

INNOVAZIONE E SPERIMENTAZIONE NEL SONETTO
DI LESJA UKRAJINKA

Lorenzo Pompeo

Isonetti di Lesja Ukrajinka, sia per la loro collocazione cronologica nell'ultimo decennio del XIX secolo che per le loro caratteristiche formali, rappresentano, a mio avviso, il punto di arrivo di un processo che inizia con la pubblicazione del primo sonetto ucraino, comparso nel 1830 sulle pagine della rivista "Вестник Европы". La pubblicazione della prima raccolta di Lesja Ukrajinka, *На крилах пісень*, nel 1893 a Leopoli, quando l'autrice aveva solo ventidue anni, rappresenta il debutto di una poetessa che, nel corso di una breve e tormentata esistenza (morì di tubercolosi nel 1913, all'età di quarantadue anni, dopo aver lottato per quasi tutta la vita con la malattia), con le sue opere segnò un punto di svolta fondamentale nelle lettere ucraine. La poetessa ucraina è infatti la prima rappresentante di una letteratura che con lei si lascia alle spalle ogni forma di provincialismo, isolamento, marginalità o subalternità; per prima è in grado di guardare alle altre culture senza complessi e di attingervi senza imitare, imprimendo grazie al suo straordinario temperamento un segno inconfondibile alle sue opere.

Fanno parte della prima raccolta di Lesja Ukrajinka sei sonetti, che segnano una tappa importante nello sviluppo del sonetto ucraino. Per comprenderne il significato dobbiamo ripercorrere in breve il percorso del sonetto nella letteratura ucraina dai primi esperimenti fino ai componimenti della poetessa.

I primi sonetti ucraini sono opera di Opanas Špihoc'kuj, *Тільки тебе вбачила є Знаєш, саню-серденько*.¹ Lo schema ritmico dei due sonetti in questione, presente nella prima edizione e ricalcato sul

¹ *Українські поети-романтики*, Naukova Dumka, Kyjiv 1987, pp. 83-84.

modello della poesia popolare, è una pentapodia trocaica con un anfibraco finale, alternato con un verso composto da pentapodia con un giambo finale.² Lo schema delle strofe è ABBA ABBA per le quartine e CDC CDD per le terzine, con il distico finale, elemento che si ritrova piuttosto frequentemente nel sonetto ucraino. Si tratta in entrambi i casi di variazioni su un sonetto di Mickiewicz (il secondo del ciclo *Do Laury* comprendente i primi tre dei 22 sonetti amorosi, pubblicati da Mickiewicz insieme ai *Sonety Krymskie*) in stile popolareggiante e ciò risulta evidente sia dallo schema metrico che dalla lingua.

Nella stessa rivista in cui sono apparsi i sonetti di Špihoc'kyj e nello stesso anno, il 1830, era già stata pubblicata una versione di *Stepy akermanskije*,³ sonetto del celebre ciclo *Sonety krymskie*, pubblicato a Mosca nel 1826 per i tipi della stamperia universitaria a spese dell'autore; in questa opera erano compresi, oltre ai 18 sonetti *Krymskie*, un ciclo di 22 sonetti amorosi, che risalgono al soggiorno del poeta polacco a Odessa tra marzo e ottobre del 1825. Il metro di questo sonetto è l'esapodia giambica, la disposizione delle rime, alternate maschili e femminili, è ABBA nelle due quartine e CCD DCD per le terzine, quindi con il distico a ridosso delle quartine, secondo lo schema detto "francese". L'originale mickiewicziano in tridecassillabo ha lo stesso schema nelle quartine, mentre nelle terzine lo schema è CDC DCD. Le rime sono esclusivamente femminili.

Successivamente, nel 1839, Amvrosij Metlyn's'ki pubblica con lo pseudonimo di Amvrosij Mohyla la raccolta *Думки і пісні та ще дещо*,⁴ che comprende il sonetto *Бандура*,⁵ che con la sua pentapodia giambica darà la misura "canonica" al sonetto ucraino; le quartine sono disposte con il noto schema ABBA e le terzine con il medesimo schema che si ripete CDD CDD, mentre le rime sono sempre femminili. Nel 1848, fatto molto interessante, il sonetto è nuovamente pubblicato in *Южный русский сборник*,⁶ ma con significative modifiche.

² Ibidem, p. 513 (lo schema pubblicato insieme al sonetto è: -000-000-00-0 seguito da: -000-000-00-; il secondo sonetto segue lo stesso schema con una disposizione interna del verso leggermente diversa: -0-0-000-00-0 alternato con: -0-0-000-00-).

³ Ibidem, p. 51-52.

⁴ Amvrosij Mohyla, *Думки і пісні та ще дещо*, Har'kiv 1839.

⁵ Ibidem, p. 108.

⁶ "Южный русский сборник", n. X, 1848, p. 21. Nella medesima raccolta appare

Questa volta il metro è sillabico, composto da dodecasillabi, ma con una prosodia che rimanda a un metro ternario, una tetrapodia di anfibrachi (per il resto lo schema delle strofe e l'argomento rimangono del tutto inalterati). Ciò dimostra come non fosse ancora stato stabilito il "canone formale" del sonetto ucraino. L'argomento è ancora una volta legato al folklore e all'epopea cosacca. Le rime sono in gran parte grammaticali e la qualità del componimento, in generale, non supera quella del travestimento popolareggiante, secondo quelli che furono i gusti della scuola romantica di Har'kiv, a cui i primi tre sonettisti ucraini appartenevano.

Con i romantici galiziani Šaškivč e Ustyjanovič il sonetto ucraino indubbiamente fa qualche passo avanti sia dal punto di vista della forma che del risultato artistico complessivo. Un sonetto di Šaškivč, dal titolo *Сумрак вечерній*, compare nell'antologia "Русалка Дністровая" del 1837. L'argomento del sonetto è un paesaggio romantico piuttosto convenzionale. Al 1846 risale il sonetto *До**** di Šaškivč, un'esaltazione dell'intelletto umano, pubblicato nell'antologia *Вінок русинам на обжинки*, stampata a Vienna. Riguardo a questi due sonetti si registra una netta divergenza di opinioni tra i due maggiori studiosi del sonetto ucraino. Mentre O. N. Moroz in *Етюди про сонет* considera il metro di questi due sonetti tonico,⁷ V. Čaplja nel saggio *Сонет в Українській поезії* lo considera sillabico.⁸ Quest'ultimo mette in luce l'influsso del modello sonettistico mickiewicziano, che consisterebbe nell'uso del metro sillabico (endecasillabi nel primo caso e tridecasillabi nel secondo), nella scelta delle rime femminili e del repertorio di immagini romantiche della natura. Al contrario, Moroz non solo considera tonico il metro di questi sonetti (in particolare definisce il metro di *Сумрак вечерній* una esapodia trocaica con cesura),⁹ ma smentisce categoricamente ogni influsso diretto del modello mickiewicziano. Le stesse differenti posizioni dei due studiosi riguardano il sodale di Šaškivč, Mykola Ustjanovič, fecondo poeta e prosatore, autore di odi patriottiche e favole, ma

anche un altro sonetto, *До коня* di N. Martovyc'kyj, con un curioso schema metrico, esapodie e pentapodie giambiche alternate con rime maschili e femminili.

⁷ O. N. Moroz, *етюди про сонет*, Vydavnytvo "Dnyprò", Kyjiv 1973, p. 11.

⁸ V. Čaplja, *Сонет в Українській поезії*, derlave vydavnytvo ukrajiny, Har'kiv-Odessa 1930, pp. 22-23.

⁹ O. N. Moroz, *етюди про сонет*, cit., p. 20.

anche di quattro sonetti. Il primo sonetto, dedicato ad un amico, *Побратимови в день имени его* è pubblicato nell'antologia *Вінок русинам на обжинки* è caratterizzato, secondo Moroz, da quattro dattili, mentre per Čaplja, che ne apprezza sia la costruzione generale che la struttura delle rime, si tratterebbe di un endecasillabo. Successivamente un suo piccolo ciclo di sonetti, intitolato *До неї безнадийної*, compare sulla rivista "Зоря галицька" nel 1855. I tre sonetti, il cui metro sembrerebbe essere l'esapodia giambica, hanno la struttura delle quartine ABAB, mentre le terzine sono CCD EDE. L'argomento dei tre sonetti, *Добрий день!*, *Добрий вечір!* e *Добраніч* è l'amore disperato di una fanciulla descritto secondo i tipici stilemi e le clausole della ballata.

Chiude questo primo periodo "pionieristico" del sonetto ucraino Jurij Fed'kovič, poeta bilingue, ucraino e tedesco, autore di sei sonetti pubblicati nei primi anni '60, giudicati da Lesja Ukrajinka una imitazione dei sonetti mickiewicziani.¹⁰ Quello che dai critici ucraini viene definito il migliore dei sonetti di Fed'kovič è *До нашого батька Могильницького*, il cui metro è l'endecasillabo con rime prevalentemente femminili. Interessante è il fatto che, pur essendo uno scrittore bilingue, Fed'kovič usi il metro sillabico e le rime femminili, elementi che Čaplja considera una caratteristica comune dei poeti galiziani, riconducibile all'influsso del modello polacco.¹¹

Nel complesso, prendendo in considerazione questo primo periodo "pionieristico" del sonetto ucraino, possiamo trarre alcune conclusioni: innanzitutto la mancanza di un "canone". Gli autori esaminati sperimentano, dagli anni '30 agli anni '60, diverse soluzioni: pentapodie, esapodie, endecasillabi, tridecasillabi. Le rime sono in prevalenza femminili, e lo schema metrico delle quartine è in prevalenza ABBA, mentre per le terzine vengono adottate le soluzioni più variate. Un altro elemento di rilievo è l'indubbio influsso del modello mickiewicziano. Il primo sonetto ucraino è una traduzione, apparsa solo quattro anni dopo la pubblicazione di *Sonety krymskie* e attribuita a Levko Borovikovs'kyj. I primi sonetti originali di O. Špihoc'kyj sono variazioni su un sonetto di Mickiewicz. Indubbio è l'influsso del modello metrico del sonetto polacco sui poeti galiziani. Una celebre

¹⁰ Lesja Ukrajinka, *Малорусские писатели на Буковине*, in *Твори*, v. VII, Кньюспилка 1925.

¹¹ Čaplja, *Сонет в Українській поезії*, cit., p. 25.

ballata di Mickiewicz, *Farys*, era stata tradotta da Borovikovs'kyj già nel 1929 e pubblicata nel 1930 sulle pagine di "Вестник Европы". Successivamente erano apparse le traduzioni di Mickiewicz ad opera di Tymko Padura nel 1842. Tuttavia ciò che manca ai primi autori di sonetti ucraini è senza dubbio la consapevolezza di misurarsi con una forma metrica dalla tradizione lunga e consolidata, che affonda le sue radici nel tardo Medioevo e attraversa rinascimento, barocco ed illuminismo.

Ivan Frankò può essere considerato il primo autore di sonetti consapevole della problematica formale e dell'antica tradizione di questa forma metrica. Autore di ottantasei sonetti, è lui a fissare il canone del sonetto ucraino nella pentapodia giambica, forma da lui prevalentemente usata (di rado si serviva dell'esapodia giambica che talvolta alternava alla pentapodia). Dal momento che i sonetti di Frankò meriterebbero una pubblicazione a sé, non possiamo che sintetizzarne in breve le caratteristiche fondamentali che assunsero rilevanza nell'evoluzione del sonetto ucraino.

I sonetti di Frankò sono prima di tutto ben modellati dal punto di vista formale. Le pentapodie e le più rare esapodie seguono diligentemente i binari del loro schema ritmico. Le soluzioni adottate sono diverse sia per le quartine che per le terzine. Le tematiche dei sonetti di Frankò sono le più diverse, ma prevalgono i toni polemici e politici, anche se non manca qualche sonetto dal tono più intimista. Tuttavia ciò che caratterizza la maggior parte dei sonetti di Frankò non è tanto l'aspetto formale, ma il contenuto e il linguaggio. Essi possiedono quasi sempre una finalità extraletteraria, sono degli appelli contro le ingiustizie o contro il dispotismo impregnati di pathos rivoluzionario. In effetti chi si aspetta da un autore di sonetti ardite metafore o delicate sfumature, leggendo i sonetti di Frankò, può rimanere deluso. In essi il ricorso alle possibilità offerte dal linguaggio poetico e dalla struttura ritmica non possiede altro fine che quello di lanciare un messaggio chiaro e forte, servendosi della struttura metrica del sonetto come di una sorta di "megafono". Naturalmente affiora di tanto in tanto qualche accento più lirico, privato o sentimentale, ma l'obiettivo extraletterario è complessivamente prevalente. Del resto nell'ultimo sonetto, il XVII, del ciclo *Вольни сонети*, pubblicato nella raccolta *3 верши і низин* (1887), è lo stesso autore a dichiarare nelle terzine il compito del sonetto ucraino, dopo aver paragonato nelle prime due quartine il sonetto rinascimentale a una coppa sbalzata e il sonetto dei romantici tedeschi a una spada:

Нам, хліборобам, що з мечем почаги ?
 Прийдець нову зробити перекову:
 Патріотичний меч перекувати

На плуг - обліг будучини орати;
 На серп; щоб жито жать; життя основу;
 На вили - чистит стайню Авгіюву.¹²

Possiamo notare quanta in Frankò prevalga l'intento didattico, a partire dai sonetti che il poeta dedica a questa forma poetica, come l'ultimo sonetto del ciclo dei *Тюремні сонети*, composto nel 1889, in un periodo di detenzione nel carcere di Kolomijs'k, e dedicato ai sonettisti ucraini (*Присвячено русько-українским сонетарям*).¹³

Nel complesso ciò che sembra mancare, e per una precisa scelta dell'autore, è il contenuto artistico, messo in secondo piano rispetto alla chiarezza ed efficacia di un enunciato o di una idea, di cui il poeta si fa interprete. Tuttavia non possiamo fare a meno di sottolineare l'importanza, nel processo di sviluppo del sonetto ucraino, che assume Ivan Frankò. Come autore di sonetti, è il primo a porsi in maniera consapevole di fronte a un compito ambizioso: costituirsi come l'artefice di un "sonetto ucraino", e non come l'imitatore di modelli tratti dalle letterature straniere e riprodotti, in maniera più o meno efficace, nella propria lingua. Dal momento che la letteratura ucraina si è assunta molto spesso il compito di difendere la sopravvivenza politica e culturale della propria comunità linguistica, è logico ritenere che il sonetto ucraino non abbia potuto ripercorrere le strade tracciate in Occidente da Petrarca o da Shakespeare.

I sonetti di Lesja Ukrajinka sono il risultato dell'evoluzione del sonetto ucraino fin qui descritta e, nello stesso tempo, rappresentano un punto di svolta. Ciò che li differenzia dai sonetti precedenti è senza dubbio la riuscita complessiva dei componimenti dal punto di vista artistico. L'intento pedagogico di Frankò fu superato dai suoi successori, che seppero offrire nuovi contenuti al canone "formale" del sonetto, la pentapodia giambica (con la possibilità di alternare la pentapodia con l'esapodia). Tra gli epigoni di Frankò ci sembra meritorio maggiore attenzione proprio i sonetti di Lesja Ukrajinka, che Ča-

¹² Ivan Frankò, *Твори в трьох томах*, Naukova dumka, Kyjiv 1991, T. I, p. 89

¹³ Ibidem, p. 98

plja nel suo studio liquida come composizioni imperfette, assimilate ai più “acerbi” componimenti della poetessa.

Quando comparve la prima raccolta di Lesja Ukrajinka *На крилах пісень* nel 1893, alcune sue poesie erano già apparse sulla rivista “Зоря”, dove era stato pubblicato nel 1891 il primo sonetto della raccolta che, successivamente, divenne parte di un piccolo ciclo di poesie posto in apertura del volume *Сім Струн* e ispirato alle note musicali (ogni componimento ha per titolo il nome di una nota che ritorna nel primo verso del componimento). Sappiamo infatti che Larysa Petrivna Kosač, tale era il nome di battesimo di Lesja Ukrajinka, nell’infanzia studiò e amò la musica, ma fu costretta dalla tubercolosi a subire un’operazione, per i cui postumi dovette interrompere i suoi studi di pianoforte. E nei suoi versi manifestò una profonda sensibilità musicale e una maestria compositiva, servendosi con disinvoltura di schemi ritmici e metrici come il sonetto o il rondò nei generi più vari, dall’elegia alla lirica.

Il primo sonetto contenuto in questa raccolta si intitola *Фа* ed è un inno alla fantasia. Lo schema delle rime è ABBA per le quartine e CCD EDE per le terzine, ma ciò che caratterizza il sonetto dal punto di vista formale è la libera alternanza di esapodie e pentapodie giambiche. Questa rappresenta una delle caratteristiche dei sonetti di Lesja Ukrajinka e non è da ritenersi una negligenza delle regole formali, quanto una scelta compositiva, che dimostra una marcata mancanza di soggezione nei confronti di una forma poetica caratterizzata da uno schema metrico e strofico rigidamente prefissato. Questa scelta è spia di un conflitto tra le forme metriche tradizionali e la forza dell’ispirazione, che porterà la poetessa ad allontanarsi lentamente dalle forme metriche chiuse e ad optare nell’ultima raccolta *Відгуки* del 1902 per il verso sciolto. Mentre nei sonetti di Frankò è la razionalità a guidare la penna del poeta all’interno dei rigidi binari della forma poetica, anche quando si tratta di esprimere sentimenti quali collera o indignazione, in Lesja Ukrajinka il dettato formale risente di una potente carica emotiva che il verso sembra riuscire appena a contenere. Tra l’altro il sonetto in questione può essere connesso, seppure in contrapposizione, al citato sonetto di Šaškievič *До***, che era una esaltazione della ragione.

Il secondo sonetto della raccolta, intitolato *Сонет*, appartiene al ciclo *Зльози-перли*, dedicato a Ivan Frankò, ed è caratterizzato da accenti più intimi e melanconici. Pubblicato la prima volta sul quoti-

diano “*Народ*” nel 1891, il componimento presenta ancora una volta una libera alternanza di esapodie e pentapodie. Lo schema delle quartine è il consueto ABBA, mentre la soluzione inedita CDC DDD delle terzine riconferma la mancanza di soggezione della poetessa nei confronti del sonetto e il suo coraggio nel proporre soluzioni innovative. La poesia descrive il passaggio dall’autunno all’inverno, utilizzando toni e *topoi* decadenti, e ciò, almeno per il sonetto ucraino di allora rappresenta una novità. Notiamo in questo componimento, che è una sorta di acquerello di genere, una nota poetica nuova, più delicata e “melanconica”, di carattere, oserei dire, femminile (e questo non necessariamente perché l’autrice fosse una donna).

Il sonetto successivo, pubblicato sempre nella medesima raccolta, chiude il ciclo *Зльози-перли*, s’intitola *Остання пісня Марії Стюарт* ed è dedicato alla figura della sfortunata principessa scozzese. Composto questa volta da regolari esapodie, dimostra che alla poetessa non mancava certo la maestria necessaria a scrivere un sonetto dalle proporzioni regolari. Peraltro esistono due varianti manoscritte dei due componimenti che lo precedono, *Фа* e *СОНЕТ*, che testimoniano la tormentata ricerca formale dell’autrice. In realtà *Остання пісня Марії Стюарт* fu scritto e pubblicato nel 1888 sulla rivista “*Зоря*”, quando l’autrice aveva solo diciassette anni, ed è quindi il primo sonetto che, a paragone dei successivi, testimonia un iniziale rispetto delle regole formali, dalle quali in seguito la poetessa si allontanerà. Anche se il componimento è una libera versione di una poesia della stessa Maria Stuart, probabilmente tratta da una edizione di fine Ottocento, *Poésies française de la reine Marie Stuart. (d’apres un livre recentemente decouvert par Gustave Pawlowski)*, edito a Parigi nel 1883, il componimento in questione rappresenta un piccolo gioiello.

In questo sonetto si immagina una sorta di “canto del cigno” della regina di Scozia che dà vita ad un quadretto ben congegnato, in cui possiamo notare la presenza di quella tensione drammatica e densità propria della tradizione del sonetto. Dalla prima quartina nella quale viene presentata una situazione in termini generici, il campo si restringe nella seconda quartina alla raffigurazione di una donna chiusa in carcere. L’intensità drammatica cresce fino a raggiungere il paradosso dell’invocazione ai carcerieri di strappare alla protagonista il dolore provocato dai “disegni imperiosi del cuore”. Questo è il punto in cui l’intensità drammatica del componimento raggiunge il culmine, per poi capovolgersi nella prima terzina. La riflessione della protagonista

del sonetto si fa più pacata. Ora la Regina ritrova la calma per fare una riflessione, per tirare le somme della sua vita. Tra l'ultima quartina e la prima terzina c'è stato quindi un capovolgimento, una *katastrofé*, che è un elemento tipico del sonetto. Da questo punto di vista si tratta di un sonetto "drammatizzato", in cui in poche righe vengono rappresentati sentimenti contrastanti.

I riferimenti ad un personaggio noto come Maria Stuart, di frequente protagonista di tragedie, liriche e prose, dimostra quanto Lesja Ukrajinka fosse, tra i poeti ucraini, forse la più capace di attingere al serbatoio della "finzione letteraria", citando i *topoi* della letteratura mondiale, per rielaborarli poi alla sua maniera.

Una prova ulteriore è offerta proprio dai tre sonetti compresi nel ciclo *Кримські спогади*, pubblicati nella citata raccolta *На крилах пісень*. L'influsso dei *Sonety krymskie* su questi componimenti appare evidente, sia per il modello cui la poetessa ucraina si dovette ispirare, sia per alcune evidenti relazioni testuali che li collegano, in particolar modo il sonetto *Бахчисарайська гробниця* si rifa al sesto sonetto del ciclo mickiewicziano, *Bakczysaraj*. Dall'altra parte sono evidenti nello stesso sonetto i richiami al testo puškiniano *Фонтану Бахчисарайського дворца*, quando l'autrice chiama in causa i due personaggi principali, Maria e Zarema (ricordiamo anche Mykola Kostomarov, che nel 1841, in occasione di un viaggio in Crimea, dedicò la lirica *До Марії Потоцької* al personaggio di Puškin).

Władysław Piotrowski nell'articolo *Lesia Ukrainka a Adam Mickiewicz*, apparso su "*Pamiętnik słowiański*" nel 1956 mette in luce i rapporti tra i due poeti:¹⁴ Lesja Ukrajinka infatti conosceva e teneva in alta considerazione l'opera del vate polacco e nell'articolo in russo *Заметки о новейшей польской литературе*, comparso sulla rivista "*Жизнь*" nel 1901, lo indicava come modello di poeta rivoluzionario, capace di coniugare pubblicistica e poesia.

Le relazioni tra i *Sonety krymskie* e il ciclo *Кримські спогади* in complesso risultano evidenti, come sottolinea Piotrowski, a partire dallo spunto da cui si dipanano i due cicli, il viaggio in Crimea e le riflessioni legate alle forti impressioni suscitate dal paesaggio meridionale. Alcuni titoli dei componimenti di Lesja Ukrajinka richiamano direttamente alcuni titoli dei sonetti, come ad esempio la seconda liri-

¹⁴ Władysław Piotrowski, *Lesia Ukrainka a Adam Mickiewicz*, "*Pamiętnik słowiański*", n. 7, 1956, pp. 89-97.

ca, *Тиша морська*, richiama il secondo sonetto *Cisza morska* del poeta polacco; alla quinta lirica *Негода* corrisponde il quarto sonetto mickiewicziano *Burza*, alla quarta lirica *На човні* – il terzo sonetto mickiewicziano *Zegluga*, alla settima *Байдари* – l’omonimo decimo sonetto e al sonetto della Ukrajinka *Бахчисарай* corrisponde l’omonimo sesto sonetto mickiewicziano. In questo quadro la scelta di inserire tre sonetti non può che essere considerata un richiamo diretto al modello mickiewicziano. Del resto le relazioni testuali che legano i tre sonetti della poetessa a quelli del vate polacco sono eloquenti. L’esempio più evidente è rappresentato dalla descrizione della fontana; Mickiewicz, nella prima terzina del sesto sonetto scrive:

W  rodku sali wyci te z marmuru naczynie;
To fontanna haremu, dot d stoi ca o
I perlowe  zy s cz c wo a przez pustynie.

Mentre L. Ukrajinka nel sonetto *Бахчисарайський дворець* scrive:

Тут водограїв ледве чутна мова; –
журливо; тихо гомонить вода, –
Немов сльозами; краплями спада;
Себе оплакує осля ся чудова.

Inoltre la poetessa ucraina ripete due volte la parola *руїні*, nella prima quartina e nell’ultima terzina in rima con l’ultima strofa, quindi in una posizione chiave. La stessa posizione è assunta nel sonetto mickiewicziano, nella seconda quartina, dalla parola *ruina*.

Con l’ultima terzina del sonetto, Lesja Ukrajinka pone l’accento sui temi sociali:

Колись тут сила і неволя панували,
Та сила зникла; все лежить в руїні, –
Неволя й досі править в сій країні !

E questa chiusura costituisce senza dubbio un elemento originale che differenzia il sonetto della poetessa ucraina dal suo modello. Effettivamente la dipendenza di questo sonetto dal modello mickiewicziano appare assai evidente. La chiusura tuttavia ci testimonia di un uso del tutto consapevole di quel modello da parte della poetessa, la quale nell’ultima terzina ci rivela la sua vera finalità: porre l’accento su temi sociali e politici servendosi di uno dei più ricorrenti *topoi* della poesia romantica: la “poetica delle rovine”. Possiamo affermare che la maestria della poetessa ucraina consista appunto nella sua

capacità di fare propri i modelli altrui e di imprimervi il suo inconfondibile sigillo. È questa la differenza di non poco conto che distingue i sonetti di Lesja Ukrajinka da quelli dei precedenti sonettisti.

Anche gli altri due sonetti del piccolo ciclo *Кримські спогади* sono quadretti di genere, acquerelli, nei quali il paesaggio è dominato dal silenzio delle rovine. Malgrado la “convenzionalità” del paesaggio, questi componimenti ispirano quel senso “metafisico” del tempo, tipico della “poetica delle rovine”, quel senso di rimpianto del passato, ispirato dalle vestigia circondate dalla natura selvaggia, che testimoniano una contrapposizione tra il tempo dell’uomo con le sue vane fatiche destinate all’oblio, e il tempo della natura, che si rigenera uguale a se stessa nel ciclo delle stagioni.

Un simile senso “metafisico” si ritrova anche nell’ultimo sonetto di Lesja Ukrajinka, *Дихання пустині*, pubblicato nel 1909 su “*Рідний край*” all’interno del ciclo *Весна в Єгипті*. Questo componimento risale, tra l’altro, all’ultimo periodo della produzione poetica della poetessa, caratterizzato dalla preferenza per il verso libero. Il sonetto, legato anch’esso ad impressioni di viaggio come gli altri sonetti, è un delizioso quadretto di genere, anche se il suo contenuto è segnato da un pessimismo radicale: il senso della vanità delle fatiche umane è ben rappresentato dal personaggio del *fellach*, un contadino d’Egitto che costruisce una casa nel deserto destinata ad essere seppellita dalla furia dei venti.

Concludendo possiamo dire che i sonetti di Lesja Ukrajinka occupano un posto non secondario all’interno della sonettistica ucraina. Le innovazioni che la poetessa ha introdotto non sono di carattere squisitamente formale, bensì contenutistico. Indubbiamente i suoi sonetti apportarono all’interno del “genere letterario” del sonetto ucraino accenti nuovi (anche se non nuovi in assoluto, qualora messi in relazione a tutta la produzione sonettistica europea). Questi componimenti inoltre sono tutti di buona fattura, a dimostrazione del fatto che il sonetto negli ultimi decenni del XIX secolo è una forma poetica divenuta parte integrante del patrimonio della letteratura ucraina.

Lesja Ukrajinka, Поетичні твори, Naukova dumka, Kyjiv 1986.

Бахчисарай

Мов зачарований стоїть Бахчисарай.
Шле місяц з неба промені злотисті,
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті
Спить ціле місто, мов заклятий край.

Скрізь мінарети й дерева сріблисті
Мов стережуть сей тихий сонний рай,
У темряві та в винограднім листі
Тасмно плеще тихий водограй.

Повітря дише чарівним спокоєм;
Над сонним містом легкокрилим роєм
витають красні мрії, давні сни.

І верховіттям тонкої тополі
Кивають стиха, шепотять поволі,
Про давні часи згадують вони...

Бахчисарайський дворець

Хоч не зруйнована — руїна ся будова,
З усіх кутків тут пуста вигляда.
Здається, тільки що промчалась тут біда,
Мов хуртовина грізна, раптова.

Bachčysaraj

Bachčysaraj sembra quasi stregata.
La luna splende in cielo coi suoi raggi
dorati, brillano mura d'argento,
la città dorme in un sogno incantato.

I minareti e gli alberi argentati
custodiscono questo paradiso
nella pace e nel sogno, tra le foglie
di vite c'è una fontana segreta.

L'aria respira una magica quiete,
sulla città di sogno come sciami
passano piccole illusioni e antichi sogni.

Con la cima esili pioppi si piegano
piano piano, e con lento mormorio
parlano delle cose di una volta...

Il palazzo di Bachčysaraj

Non ancora rovina, l'edificio
custodisce in ogni angolo il vuoto.
La malasorte, come lesta e cupa
tempesta, sembra sia passata appena.

Тут водограїв ледве чутна мова, —
Журливо, тихо гомонить вода, —
Немов сльозами, краплями спада,
Себе оплакує оселя ся чудова.

Стоять з гарему звалища сумні,
Садок і башта; тут в колишні дні
Вродливі бранки вроду марнували.

Колись тут сила і неволя панували,
Та сила зникла, все лежить в руїні, —
Неволя й досі править в сій країні !

Бахчисарайська гробниця

Палкого сонця промені ворожі
На кладовище сиплються, мов стріли,
На те каміння, що вкрива могили,
Де правовірні сплять, піддані божі

Ні квітів, ні дерев, ні огорожі...
І серед пустки, наче на сторожі,
Стоїть гробниця. Ті, що в ній спочили;
Навіки в ній своє імення скрили.

З чужого краю тут співці бували, —
І тіні бранки любої шукали, —
Витає ж тут інша тїнь, кривава:

Ні; тут не лежить краса гарема,
Марія смутна чи палка Зарема, —
Тут спочива бахчисарайська слава !

S'ode quasi l'acqua delle fontane,
sembra mormorare placida e mesta,
come lacrime che cadono a gocce
Rimpiange la meraviglia d'allora.

Dell'harem restano tristi vestigia,
Il giardino e la torre dove un tempo
le più belle prigioniere sfiorivano.

Una volta qui imperava la forza,
la schiavitù, oggi tutto è in rovina,
ma la schiavitù non è morta ancora.

Il sepolcro di Bachčysaraj

Un sole ardente versa, come frecce nemiche,
i suoi raggi sul camposanto
Su queste pietre custodi di tombe
dove i devoti riposano in pace

Ma né fiori, né alberi né recinti,
custodiscono lo spiazzo deserto,
ma solo un sepolcro ove chi vi giace
vi seppellì per sempre anche il suo nome.

I poeti giunsero dai paesi
lontani, in cerca d'ombre dei prigionieri
Ma altro è lo spettro che qui s'aggira:

No, non sono le fanciulle dell'harem,
Maria la triste, o l'ardente Zarema,
di Bachāysaraj qui giace la gloria !

Фа

(Сонет)

Фантазіє! Ти сило чарівна,
Що збудувала світ в порошньому просторі,
Вложила почуття в байдужий промінь зорі,
Що будиш мертвих з вічного їх сна,

Життя даєш холодній хвилі в морі !
Де ти, фантазіє, там радощі й весна.
Тебе вітаючи, фантазіє ясна,
Підводимо чоло, похиленеє в горі.

фантазіє, богине легкокрила,
ти світ злотистих мрій для нас окрила
І землю з ним веселкою з'єднала.

Ти світове з'єднала з таємним.
Якби тебе людська душа не знала,
Було б життя; як темна ніч, сумним.

Сонет

Натура гине — вся в оздобах, в злоти, —
Останній усміх ясний посила
І краскою непевною пала,
Немов конаюча вродливиця в сухоті.

Недавно ще була вона в турботи,
Жила і працею щаслива була;
Тепер останні дарунки роздала
І тихо умира... кінець її роботі !

Fa

(Sonetto)

Fantasia, forza dell'incantesimo,
che nel deserto il mondo hai creato
ed allo spento raggio delle stelle
sentimenti e la vita all'ombre hai dato.

Doni vita alle fredde onde marine !
Dove sei tu, fantasia, c'è gioia.
Salutandoti, chiara fantasia,
alziamo in alto la fronte orgogliosi.

Fantasia, dea dall'ali leggere,
hai scoperto per noi il mondo dei sogni
e l'hai unito alla terra col baleno.

Hai unito insieme il mondo e il mistero.
La vita sarebbe una notte eterna,
triste, se fosse di te priva l'anima.

Sonetto

Muore la natura in dorati addobbi,
partito il suo ultimo chiaro sorriso,
brucia nella perfida tinta, come
la bella nell'agonia della tisi.

Poco tempo fa, anche se un po' in affanno,
prosperava felice e laboriosa,
ora, distribuiti i doni estremi
muore nel silenzio... fine dell'opere

Спокійно умира і листом покриває
Росинки білії; ті сльози самотні
Від сонця ясного і від людей ховає.

Натура лле ті сльози тасмні
Того, що хутко ляже в смертнім сні,
В холодній, білій сніговій труні.

Остання пісня Марії Стюарт

Що я тепер, о боже! Житть мені для чого?
Слаба, мов тіло, в котрім серце в'є нема,
Тінь марна я, мене жаль - туга обійма,
Самої смерті прагну, білше в'є нічого,

Не будьте, вороги, ненависні до того,
Хто в серці замірів владарних не здійма,
Бо муку більшую, ніж має сил, прийма,
Не довго втримувать вам лютість серця свого!

Згадайте, друзі, - ви, котрі мене любили, -
Що я без щастя-долі у житті сьому
Нічого доброго зробить не мала сили;

Кінця бажайте безталанню моєму,
Бо вже коли я тут подоли досить маю,
Хай буду я щаслива там, у іншим краю !

Riposa in pace e con le foglie copre
la canuta rugiada, solitarie
lacrime nascoste al sole e agli uomini,

versate in segreto perché tra poco
nel sonno mortale riposerà
nella fredda, bianca bara di neve.

L'ultimo canto di Maria Stuart

Cosa n'è di me ? Perché ancora vivere ?
come un corpo già privo del suo cuore,
un'ombra vana ammantata d'angoscia
che desidera soltanto la morte.

Nemici, non siate a tal punto odiosi
da non strappare imperiosi disegni
al cuore, poichè aumentano il tormento,
or che la vendetta vi sazierà.

Ricordate, amici, a voi cui fui cara,
che senza buona sorte nella vita
non avrei potuto nulla di buono.

Auguratevi una prossima fine
perchè ne ho abbastanza di sventure,
così che altrove possa esser felice

Дихання пустині

Пустиня дише. Рівний подих, вілний,
Гарячий він та чистий, мов святий,
Пісок лежить без руху золотий,
Так, як лишив його Хамсін свавільний.

Фелах працює мовчки, тихий, пильний,
Будує дім, - там житиме пустий,
летючий рій мандрівців, і густий
Зросте навколо сад. Фелах - всесилний

Оази робить він серед пустині,
Лиш не для себе... Он уже він пише
Бігунчик по пиддашші... Поколише

Гарячий вітер одіж на людині,
Обсушить піт... і далі по рівнині
Пролине... знов и снов... Пустиня дише

Il respiro del deserto

Il deserto respira. Un soffio libero
ardente e puro, quasi fosse santo.
La sabbia dorata immobile giace
come il despota Chamsin¹⁵ ha disposto

Il buon Fellach lavora nel silenzio,
costruisce una casa - non la sua
dimora, ma lì e nel giardino intorno
abiterà lo sciame dei viandanti

Costruisce un'oasi in mezzo al deserto,
ma non per sé... quello già traccia
gli arabeschi sotto il tetto, che il vento

Ardente fa ondeggiare la sua veste
asciuga il sudore... ed il suo cammino
prosegue altrove... il deserto respira.

Traduzioni metriche dall'ucraino di Lorenzo Pompeo

¹⁵ Il *Chamsin* è un vento del deserto particolarmente minaccioso.