

I SONETTI DEL CICLO БРЕТАН DI ELISAVETA BAGRJANA

Deborah Appolloni

Isonetti del ciclo Бретан chiudono la prima raccolta della poetessa bulgara Elisaveta Bagrjana (Вечната и Святата) pubblicata nel 1927 (ma la loro stesura risale all'autunno del 1925 ed è legata ad un viaggio realmente compiuto con il critico Bojan Penev in Francia). Essi costituiscono un ciclo composto da sette sonetti e una lirica (Моята Песен), in cui la mancanza della forma del sonetto corrisponde alla sua diversità anche sul piano del contenuto: i sonetti si riferiscono ai ricordi del paese straniero, mentre Моята Песен è consacrata alla terra natale.

Вечната и Святата presenta altri sonetti che anticipano l'originalità formale del ciclo in questione: anch'essi non sono conformi alle misure che la tradizione aveva stabilito per il genere con le loro tripodie anapestiche, la tendenza all'allungamento del verso (misure trisillabiche) e la presenza, nella stessa strofa, di versi di varia lunghezza. Tali evidenti segni di sperimentazione trovano il loro punto di arrivo nel ciclo Бретан, dove il verso è caratterizzato da:

- un'eccezionale lunghezza (fino a 26 sillabe in ХИМН);
- la quasi totale assenza di misure sillabo-toniche tradizionali;
- l'irregolarità dell'alternanza di sillabe atone e toniche;
- l'uso di rime imprecise o ipermetre che innescano un processo di "smorzamento" della capacità ritmica e correlativa della rima. La particolarità metrica del verso di Бретан è evidente. In questo articolo ci proponiamo di capire, sia la sua provenienza e funzione, sia la ragione della sua associazione con il sonetto.

Sul primo punto è Bagrjana stessa a darci utili indicazioni:

През 1920-1921 година знаех Уитман. Може би и той ми е повлиял тогава -широките вълни, широкият стих (...). Спомням си заглавието "Побегни Трав". Тези стихове за човека, за широтата, за

свободата, когато си изправен пред морската стихия - това ми е близко по природа. В тези години никъде не се чувствава влиянието, но по-късно - в Бретанския цикъл...¹

Dal passo ricaviamo che Bagrjana lesse Whitman in russo. Thomas Eckman, nel suo studio *Walt Whitman's role in Slavic Poetry (late 19th - early 20th century)*, si sofferma a considerare il ruolo di estrema importanza che la poesia di Whitman svolse presso molti intellettuali russi nel primo ventennio di questo secolo,² ma nell'articolo non viene prestata la dovuta attenzione all'opera divulgatrice svolta da Kornej Čukovskij, cui si deve la prima traduzione russa di *Leaves of Grass* (1907).³ Ne seguirono altre, ma la versione di Čukovskij fu senz'altro quella più diffusa con innumerevoli riedizioni e quindi, con ogni probabilità, anche quella venuta nelle mani della poetessa. Čukovskij tradusse il verso whitmaniano non utilizzando nessuna misura sillabo-tonica definita, ma cercando solo di riprodurre la libertà e la semplicità dell'originale che, imitando lo stile della tradizione biblica inglese, crea il suo ritmo esclusivamente su parallelismi, inversioni, pause, ecc. Per un'idea più precisa, confrontiamo la prima strofa di *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* con la traduzione in russo di Čukovskij:

When lilacs / last in the dooryard / bloom'd,
And the great star / early / droop'd in the western sky / in the night,
I mourn'd, / and yet shall mourn with ever-returning spring.⁴

Когда / во дворе перед домом / цвела / этой весной / сирень
И никла большая звезда / на западном небе / в ночи.
Я плакал, / и всегда буду плакать всякий раз, / как вернется весна.⁵

¹ B. Dimitrova - J. Vasilev, *Mladostta na Bagrjana*, Sofija 1993, p. 293.

² T. Eckman, *Walt Whitman's role in Slavic Poetry (late 19th - early 20th century)*, in *American Contributions to the English International Congress of Slavists*, Zagreb and Ljubljana 1978, pp. 172-173.

³ Cf. L. M. Prochorov, "Uitmen", in *Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija*, t. XXVI, Moskva 1977.

⁴ W. Whitman, *Foglie d'erba*, Milano 1991, p. 184.

⁵ K. Čukovskij, *Moj Uitmen. Očerki o žizni i tvorčestve. Izbrannye perevody iz "List'ev Travy"*, Moskva 1966, p. 187.

La versione russa moltiplica, rispetto all'originale, le inversioni sintattiche e le pause. Nel primo verso le inversioni, rispetto alla successione S. O.V dell'originale, intensificano la sensazione prodotta dalle pause e rendono maggiormente evidente la libera sequenza dei flussi del pensiero. È interessante notare quanto l'impianto sintattico e ritmico che Čukovskij dà al verso di *Leaves of Grass* ricordi l'organizzazione formale dei versi di Бретан:

Пристанището опустя. / Рибарите се прибраха / с потъмнели чела.
Неподвижна и безплътна / - като нарисувана - / с водата
и в нея лодките / - ято плъзи на почивка, / със свити крила,
стоят, / качнали на своите отражения /- забили връх в гълбината.⁶

Quindi, la lunghezza del verso si configura, in Bagrjana come necessità strutturale alla creazione di un dettato libero da convenzioni formali in cui l'unica necessità è la riproduzione del ritmo interno, del ritmo dei pensieri. Probabilmente questo tipo di espressione era ciò che Bagrjana cercava nelle sperimentazioni precedenti al ciclo e che la lezione whitmaniana rese fruibile. Ma il motivo di tale recettività viene indicato dalla stessa Bagrjana: “това ми е близко по природа.⁷ Infatti, anche sul piano strettamente contenutistico è possibile individuare dei punti in comune tra la poetica di Bagrjana e Whitman. La celebrazione furiosa e incalzante che il poeta americano fa dell'attimo vissuto è evidente in ogni parte della sua poesia. Estremamente chiara essa è, per esempio, nei due versi conclusivi di *One Hour to Madness and Joy*:

Напитать весь остаток жизни этим часом полностью и свободу,
Кратким часом безумства и счастья!⁸

To feed the remainder of life with one hour of fullness and freedom !
With one brief hour of madness and joy.⁹

Il trionfo del “мнг”, del momento “eccezionale”, che segna il resto dell'esistenza, si presenta come motivo dominante anche in Бретан.

⁶ E. Bagrjana, *Ribar*, in *Večnata i Svjatata*, Sofija Pečatnica Knipegraf, 1927, p. 88.

⁷ B. Dimitrova - J. Vasilev, *Mladostta na Bagrjana*, cit., p. 293.

⁸ K. Čukovskij, *Moj Uitmen*, cit., p. 182.

⁹ W. Whitman, *Foglie d'erba*, cit., p. 101.

Chiarita l'origine del verso lungo di Bagrjana, cerchiamo di capire la scelta strofica. Anche su questo punto abbiamo notizie provenienti dalla stessa poetessa:

В Бретан наймного живеехме със сонетите на Хередия. Посехме още от София томчето със стихозевте за океана. Боян ги ценеше. И там на самия бряг, четяхме за приливите и отливите.¹⁰

Durante il soggiorno in Bretagna, Bagrjana leggeva *Les Trophées* di Heredia di cui una parte è intitolata *La mer de Bretagne*. Già da un primo confronto di questi sonetti con il ciclo Бретан risulta evidente l'origine di alcune immagini (per lo più quelle legate alla descrizione della natura bretone). Max Jasinski fornisce in poche parole una chiarissima definizione del sonetto di Heredia: “la forme est si serrée qu’il est assez de quelques mots pour dresser un paysage grandiose”.¹¹ Come spiegare un modello così rispettoso della perfezione formale per sonetti che potremmo definire “liberi” come quelli di Бретан ? La risposta è semplice: il sonetto parnassiano, nella sua purezza formale, grazie alla struttura dialettica messa a disposizione dalla forma sonettistica, è il più adatto a trasmettere l'armonia a cui il pensiero può giungere. Probabilmente Bagrjana dovette guardare al sonetto di Heredia come ad un modello di perfezione espressiva.

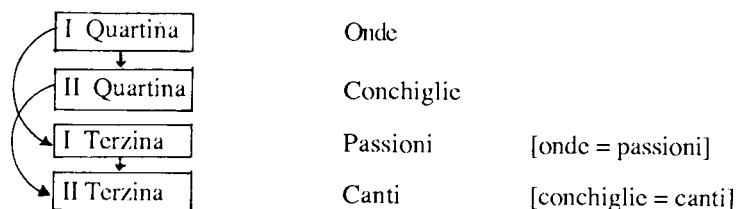
Un altro importante spunto per capire il sonetto del ciclo Бретан è fornito da Bojan Penev, quando nello studio sulle traduzioni bulgare dei *Sonety Krymskie* di Adam Mickiewicz indica un elemento del ciclo (*РАКОВИНИ*) vicinissimo al sonetto *Ajudah* del poeta polacco: il lungo verso di *РАКОВИНИ* è, per Penev, la maniera migliore per tradurre in bulgaro il tridecasillabo polacco.¹² In *Ajudah* il tema segue uno sviluppo per così dire “dicotomico”. Come di consueto nei *Sonety Krymskie*, le descrizioni della natura forniscono al poeta lo spunto per l'esplorazione delle sue emozioni. In questo sonetto le quartine descrivono la tempesta marina che dissemina sulla spiaggia conchiglie, coralli e perle. Le terzine aprono ad uno spazio emotivo e soggettivo: come la tempesta marina dissemina conchiglie, così dalle passioni del poeta scaturiscono canti immortali.

¹⁰ B. Dimitrova - J. Vasilev, *Dni černi i beli*, Sofija 1993, p. 123.

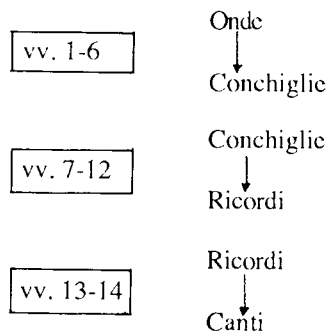
¹¹ M. Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Genève 1970, p. 220.

¹² Cf. B. Penev, *Bălgarskite prevodi na Krimski Soneti*, in “Godišnik na Sofijskija Universitet”, Istoriko-filologičeski fakultet, kn. XXII. 1926, n. 2, p. 64.

Tale rapporto è evidente anche nella distribuzione delle immagini nei versi:



Lo stesso tema compare in *РАКОВИНИ*, ma la sua distribuzione nei sistemi creati dall'ottetto e dalle terzine segue uno sviluppo decisamente diverso:



La *pointe* conclusiva, che nelle edizioni posteriori al 1927 viene segnalata graficamente, anche se non sostenuta dalla rima baciata (la rima è alternata), ha motivo di esistere. Nel sonetto di Bagrjana, il tema mickiewicziano non si articola più su due livelli speculari, ma assume la conformazione di un'evoluzione ternaria. Possiamo indicare in questo tipo di costruzione la peculiarità dei sonetti di Бретан. L'idea non si scinde, ma grazie a giochi di equilibrio che sono possibili nella struttura sonettistica, acquista spessore rendendosi capace di esprimere la vitalità e la dinamicità che sono alla base della poetica di Bagrjana.

Tutto ciò diventa maggiormente significativo, se consideriamo il ricordo che è il culmine di questa nuova costruzione triadica, ma anche il motivo principale del ciclo. In diversi luoghi di Вечната и Святата il ricordo si configura come il momento supremo che, sottraendosi alla legge di irreversibilità del tempo quotidiano, può riaffiorare alla memoria ed essere rivissuto infinite volte. In modo evi-

dente e chiaro viene affrontato nella lirica Сняг (di 6 strofe di 4 versi ciascuna), in cui un momento particolare della vita dell'eroina viene inciso nella memoria allo scopo di essere recuperato anche dopo molto tempo. La mancanza di varietà e di tensione dialettica nella forma fa sì che il tema assuma carattere espositivo, quasi pedagogico. In questa poesia, Bagrjana spiega l'importanza della memoria e la possibilità di recuperare i ricordi. Il sonetto che inaugura il ciclo Бретан - Клетва - ripropone lo stesso tema:

Да ослепеят очите ми - и двете,
 да ме сполети от Бога проклятие,
ако забравя някога това лято, invocazione del ricordo
 Атлантика, и на Лайта бреговете.
 avvicinamento graduale al ricordo

Пиз просторните пясъци край морето
 стъпките ни *останаха отпечатани*.
 А може би, в привечерната позлата, "primo piano"
и днес бродят нашите два силуета... possibilità di recupero del ricordo

Широкополите бретонки ги *изглеждат*
 изпод черните си пиявици вежди
 с поглед, като оксана син и намръщен.
 riattualizzazione del ricordo

И *горят* в залеза каменните къщи,
 а сред вълните - призрачни като надежди -
 оцелелите ладии се *завръщат*.¹³

La prima quartina ha come *climax* la maledizione scagliata dall'io lirico contro se stesso per esorcizzare la perdita della memoria. La costruzione sintattica di questa quartina, grazie a vari tipi di inversioni, comunica un senso di non finito per cui il complemento di luogo alla fine del quarto verso si collega allo stesso tipo di complemento che apre il quinto, determinando la fusione delle due quartine: dalle coste bretoni il punto di vista si restringe e, avvicinandosi al luogo da ricordare, approda sulla spiaggia. Uno stacco vero e proprio si avverte nel settimo e ottavo verso ove viene introdotta la possibilità che il ricordo possa continuare anche nel presente. La discontinuità è determinata dal cambiamento del tempo verbale: nei versi 5-6

¹³ E. Bagrjana, *Kletva*, in *Večnata i Svjatata*, cit., p. 83.

viene usato l'aoristo, nell'ottavo il presente. In quest'ultimo verso l'occhio del lettore si trova a fissare il "primo piano" delle due figure che vagano. Nelle terzine subentra il terzo momento del sonetto che però, ancora una volta, non viene presentato come contrapposizione, ma come approfondimento e evoluzione dei momenti precedenti. Il campo visivo comincia ad allargarsi di nuovo, ma il tempo verbale è ormai solo il presente e il paesaggio bretone viene percepito dall'interno, cioè dalle due figure che vagano sulla spiaggia. Il ricordo non è più tale, nei sei versi conclusivi la realtà viene di nuovo percepita come presente e il proponimento di conservare la memoria per recuperare il passato (esposto in *Сняг* in forma piatta) trova nel sonetto la possibilità di inveramento.

Possiamo concludere dicendo che l'uso del sonetto permette a Bagrjana di dare forma vitale ai postulati della sua poetica. La forma del sonetto deve però sottomettersi alla forza creativa della poetessa e non viceversa, per questo lo sviluppo dialettico perde efficacia: l'impulso istintivo di Bagrjana non potrebbe essere "incastrato" nella razionalità binaria e lo sviluppo ternario le è più confacente. Per superare alla rigidità imposta dalla struttura di quattordici versi, la poetessa allarga il tessuto del sonetto nell'unico modo possibile: allungando i versi per permettere a questa forma di contenere tutto il suo impeto creativo.

