ucraino], mentre in ambito letterario e culturale contribuì all'istituzione del circolo di scrittori proletari Hart.

⁷⁹ "Ascoltate, qui parla la Terra. / Di un'esplosione di forza s'è inebriato il pianeta".

⁸⁰ "Tutti e cinque i continenti sulla terra / scintillano di un raggio scarlatto".

⁸¹ "Sempre più piano e regolare / dei polmoni rossi il respiro".

⁷⁷ "Copritemi, copritemi, / sono la notte, sono vecchia, / sono malata. / È sempre addormentato / il mio sentiero nero. / Ponete qui la menta, / lasciate che frusci il pioppo. / Copritemi, copritemi: / sono la notte, sono vecchia".

inno), l'immagine è tratta dal repertorio di immagini 'pure', e non ha un carattere intimista. In Poliščuk il sole è un "ragno dorato" (in *Jaryna Kurnatov's'ka*, Poliščuk). Il poeta sviluppa l'immagine in un intero tema allegorico, e la natura di tale immagine (il paragone tra i raggi e le ragnatele) riesce a raffigurare un quadro piacevole.

In Sosjura, il sole è una "capra dorata". Ricordando le parole immortali di Wilde, "il paesaggio è uno stato d'animo", il lettore può comprendere questa immagine come l'espressione di uno stato d'animo. In G. Škurupij⁸²:

Хтось чорний зжер гарячий блин⁸³.
(*Vulycja* [Strada]).

È lo stato d'animo di un affamato che ha vagato per strada per tutto il giorno. In Poliščuk (*Buntar'* [Il ribelle]):

А сонце
В огневу лемішку в небі колотило, наче в казані⁸⁴.

Qui è raffigurata in maniera vivida la fusione delle vele cocenti del sole, mobili all'occhio umano. In Chvyl'ovyj il movimento del sole è rappresentato così:

За сонцем несемося
Лише затихнуть десь його палкі пісні⁸⁵.

I raggi come canzoni infuocate costituiscono una rappresentazione potente con un passaggio alla sfera sonora. Ecco l'alba in Chvyl'ovyj:

Підвівся день. Уперся в небо
Зітхнув так соняшно на світ⁸⁶.

Si tratta di una rappresentazione grandiosa del Giorno-Atlante, che regge il mondo sulle sue spalle. In Sosjura, invece:

Вже за обрієм блиснуло
Золоте зорі весло...⁸⁷

L'immagine rimanda sottilmente all'antica leggenda del sole trasportato da una barca dorata. La stessa reminiscenza mitologica compare anche in Poliščuk:

І сонце підростає, мов бичок,
Щоб грюкнути тепла рогами
По черепу міщан⁸⁸.
(*Il ribelle*)

Solo che in questo caso è ancora più fervida e vicina a noi per il suo contenuto.

I tempi del timore reverenziale verso il sole sono passati, e a esso si è sostituita una calda simpatia per l'allegro astro (si veda ad esempio *Tovaryš sonce* [Compagno Sole] di Semenko), e non si tratta dell'audacia del 'superuomo' di una qualche edizione di second'ordine di Nietzsche, ma di un senso di unità e una consapevolezza del potere pubblico della massa dei lavoratori, che utilizza l'energia solare senza alcuna misericordiosa concessione da parte del sole stesso. C'è un'enorme differenza tra questo atteggiamento e il terrore di fronte alla natura che osserviamo nella poesia precedente. In Semenko:

І розсміявся, коли зайшов наперед.
Простяг руку, механічно стиснув
Не розібрав: чи то був папуас чи швед⁸⁹.
(*Večir uter nosa i skys* [La sera si soffiò il naso e si intristì]).

Nell'ultima immagine la soggettività del paesaggio raggiunge il suo livello massimo riflettendo, come si è detto, lo stato d'animo del poeta.

L'intimismo delle immagini che abbiamo osservato, e che è ormai divenuto una sorta di moda, una norma obbligatoria per ciascuno, ha una grande portata metodologica. Prima o poi, questa tendenza passerà, ma resterà la sua origine, che la giustifica: la legge del contrasto. Mentre alla poesia drammatica era già noto da tempo il metodo del contrasto per ottenere un effetto drammatico, la poesia non

⁸² Geo Škurupij (1903-1937) fu un poeta ed esponente, insieme a Semenko, del movimento dei futuristi ucraini, i Panfuturisti. Fu attivo collaboratore delle principali piattaforme editoriali nella Charkiv degli anni Venti, fino al suo arresto nel 1934, a cui seguì la condanna a morte [N.d.T.].

⁸³ "Un tizio torvo ha divorato una frittella rovente".

⁸⁴ "E il sole / mescolava la zuppa in cielo / come in un calderone".

⁸⁵ "Inseguiamo il sole / da qualche parte si placheranno le sue canzoni infuocate".

⁸⁶ "S'è sollevato il giorno, si è sorretto al cielo / con tutto il sole s'è abbandonato al mondo".

⁸⁷ "Sfavillava già all'orizzonte / il remo dorato dell'alba".

⁸⁸ "E il sole si ingrossa come un toro / per sbattere con le corna il suo calore / sopra i crani dei borghesi".

⁸⁹ "Rise, quando si fece avanti. / Stese la mano, la strinse meccanicamente. / Non ho capito se fosse un papuano o uno svedese".

drammatica conosceva solo i contrasti tra posizioni e affermazioni (gli stessi del dramma) e non conosceva i metodi che potevano esserle peculiari, ovvero il contrasto all'interno dell'immagine stessa. Il sole come un vomere: si tratta di un'immagine ignota alla poesia precedente. E senza motivo, poiché le associazioni per contrasto appartengono alla stessa tipologia delle associazioni per contiguità, solo che creano paragoni ancora più vividi.

Se la poesia precedente poteva colpire il lettore solo mediante la quantità o la grandezza fisica, il “mare di lacrime e sangue” (diciamo che non c'è niente di più grande del mare in quanto a cubatura, andate pure a misurare!), ora nelle mani del poeta ci sono degli effetti di gran lunga più potenti, quelli del contrasto.

А хай тільки день облетить,
На дорогу виходить мужик
І милується зорями і несамовито
Стріляє, цілує в зоряний лик⁹⁰.
(M. Tereščenko)⁹¹.

Sembra che tutti i mari dell'universo si oppongano alla folle intensità dell'immagine.

Та не зріжу собі я голову
Залізник я, і чути мій гук,
Краще вмить опинюся голий
На снігу⁹².

Concludendo così il capitolo sull'immagine (poiché il tema non ha fine né limiti), ribadiamo ancora una volta che l'immagine è l'elemento più flessibile, più delicato e per questo più importante della poesia. Qui come in nessun altro ambito ha valore il gusto poetico, la forza della fantasia: è una magica isola poetica. Soltanto la raffigurazione delle immagini da parte del poeta può indicare fin dall'inizio quanto egli sia talentuoso, quanto valga la pena per lui di continuare a scrivere poesie. E per questo è necessaria innanzi tutto una conoscenza profonda della lingua in cui scriviamo, poiché solo nella lingua possiamo

rintracciare una fonte inesauribile di nuove immagini: la più fervida fantasia rimane solo un pensiero, se non si hanno le parole per esprimerla. Ed ecco che a tal proposito proprio la lingua ucraina è tra le più felici. Un poeta tedesco, ad esempio, o ancor di più uno francese o inglese, sono limitati al repertorio ristretto del vocabolario letterario. Una qualsiasi parola tedesca apertamente popolare che non sia ancora stata introdotta nel linguaggio letterario riuscirebbe a introdurvisi solo con enormi difficoltà, mentre nella lingua ucraina qualsiasi parola può essere inclusa nella lingua letteraria, perché questa non si è ancora consolidata nei limiti di un determinato vocabolario: i fiumi di lava fluiscono ancora. Chiunque conosce la parola *liteplo* [acqua tiepida], cosa può essere meglio di questa parola, sia come rappresentazione sonora che come immagine! Oppure prendete la parola *litorosl'* [fronda]! Eppure, né una né l'altra, né migliaia di altre sono state introdotte, poiché gli autori continuano piuttosto a parlare dei boschetti, della luna, delle rose, dei fiori: non di quello che hanno visto e sentito, ma di quello che hanno letto.

Ecco, quindi, il mio consiglio: leggete la poesia contemporanea, ma non per assimilarla in qualche modo, o per imitarla, ma per liberarsi delle catene carcerarie, delle catene del passato, e intraprendere il proprio percorso autentico nei prati musicali della lingua ucraina. E non bisogna leggere soltanto i poeti migliori, i rappresentanti di ogni scuola, ma anche, e forse soprattutto, coloro che fanno un sottile lavoro tecnico, grazie ai quali emergono i corifei della letteratura. Proprio questi ‘lavoratori della poesia’ danno al vero poeta la preparazione tecnica necessaria.

“Facile da dire, per te che hai frequentato scuole e capitali — sento dire da lungo tempo dai miei ascoltatori —, ma noi, diciamo, scriviamo alla buona, alla maniera contadina”. È questo il guaio, che voi non scrivete alla maniera contadina, ma alla maniera urbana, che è giunta a voi in una versione di terz'ordine, e non nei suoi migliori esempi. Per scrivere alla maniera contadina, alla buona, è necessario superare le influenze culturali interiorizzate, e per farlo bisogna saperle riconoscere. E per questo non serve studiare all'università, di questo sono prova poeti come M. Chvyl'ovyj o V. Sosjura, che non han-

⁹⁰ “E non appena il giorno se ne va / esce per strada un uomo / ammira le stelle e convulsamente / manda spari e baci al volto stellato”.

⁹¹ Marko Tereščenko (1894-1982) fu un attore, regista teatrale e cinematografico ucraino [N.d.T.].

⁹² “Ma non mi taglierò la testa, / io sono un ferramenta, e piuttosto che sentire il mio fracasso / mi getterei nudo / nella neve”.

no studiato da nessuna parte, non hanno concluso alcun percorso di studio, e che, tuttavia, hanno superato decine di poeti borghesi. Mykola Chvyl'ovyj, oltre a essere un poeta come si deve, che conosce a pieno la scienza della poetica, segue anche una strada propria, che non è stata mai percorsa prima né nella letteratura russa, né in quella ucraina: è un vero maestro, un maestro originale. L'originalità del suo lavoro deriva dal fatto che è il primo poeta-lavoratore in Ucraina. Ci sono molti lavoratori che scrivono poesie: mi è capitato di incontrare operai canuti che, con uno sforzo di volontà, componevano versi. Essi, però, sono completamente prigionieri di mediocri poeti borghesi quali Nadson, Apuchtin e altri. Per superare qualcosa bisogna passarci in mezzo, si tratta della legge dello sviluppo dialettico, che non è possibile cambiare. È del tutto infondato sperare che la poesia necessiti soltanto di talento e ispirazione, e che con questi i versi si scriveranno 'da sé'. Ogni poeta attraversa un lungo percorso di sviluppo per trovare sé stesso. È come se guardassimo un compositore che, non conoscendo le regole e la storia della musica, si metta a scrivere un'opera. È chiaro che, se anche si trattasse del musicista più talentuoso, la sua opera sarebbe qualcosa di simile all'*Ivanov Pavel*⁹³, un miscuglio disordinato di materiale estraneo e di seconda mano. Tuttavia, nessuno riesce ad assimilare questo pensiero naturale nel campo della poesia. Persino Chvyl'ovyj un tempo ha balbettato, e anche Čumak ha scritto versi del tipo:

У високе блакитнеє небо
 У яскраві зірки подивись,
 Яким світом невидано дивним
 У блакиті вони зайнялись... і т. п.⁹⁴.

Le parole sono stantie, il metro è un battito ripetitivo, c'è soltanto un'immagine in quattro versi, e oltre tutto è vecchia come il mondo ("hanno creato"): è forse lo stesso Čumak che ha scritto il *Prologo*?

La metà di coloro che inondano di poesie le case editrici potrebbero essere buoni maestri dei versi.

Questo non significa che ci saranno così tanti poeti, ma tra quelli potrà distinguersi qualcuno di cui il proletariato non si è ancora accorto.

www.esamizdat.it ◇ M. Johansen, *Norme elementari di versificazione*. Traduzione dall'ucraino di R. Caria (ed. or.: Idem, , *Elementarni zakony versyfikaciji (viršuvannja)*, "Šljachy mystectva", 1921, 2, pp. 104-117) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 231-253.

⁹³ *Ivanov Pavel* è un'operetta comica di S. Nadeždin e M. Rappaport particolarmente popolare in tutto l'Impero russo negli anni Dieci del Novecento [N.d.T.].

⁹⁴ "L'alto cielo azzurro / le brillanti stelle guarda, / che mondo incredibilmente strano / hanno creato in cielo... eccetera".

◇ **M. Johansen, *Elementary Rules of Versification*** ◇
Translated by **Rossella Caria**

Abstract

Italian translation of *Elementarni zakony versyfikatsii* by Maik Iohansen.

Keywords

Literary Theory, Poetics, Rhyme and Metre, Metaphors and Similes, Ukrainian Literature.

Author

Maik (Mykhailo) Iohansen (1896-1937) was a prominent Ukrainian writer, poet, and literary critic. After obtaining a degree in Philology, he started a promising career as a linguist, writing Ukrainian-language textbooks and even a Ukrainian-Russian Dictionary. However, soon he turned to literary writing, experimenting with German and Russian languages and publishing his first Ukrainian-language poetry collection in 1921. He later moved to prose writing with the adventure novel *Pryhody Mak Leistona, Harri Ruperta ta Inshykh* [The Adventures of Mac Layston, Harry Rupert and Others, 1928], and the novel *Podorozh uchenoho doktora Leonardo i ioho mabutn'oii kokhanky prekrasnoji Al'chesty u Slobozhans'ku Shvaitariiu* [The Journey of the Learned Doctor Leonardo and his Future Lover the Beauteous Alceste to the Switzerland of Slobozhanshchyna, 1930]. Alongside his artistic production, Iohansen showed an interest in theoretical issues. Proofs of this are his two essays *Elementarni zakony versyfikatsii* [Elementary Rules of Versification, 1922] and *Jak buduietsia opovidannia. Analiza prozovykh zrazkiv* (How a Story is Built. Analysis of Models of Prose Writing, 1928). All his work can be interpreted as an attempt to elevate Ukrainian literature and culture to higher standards, engaging in a dialogue with European cultures – perceived as more fully developed – but always conforming to the revolutionary ideals in which he believed. Due to his often purely artistic interests and his European sympathies, he was arrested and sentenced to death in 1937.

Translator

Rossella Caria is a PhD student in Linguistic, Literary and Intercultural Studies in European and Extra-European Perspectives at Milan State University. She is currently working on a dissertation on 1920s Ukrainian literature, focusing especially on the writers Maik Iohansen, Mykola Khvylyovyi and Ostap Vyshnia. Her research interests include modernist Ukrainian literature and poetry, intertextual relationships between Russian and Ukrainian Literatures, and Postcolonial Studies.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2023) Rossella Caria