

IL MESTIERE DEL SONETTISTA
UN METACANZONIERE CROATO

Sanja Roić

Sapete forse dove passa il confine marittimo tra l'Europa e l'America? Questione superflua, certo, ma pare che un confine marittimo nella stessa Europa non perderà mai il proprio significato di asse cardinale, linea che "separa e unisce", linea simbiotica e antitetica, persino dialettica, per usare un termine ormai in disuso.¹ E pare che dalle due parti si continueranno ad avere dei riverberi, degli specchiamenti, delle interferenze. È il confine dei due immaginari, quello slavo e quello romanzo e, proprio perché anch'esso è parte dell'immaginario, meno percettibile degli altri confini, vecchi o nuovi, storici o aboliti, ma da sempre facenti parte sia della storia che della finzione europei. *Zrcalo adrijansko, Specchio adriatico* è il titolo di una raccolta di saggi comparatistici sul tema di Tonko Maroević (nato a Split / Spalato nel 1941), autore che vorrei qui prendere in considerazione.² "Passare" attraverso lo specchio per cogliere un immaginario diverso e riappropriarsene, per usarlo come "materiale" letterario, è stato spesso il suo procedimento.

Attraverso questa linea invisibile si è realizzato e si realizza tuttora il delicato specchiamento tra "noi" e "l'altro", tra un mondo artistico elaborato che mette alla prova la propria capacità di modello referenziale (di imitazione, ma anche di discostamento) in un ambiente vicino e lontano allo stesso tempo. Dall'altro lato vorrei pure sottolineare che questo singolare canzoniere ha, forse per ultimo, preso in

¹ Alla mia domanda sui confini marittimi gli esperti di navigazione hanno risposto che la convenzione, infranta più volte negli ultimi decenni, li stabiliva a 12 miglia dalla costa nazionale.

² Cf. Tonko Maroević, *Zrcalo adrijansko*, Rijeka, IC, 1989.

considerazione lo spazio culturale della ex-Jugoslavia quale campo integrale dei propri riferimenti culturologici.

Interferenze, contatti, interculturalità, intermedialità, e persino “simbiosi latino-slava” (termine poco felice azzardato da Cronia) – verificatisi nonostante il “confine” che segna il punto di congiungimento e di repulsione tra la cultura slava, nel Settecento designata come morlacca, e quella di tradizione latina, italica e poi italiana con un centro di irradiazione straordinario quale la Serenissima fino (ed anche dopo!) alla sua caduta, ma con stimoli anche da altre città, Ravenna, Ancona, Bari. A Venezia rimane per sempre l'impronta degli schiavoni sulla maestosa Riva e qualche traccia più discreta, come ad esempio la Calle de' ragusei,³ dalle nostre parti oltre alle tracce romane, forse è più eloquente l'impronta del leone veneziano sui palazzi istriani, quarnerini, dalmati di Dubrovnik (Ragusa in Dalmazia) e delle Bocche di Cattaro. Le vie e le piazze cambiano troppo spesso nomi dalle nostre parti, per poter conservare nella memoria collettiva toponimi del vicino e allo stesso tempo lontano Adriatico italiano.

Perché questa premessa? Perché al di là dei giudizi precipitosi di tipo ideologico non si dimentichi che a instaurare questi rapporti, contatti, interferenze, ecc. furono uomini che si interessavano di quello che facevano altri uomini, e per ricordare che la cultura non si poteva caricare semplicemente sulle galere d'un tempo, come invece si faceva con la terra (italiana!), che sulle navi ragusee che ritornavano dall'Italia meridionale a Dubrovnik riempiva il vuoto della merce esportata, terriccio che serviva a rendere più fertili i giardini delle ville del retroterra appartenenti ai patrizi ragusei dell'epoca.⁴ Quindi, a interessarsi, mediare, a far conoscere, ma anche a misconoscere, a instaurare ottiche distorte o sbagliate sono stati ancora gli uomini con tutti i loro pregi e difetti. Trattando di sonetto non solo sulla costa, ma anche nell'entroterra della parte orientale dell'Adriatico, voglio limitarmi a valutazioni di stampo umanistico e letterario, sperando di evitare ombre di preconcetti o tracce di ideologemi.

³ Tematizzata da Luko Paljetak nella sua recente raccolta *Venecija* (Venezia, ed. dell'autore, trad. ital. di Zlatka Ružić, Dubrovnik 1997).

⁴ Cf. Nadja Grujić, *Prostori dubrovačke ladanjske arhitekture*, Zagreb, Rad JAZU 399, Hazu 1982. Il riassunto in italiano (*L'architettura suburbana negli spazi di Ragusa*) è a p. 72.

1. DAL SONETTO AL *SONET*

Il sonetto – ormai i dubbi sono ben pochi – è una forma poetica italiana, forma poetica che fa coincidere la propria storia con lo sviluppo della poesia e letteratura italiana a partire dalle origini ai giorni nostri, con tappe obbligatorie e autori da non dimenticare.

La letteratura croata, come noto, troverà la propria espressione poetica elaborata (discostatasi dai modelli di poesia orale e popolare, ma non dalla ricchezza del loro linguaggio e della loro espressività) a Dubrovnik, nel periodo rinascimentale, in gran parte grazie alle interferenze con la cultura e la letteratura italiana.

Una di queste interferenze, un incontro peculiare delle due culture, lingue e letterature e con una coscienza autoctona ludico-maccheronica è testimoniata nei dodecasillabi di un poeta raguseo dell'epoca, Horacije (Oracijo) Mažibradić:⁵

*Marin mio amato, mučno mi je bil' dosta
di non aver fatto prije na tvu risposta
A tomu cagione fu tempo contrario
krivina moja ne, tako mi zdrav bio!*⁶

⁵ Appendini lo cita come Orazio Masibradich (morto intorno al 1620) e lo colloca tra i poeti slavi. Cf. F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, Bologna, Forni ed., 1979, p. 224 (ristampa fotomeccanica del 1802). Appendini rimarca che Orazio meritò la stima dei suoi connazionali e che tra i suoi mecenati furono Domenico e Martolizza Ragnino (Ranjina), Matteo Gradi (Gradić) e Domenico Slatarich (Zlatarić). Lasciò molte canzoni e epistole scritte agli amici, tra le quali anche gli epigrammi scritti a Valentino Vallovich, epigrammatico satirico dell'epoca.

⁶ Cf. Stjepan Kastropil, *Neobjavljeni autogramski ulomci pjesama Horacija Mažibradića u rukopisnoj zbirci Narodne biblioteke u Dubrovniku*, Dubrovnik, "Anali Historijskog Instituta JAZU u Dubrovniku", god II, 1953, in particolare le pagine 178-180. Si tratta di un componimento lungo 54 versi, scritto il 23 agosto 1616 (MS 353/3 della Biblioteca Scientifica di Dubrovnik) e indirizzato a certo Maro Morežin, il che è testimoniato anche dall'acrostico: MARU MOREŽINU ORATIO MAŠIBRADI. Il testo è alquanto lesionato e termina così: "Il sempre ser/vitor/ šljem ti du/ga radi// ovi lis per amor vostro Mažibradi". Cf. inoltre le poesie croate *Stari pisci hrvatski, Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracija Mažibradića, Marina Burešića*, XI, Zagreb, JAZU, 1880, pp. 121-234. Aggiungo che Mažibradić è stato anche traduttore di Petrarca.

Quale parte del componimento è da scrivere in corsivo? Se leggiamo solo la parte italiana, otteniamo: “Marin mio amato/ di non aver fatto... risposta / cagione fu tempo contrario”. Se leggiamo solo quella croata invece: “...mučno mi je bil’ dosta / prije na tvu .../ A tomu.../ krivina moja ne, tako mi zdrav bio!”. Le due parti si sostengono e si compenetrano nell’ambito del significato, ma dei quattro versi ne troviamo uno intero (quello finale, la *pointe*, infatti) in madre lingua, e ancora gli avverbi significativi per la disposizione dell’animo dell’Autore: *mučno*, *dosta* e *prije* come pure il pronome possessivo sostantivato *tva* (si riferisce al messaggio, in croato *poruka*, *poslanica* e quindi femminile) che è la parola chiave del testo poetico. Le parole *dosta*/risposta e *contrario*/*bio* (per la verità meno felice) sono portatrici di rime AA e BB. È da rilevare ancora l’intonazione (auto)ironica e ludica di questo peculiare componimento maccheronico raguseo: sia il mittente che il destinatario sono bilingui e testimoniano la vivacità della parola poetica italiana, inserita nel tessuto linguistico slavo di pari dignità letteraria.

2. UN METACANZONIERE TARDONOVECENTESCO

Saltando secoli (ma non trascurando esperienze e contributi nel campo tematico e formale che seguivano mode, esempi e modelli vari) vorrei rimarcare un contributo per certi versi analogo alle esperienze di Mažibradić. Tralasciando in questa occasione i versi degli autori italiani che vivevano nella ex-Jugoslavia⁷ o dei contemporanei che vivono attualmente nei nuovi Paesi, accanto a Ivan Slamnig, nato nel 1930, Tonko Maroević è un raro esempio nella cultura contemporanea

⁷ Penso in primo luogo a Eros Sequi, che ha pubblicato testi in italiano e in serbo-croato. Una raccolta di poesie dal titolo premonitore *Sklonište* (Rifugio) è stata pubblicata a Belgrado. I suoi libri sono usciti a Zagabria e a Belgrado, tradotti da alcuni protagonisti di interferenze italo-jugoslave (Ivo Frangč, Ivan Klajn, Frano Čale). Per decenni Sequi è stato direttore della rivista di cultura e letteratura “La battana” che esce tuttora a Fiume (Rijeka), promuovendo una reciproca conoscenza delle due culture, simboleggiata anche dal nome della rivista. Mi permetto di rinviare a S. Roić, *Eros Sequi – impegno e scrittura*, in Jean-Jacques Marchand, *La letteratura dell’emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 395-404.

croata di autore che vive e scrive di un immaginario che potrebbe meglio essere caratterizzato da una preposizione, *tra* – i due mondi, i due immaginari, le due lingue, le due culture.⁸ A partire dal mestiere – quello di Maroević è infatti stato da sempre tra la storia dell'arte e le letterature comparate (come si chiamano ufficialmente i corsi di laurea che ha seguito), egli vive tra la vita accademica di docente universitario e quella di un critico militante (uso il termine più comprensibile alla cultura italiana, anche se quello più appropriato nell'ambiente culturale croato contemporaneo sarebbe critico insostituibile o persino onnipotente), tra le sorti del poeta in prima persona e il ruolo dell'antologista, del critico o del traduttore di poesie altrui. E ancora, tra l'oralità e la scrittura. Maroević è vissuto e vive tra il Mediterraneo (origini dalmate, isola di Hvar / Lesina, formazione a Spalato) e l'interno, il continente che per centro ha Zagabria, dove risiede da decenni. Ha vissuto anche *tra* la Jugoslavia (prima e Croazia oggi) e l'Italia (Milano, Roma, Trieste, numerosi viaggi). Ha insegnato filologia slavomeridionale agli italiani e ha avvicinato, spiegandola e traducendola, l'arte e la poesia italiane agli slavi (oltre al menzionato libro di saggi, Maroević ha tradotto la *Vita nova* di Dante, insieme a Tomasović, ha collaborato alla traduzione del *Canzoniere* di Petrarca, ecc.).

Il titolo del libro che voglio prendere in considerazione, *Sonetna struka, Il mestiere del sonetto*, è, mi sembra, pure autoironico e il suo significato è locato tra il sonetto (come forma ideale, sebbene formalmente determinato) e il mestiere (come fatto reale, e perciò limitativo). La connessione e il legame fra i singoli testi è, ovviamente, la forma sonettistica: 56 sonetti più due appendici di 7 e rispettivamente 15 sonetti, complessivamente un "macrotesto" formato da 78 microtesti.⁹ Tale macrotesto potrebbe essere individuato anche come un'enorme canzone¹⁰ che tematizza la fattura delle proprie stanze, ossia il sonetto

⁸ Cf. *Sabrane pjesme* (Raccolta di poesie), Zagreb, GZH, 1990. L'immaginario di Slamnig, oltre al Mediterraneo, abbraccia gran parte della poesia europea (compresa la russa e l'anglosassone) e l'americana.

⁹ Cf. Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana editrice, 1979, cap. I, pp. 9-56.

¹⁰ Ivi, p. 107. L'io poetico è, in certa misura, esibizionista. Analogamente la Storia è quasi del tutto espunta da questo metacanzoniere (l'unico esempio di poesia civile è "Civilni" *sonet*) e la storia interna si concentra sull'io del sonettista.

stesso come tema e fattura, contenuto e forma, contenuto interiore ed esteriore, intertestualità esplicita e implicita.

La raccolta presenta quattro gruppi di sonetti: *Sonetne sjene* (Ombre sonettistiche); *Sonetno premetanje* (Giochi sillabici sonettistici), *Na treću* (Alla terza), *Sonetni stručak* (Un mazzolin di sonetti) seguiti da due *Appendix* (sic!, in latino!) I e II, la prima, *Makar makaronski* (Almeno maccheronicamente – da notare la figura retorica coll’effetto autoironico), e l’altra *Zimski rimski soneti (Baffonerije)* (Sonetti romani invernali, Baffonerie) – con la rima grammaticale *zimski / rimski*.¹¹ Gli ultimi due gruppi, quelli delle appendici, corrispondono evidentemente al periodo milanese e a quello romano e donano al non-intenzionato canzoniere la necessaria varietà e polivalenza. Complessivamente il libro si presenta molteplice sotto vari aspetti: linguistico, tematico, intertestuale, ma unificato nell’aspetto versificatorio, quello del sonetto, anche se con certe variazioni.¹²

Queste sono le tesi che vorrei tematizzare e verificare nel mio testo:

a. Il sonetto di Maroević si presenta come un’esercitazione formale e tematica, e la raccolta si autoorganizza in un metacanzoniere il cui protagonista è il sonetto stesso.

b. Tale sonetto è la ripresa tardonovecentesca (e burlesca!) del sonetto di corrispondenza che ora si riflette nella letterina scritta di fretta, nel moderno epigramma, nel biglietto, in un testo che deve “stare” sul retro di una cartolina postale, nel messaggio conciso della posta elettronica.

c. Tale sonetto può fungere anche da testo (meta)critico, essendo una specie di recensione condensata, ma non meno produttiva di associazioni per il lettore.

¹¹ Volendo, anche la composizione dei gruppi farebbe parte di uno schema peculiare dai connotati metrici; si può infatti pensare al numero di sillabe di certi versi ossia al numero di versi di certi componimenti poetici: *Sonetne sjene* contiene 14 sonetti, *Sonetno premetanje* 12, *Na treću* di nuovo 14, *Sonetni stručak* 16 componimenti, *Appendix I* sette componimenti e *Appendix II* quindici, ossia 14+1. In tutto il “metacanzoniere” contiene 78 componimenti $(7 \times 8) + 7 + 14 + 1$.

¹² Come ad es. il sonetto caudato (XXVI, XXIX), il sonetto simulato o pseudosonetto (V o XIII, XLVIII) oppure il sonetto datato (XXXIII, XXXVII, XL). Le Appendici si presentano pure come due gruppi di sonetti specifici.

d. Tale sonetto può essere un mini-resoconto di viaggio, o momento della cronaca di un viaggio-avventura.

e. Tale sonetto è uno schizzo autoreferenziale o – prendendo tutte le distanze ironiche – autobiografico nel senso postmoderno di questo termine.

f. Tale sonetto denota uno spiritoso maccheronismo tardonovecentesco, maccheronismo d'occasione. Nei suoi versi “diversi” esso spazia dal latino all'italiano (riflesso dallo specchio adriatico), ricorrendo pure a qualche “spezia” francese o dialettale croata, *čakava*, per dare tocchi più piccanti a questa originale “cucina” versificatoria.

Il libro – che volutamente non viene autodefinito come canzoniere – è stato pubblicato nel 1992, in piena guerra nell'ex-Jugoslavia, ma riunisce esperienze raccolte lungo i precedenti 16 anni (dunque, dal 1976 in poi, con un riferimento al 1969).¹³

Maroević non ha mai formulato tesi teoriche scritte a proposito del sonetto, e di regola nemmeno sulla scrittura letteraria, ma, come critico e intellettuale, è molto presente nella cultura contemporanea. I teorici a lui vicini sono soprattutto i comparatisti della cosiddetta Scuola zagabrese, Ivan Slamnig, Svetozar Petrović, Mirko Tomaso- vić, Pavao Pavličić e altri.¹⁴ Nel libro *Hrvatska versifikacija* (La versificazione croata), nel capitolo “Il significato stilistico e il prezzo della forma”, Ivan Slamnig scrive:

In principio furono sia il verso libero sia il verso legato. Si può dimostrare che il verso legato contemporaneo secondo la propria struttura è ugualmente differente dal verso concatenato di una volta.

Scrivere oggi un sonetto non significa meramente formulare i versi e organizzarli in un determinato modo, ma far ricordare al lettore altre cento cose.¹⁵

¹³ Tonko Maroević, *Sonetna struka*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1992, p. 112. Il componimento *Sonet – granata* (XVII) è l'unico legato al tema della violenza, ma non allude agli avvenimenti di quegli anni. Solo il materiale iconografico (disegni di Zlatko Keser del '92) è tematicamente legato agli avvenimenti bellici.

¹⁴ Le tesi della Scuola (concettualmente legata alle Scuole di Praga e Tartu, ma anche alla teoria e critica letteraria anzitutto tedesca e anglosassone) furono formulate sulla rivista “Umjetnost riječi”, diretta da Zdenko Škreb e ora da Viktor Žmegač.

¹⁵ Cf. Ivan Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Zagreb, Liber, 1981, p. 127.

Fra queste “cento cose” cercherò di evidenziarne alcune. Slamnig sostiene che gli stessi inizi della poesia croata sono da cercare nella traduzione, dal momento che i primi componimenti poetici croati facevano parte di una generale letteratura “mediterranea”. I traduttori ragusei (fra loro anche il citato Mažibradić) adeguavano (adattavano) i versi stranieri al verso della propria poesia, ed esempio ne sono le traduzioni di endecasillabi petrarcheschi in dodecasillabi croati, versi anche della poesia popolare.¹⁶

Anche Maroević è stato traduttore dei sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, ma anche di quelli della *Vita nova* di Dante, e di Cavalcanti. Egli conosce perfettamente la struttura e la natura del sonetto italiano; conosce pure le caratteristiche metriche e stilistiche che lo fanno restare tale anche se traslato (analogico!) in un altro *medium* linguistico. Ci si potrebbe quindi chiedere, se il sonetto di Maroević (autore, non traduttore) sia un sonetto libero. La struttura metrica del suo sonetto denota un valore che possiede un significato per sé, un significato autoctono, indipendente, che sta al di là del metro, prossimo alla cosiddetta funzione metametrica del verso, come è stata individuata da Svetozar Petrović.¹⁷ Nel componimento di Maroević la struttura metrica non svolge più funzioni di organizzazione sonora del componimento. Le misure sono ora le parole fonetiche ora i gruppi di parole, che possono essere anche combinati tra loro. Ciò non vuol dire però che il verso del suo sonetto non sia in rapporto sia sincronico che diacronico nei riguardi del sonetto della tradizione (italiana e croata in questo caso). Perché Maroević tiene presente anche il rapporto diacronico con la tradizione versificatoria croata.¹⁸ Questo è evidente, ad esempio, nel IV componimento della raccolta *Problem soneta u starijoj i novijoj hrvatskoj književnosti* (Il problema del so-

¹⁶ Cf. Zoran Kravar, *Tema “stih”*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1993.

¹⁷ Cf. Svetozar Petrović, *Problem soneta u starijoj i novijoj hrvatskoj književnosti* (*Oblik i smisao*), Rad JAZU 350, Zagreb, JAZU, 1969, pp. 92-100.

¹⁸ Va ricordato che la metrica croata introduce l’endecasillabo (jedanaesterac) nel proprio patrimonio versificatorio con la poesia di Ante Tresić Pavičić, e di nuovo con un’importantissima traduzione, quella della *Divina Commedia* di Mihovil Kmbol (la prima cantica pubblicata nel 1948, canti singoli su riviste a partire dal 1946); rimarco che questa traduzione è referenziale a tutt’oggi. Il *Canzoniere* ragusco, *Ranjinin zbornik*, com’è noto, contiene componimenti in dodecasillabi che, tenendo presenti le ragioni metametriche, corrispondono al sonetto italiano.

netto nell'antica e nella recente letteratura croata), dedicato a Svetozar Petrović e a Zvonimir Mrkonjić.¹⁹ Le dediche fungono da citazioni o come traccia di destinatari in un immaginario sonetto epistolare. Il riferimento al patrimonio lessicale della poesia croata antica è evidente già nell'esclamazione iniziale, "Ah!", richiamo esplicito al primo verso di *Osman*, celebre poema barocco in ottonari di Ivan Gundulić, cui segue poi l'aggettivo *velji, do vik vika, jur*, reminiscenza dell'importante componimento lirico di Hanibal Lucić *Jur ni jedna na svit vila*, come pure *pojati u versih...* nelle quartine. Ma la sutura quartine-terzine risulta saldata e divisa allo stesso tempo dalla parola divisa da un *enjambement* voluto, anzi iperevidenziato: *meta-* (v. 8) e *-metricki je to problem* (v. 9). È evidente che Maroević vuole rimarcare la propria aderenza alle tesi del teorico citato in epigrafe.

Zvonjelice, parola croata per sonetto (di equivalente etimologia: *son-* e *zvon-* per suono) è invece il titolo di una raccolta di Mrkonjić volontariamente sulle orme di questa antica denominazione del sonetto nella letteratura croata. *Sonet svirala je u posljednjoj rupi* echeggia invece il frascologema: *na vrbi svirala* (una cosa impossibile e solo vagheggiata); *stroj podoban za sijanje vjetra* (macchina adatta per seminare vento) evoca un altro frascologema: *tko sije vjetar, žanje buru* (chi semina il vento miete la bora). Ma se il più antico dei due modi echeggia la tradizione orale di detti, sentenze o proverbi (l'antico), gli altri (recenti) sono già "marcati" da allusioni a un linguaggio urbano o persino gergale.

Anche *Sonetna struka* è un metacanzoniere. Con i suoi 78 componimenti è suddiviso poi internamente in quattro parti (quante sono le strofe del sonetto), più due appendici. La prima e la terza parte *Sonetne sjene* e *Na treću* contengono 14 sonetti, la seconda, *Sonetno premetanje* 12 e la quarta, *Sonetni stručak* 16. Si può pensare a un rapporto voluto che tiene a mente il numero di versi, dal momento che 14 sono i versi del sonetto, mentre il dodecasillabo è il verso dell'antica poesia croata e serba. L'esametro svolge pure la funzione di verso classico referenziale nella poesia europea.

¹⁹ Per comodità introduco cifre romane in ordine progressivo dei componimenti, per facilitare i riferimenti interni. Mentre Petrović è un maestro (e teorico del sonetto nella letteratura antica), Mrkonjić è un amico (e poeta che scrive sonetti nella poesia recente).

Il primo gruppo, *Sonetne sjene* presenta già le varietà dell'intera raccolta: il sonetto è in estinzione, è una sorta di gara, scommessa, sfida. Da una parte – in una partita di scacchi a breve scadenza – il poeta e il teorico, dall'altra la dimensione spaziale (14 versi), la disposizione (4, 4, 3, 3, ma anche, e non a caso nel sonetto “introduttivo” 4, 4, 4, 2), e quella temporale (la rima, l'endecasillabo, gli accenti). Il sonettista, conscio del problema metametrico, risulta volutamente *démodé*, uno che deve “compiere la norma”, uno “che va incontro alle nuove vittorie sul lavoro” (allusione al lessico socialista). È una specie di uomo primitivo che riscopre il fuoco, una specie di centauro che è conscio della frammentarietà della propria opera; ma è pure un compito equivalente all'arte cinematografica (ci vuole una “inquadratura”) e per scriverlo ci vuole il “radar”; oppure un gioco-esercizio di accostamenti di brevi lunghezze, le “parole le ho colte da altri giardini”, “sonetto applicato”, *hortus conclusus* e il poeta si rivolge al suo “lettore più grande” che è “il più importante e il più caro”, mentre il sonetto risulta – “perdio, esso è necessariamente scopo a se stesso”.²⁰

I corrispondenti dell'autore – per quanto concerne il secondo aspetto di questi componimenti, ovvero il loro aspetto tardonovecentesco di sonetti di corrispondenza – sono oltre ai menzionati Svetozar Petrović e Zvonimir Mrkonjić, Luko Paljetak, Kolja Mićević, Jovica Aćin, Truda e Ante Stamać, e Zvonko Maković.²¹ Tutti gli autori sono poeti, traduttori o teorici letterari (o d'arte), che spesso esercitano più mestieri. Anche le occasioni sono diverse: una traduzione, un testo, una conversazione, un'intervista o semplicemente il dialogo tra amici. Fra questi sonetti è da rimarcare *Pripis na Šoljanov apokrif* (XXIX), un'epistola moderna che segue gli esempi danteschi e quelli del cinquecentesco Petar Hektorović (Pietro Ettoreo), autore del primo resoconto di viaggio letterario nella letteratura croata e “concittadino” dell'Autore, per il quale Stari Grad sull'isola di Lesina è pure il *locus amoenus*, ma anche di Antun Šoljan, poeta e amico dell'Autore; un

²⁰ Cf. i componimenti III, XII e IX.

²¹ All'epoca era possibile discorrere di poesia e tener corrispondenza persino sonettistica, avendo come criterio le affinità estetiche e, suppongo, etiche. Oggi ciò non sarebbe più realizzabile: alcuni di questi personaggi vivono in paesi con i quali i canali di comunicazione sono stati volutamente del tutto interrotti, altri hanno scelto l'esilio.

altro componimento è dedicato al collega e amico Mirko Tomasović, alludendo alla sua traduzione di Pessoa *Četveroručno* (XXX), e anche a molte traduzioni firmate insieme, a “quattro mani”.²² Qui va acclusa anche la risposta al saluto, *Otpozdrav* (XL) dedicata a “Ante e Zvonko” (rispettivamente Stamać e Maković), data da Vrgorac, cittadina natale di Tin Ujević, e scritta in dialetto čakavo (*čakavski*) non senza reminiscenza di un procedimento analogo dello stesso poeta Ujević, oppure *Pjesnik opće prakse*²³ (XLVIII) dedicato a Arsen Dedić, cantautore e poeta. Il componimento XXXVI, *Post, ultra ili trans “via Pula”* può essere forse meglio interpretato da chi scrive, anche per il fatto che l’ha potuto leggere sul retro di una cartolina postale spedita da Pola e giunta a Zagabria qualche anno fa. L’occasione è la recensione di un romanzo, intitolato appunto *Via Pula*,²⁴ pubblicata sulla rivista “Odjek” (v. 12, “iz odjeka”). La formulazione “slučajno-bitno” (v. 1) è apparsa nella recensione (“maska kritike”, v. 3) a proposito del fatto che Pola è la città natale di chi scrive (perciò anche gli avverbi “post, ultra ili trans” nel titolo). L’antonomasia (“jedna mala Sanja”, v. 2) allude invece al fatto che la conoscenza dell’Autore con chi scrive è di lunga data.

Nell’ambito della autoreferenzialità i sonetti del primo gruppo più volte tematizzano l’autoironizzazione del ‘mestiere’, le difficoltà che il sonettista incontra e che, bene o male, riesce a superare, ma è forse più evidente nel sonetto *Tema monotonka* (VIII), traducibile approssimativamente come *Il tema mono-tonko*, dove – tenendo certo presente e anche ironizzando Petrarca – il nome dell’autore (Tonko) appare nel titolo quale autoironizzazione dell’endecasillabo (non involontario!). “Najradije pisao bih sonete” è indirizzata all’amico poeta e critico d’arte Zvonko Maković (Mak per gli amici) nel lontano 1969, quando l’io poetico “pascolava ancora liberamente sul campo del verso o della prosa”. Forse il componimento IX, *Neseljčka zbuna*, potrebbe essere visto quale testo “programmatico”, o comunque indiriz-

²² Tomasović e Maroević hanno firmato molte traduzioni insieme, a cominciare da quella della *Vita Nova* di Dante (Rijeka, ed. Edit-Dometi, 1970), parzialmente pubblicata su riviste a partire dal 1964.

²³ In analogia al “medico generico”, “poeta generico” si riferisce a una canzone di Dedić, che ironizzava i propri testi poetici. Questo componimento è però incluso nel gruppo posteriore, *Sonetni stručak*.

²⁴ Dragan Velikić, *Via Pula*, Beograd, Rad, 1988.

zato ai lettori quale “chiave interpretativa”: fingendo di essere confuso, l’Autore, alquanto preciso, sembra prender la penna per rivolgersi al lettore, ma invece mette alla prova la propria capacità versificatoria: in questo senso il sonetto è scopo a se stesso, la sua fattura è una scommessa con se stessi, metafora del lavoro da muratore, da parchettista, da tessitore di tela o di tappeti, della ricerca di un filo di senso, del tallone di Achille.

Il gioco ludico-ironico referenziale è evidente per lo più nei titoli: *Sonet za potkovane* (II), dove è trasparente l’allusione ai sapienti, nel fraseologema “essere afferrato”; *Prijevod s njemuštoga* (VII), abile gioco di parole che richiama *njemački*, il tedesco, lingua che Maroević conosce ma non parla, e allo stesso tempo *nemušt*, aggettivo che per lo più designa un linguaggio di segni, o segreto; oppure *Neseljačka zbuna* (IX), che si riferisce all’insurrezione cinquecentesca dei contadini nella Croazia settentrionale, *seljačka buna*; *Slabopis* (X) che richiama il titolo del poeta maledetto Janko Polić Kamov, *Smrtopis* e si diverte sulla propria insignificanza poetica; o *Prim. son.* (XI), dedicato al poeta e traduttore Kolja Mićević e una sua antecedente N.d.T. Estendendo la ricerca anche ad altri gruppi di sonetti, forse per lo più nel gruppo *Na treću* si evidenzia il tema dello specchio, di Narciso nel *Sonet - zrcalo* (XVIII), dedicato all’amico Mirko Tomaso- vić, co-traduttore di Dante e di altri numerosi versi, ma è forse più evidente nel componimento *Borges i ja* (XXVIII), dove dice “come specchio dunque Borges serve / e specchiarmi posso in esso”, per poi fuggire dal “pronome personale” riempito dal proprio io, *ja*, gettandolo quasi come una spugna al proprio lettore, al tu, *ti*.

Il quarto gruppo di sonetti, *Sonetni stručak*, è forse il più variato: oltre ai componimenti “personali”, quali ad esempio il sonetto-augurio di compleanno al pittore Rabuzin (XLIX) o quello dedicato sia all’amica e collega (scrittrice e storica dell’arte) Željka Čorak che al grande pittore spalatino Emanuel Vidović (L), questo gruppo abbonda di sonetti ricchi di giochi fonici che spaziano in un vasto campo di allusioni, allusività, riferimenti ed echeggiamenti fonici e semantici di varia intensità e potenza. Per darne qualche esempio: *Braća po Braču*

(XLIII) coll'alternanza *ć/č*:²⁵ *Opća pohvarenost* (XLII), dove si ha in mente l'alternanza h/k, indicando l'isola di Hvar (Lesina) e alludendo al sostantivo *pokvarenost* nel significato della corruzione morale; *Ogoljeli*²⁶ *otok* (XLIV) che allude a Goli otok, sede del lager per i detenuti politici in Jugoslavia dopo il 1948, anno di rottura con Mosca; o *Krčko brčkanje* (XLI), dove in gioco è la consonanza caratteristica per la fonetica serbo-croata.²⁷

È significativo inoltre – sempre nel quarto gruppo, nel “mazzolino” – il sonetto dal titolo latino *Genius loci* (XLVI) dall'evidente riferimento all'antologico componimento poetico di Ivan Slamnig, *A Roma alla romana*, che vale la pena di citare:²⁸

U Piranu tražiti Pirandella,
u Kopru se koproalijom bavit,
U Prezidu se za zidara javit,
u Čabru prati ruke poslije jela

u sabor ići po sabrana djela
u zavodu se u vodi zadavit,
u zahodu se hodom pozabavit,
u zanosu odvojiti nos od tijela,

u Beču dobro izbečiti oči
u Štipu paziti da te ne zaskoči
uštipak kao posljedica kretnje

²⁵ *Bràća* è plurale di *brat*, fratello. L'isola dalmata Brač nel genitivo assume la forma *Bràća*, per cui gli elementi distintivi sono due, l'alternanza *ć/č* e la lunghezza dell'accento breve discendente/lungo discendente.

²⁶ L'aggettivo *ogoljeli* indica il processo compiuto (diventato nudo) rispetto a *goli* (nudo), le due varianti rispecchiano la modalità del verbo, un'importantissima caratteristica della morfologia delle lingue slave.

²⁷ L'aggettivo *krčk* è derivato da *Krk* (Veglia), nome della più grande isola dell'Adriatico, mentre il sostantivo *brčkanje* allude sia al diguazzamento (nel mare) che allo scarabocchiare (sulla carta), sempre a causa della fretta che caratterizza il soggiorno sull'isola.

²⁸ Cf. Ivan Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, cit., p. 222. In italiano solo il titolo. Il componimento è composto da quattro quartine di novenari, dallo schema rimico *abab*.

kojom rak mladi svoja kliješta moči
 za popodnevne natražnjačke šetnje –
 – tako ćeš život proživjet bez smetnje.²⁹

3. SONETTI ALLA MILANESE E ALLA ROMANA

Le due appendici sono anche cronache di viaggi-soggiorni dell'Autore, ovvero cronache di un metasonettista nel "Paese dei sonetti". Il metasonettista non è per nulla ingenuo o spaesato: usa lo "specchio" dove e quando gli pare e piace, se ne serve virtuosamente mantenendo il difficile e talvolta poeticamente felicissimo equilibrio nei due sistemi linguistici e letterari e ottenendo effetti nuovi, sorprendenti e straordinari. Un'anticipazione di questi temi la troviamo già nel sonetto *Nepostojano a* (LIV) che tematizza la "a mobile", un mutamento fonico proprio delle lingue slavomeridionali che rientra nel catalogo dei fenomeni morfologici difficilmente spiegabili all'orecchio romano, un sonetto scritto e inviato a un ignoto (o ignota?) corrispondente da Trieste,³⁰ dove Maroević è stato lettore di serbo-croato. Intitolati coll'allitterazione voluta *Makar makaronski* (Almeno maccheronicamente) i sette "Sonetti milanesi" alludono chiaramente al piatto, essendo allo stesso tempo, come spiega il sottotitolo, "piccola cronaca di un lettore dell'anno accademico 1980/81 all'Università di Milano, ovverosia: gli esempi della poesia applicata, poi triplicata, quadruplicata...".³¹

²⁹ Cf. *Sonetna struka*, cit., p. 66, componimento XLVI. È uno dei componimenti da leggere in chiave fonemico-semantica, dove Pirano è legato foneticamente a Pirandello, Koper a coprolalia, ecc. e Čabar, località nel Gorski kotar, zona montana tra Fiume e Zagabria, viene metaforizzata per trasferimento omofonico nel mastello, omonima parola in serbo-croato. Il verso finale "tako ćeš život proživjet bez smetnje" (così vivrai la vita senza fastidio) si ricollega a "O kako divno biti prosječan!" (Oh, com'è bello essere mediocre), ultimo verso di *A Roma alla romana*.

³⁰ Trieste in serbo-croato è Trst. Un quartiere di Rijeka/Fiume invece è Trsar. La a mobile appare/scompare nel genitivo (Momka/momka), per cui analogamente i due genitivi delle due città suonano iz Trsta/ iz Trsata. Interessante è il parallelo tra le due città e i loro destini storici (occupazione italiana di Fiume/occupazione jugoslava a Trieste).

³¹ Cf. *Sonema struka*, cit., p. 79.

Il primo sonetto nasce come illustrazione della difficoltà di insegnare una lingua slavomeridionale³² agli studenti italiani, e si presenta “a strisce” o “strati”, le dispari in italiano e le pari in serbo-croato, formando anche rime slavo-italiane di tipo *abba* nelle quartine e di tipo vario nelle terzine. Nel quarto sonetto di quest’appendice, l’undicesimo e il quattordicesimo verso sono in latino, essendo il componimento “...di nuovo in maccheronese”.³³

La *Appendix II* inizia con *Izvozni sonet*, un sonetto di esportazione, con la voluta ambivalenza nel primo verso: “Sonetto scriverei all’italiano”. L’appendice prende nome dal tentativo di trasposizione di un sonetto di Giorgio Baffo Veneziano, indicato come “campione patriottico”.³⁴ Maroević propone due “varianti sul tema” nell’attesa della versione. Segue un motivo analogo nella poesia di Antonio Cammelli, detto il Pistoia (1436-1502), scelto pure a causa di interpolazioni in lingua “schiavona”, e seguito dal tentativo di trasposizione nella madrelingua.³⁵

L’ultimo sonetto della raccolta (caudato!) porta un titolo bilingue: *Rastanak scolastico*. Il motivo proviene ora dalla poesia slava, e si ricollega al componimento antologico del poeta serbo Branko Radičević, *Đacki rastanak*,³⁶ congedo alla fine dell’anno scolastico. Ovvia-

³² Oggi la discussione sul significato e sul significante della lingua chiamata in questo sonetto dall’Autore serbo-croato sta diventando sempre più animata in tutti gli stati, in cui viene parlata: Croazia, Serbia, Montenegro, Bosnia e Erzegovina. Una soluzione forse potrebbe essere la nuova denominazione bosniaco-croato-serbo.

³³ Cf. *Sonema struka*, cit., p. 85.

³⁴ “Patriottico”, perché nei componimenti XXXVI e LII vengono citati gli schiavoni e le loro qualità. Giorgio Baffo (1694-1768) fu maestro del sonetto. La sua *Raccolta universale delle opere di Giorgio Baffo veneto* è stata pubblicata a Cosmopoli nel 1789. Nel 1910 Guillaume Apollinaire ha pubblicato a Parigi *L’oeuvre du patricien de Venise G. Baffo*.

³⁵ Il titolo è più che modesto (“Tentativo di traduzione”) e lo sostiene anche Marc Zorić nel saggio critico dedicato in parte anche al Cammelli, *Prilozi poznavanju talijanske skjavoneskne književnosti* (Contributi alla conoscenza della letteratura italiana schiavonesca), in: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, Zbornik IV, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1994, pp. 138-159. Viene citata integralmente la versione del Maroević e giudicata “magistrale” (p. 152).

³⁶ Cf. Branko Radičević, *Đacki rastanak*, in *Pesme*, con la prefazione di Ivo Andrić, Belgrado, Slovo ljubve, 1979, pp. 78-112. Il componimento è del 1844.

mente, *Rastanak scolastico* segna la partenza da Roma e in epigrafe reca l'indicazione "maccheronico, ma senza maccheroni". Maroević ritorna al procedimento della versificazione stratificata, rime dispari in italiano, pari in serbo-croato. Non evita le citazioni intratestuali, i richiami ipernoti a Petrarca ("chiare o fresche – non saprei mica", v. 3), a Dante ("di Croazia, forse, si direbbe", v. 9) e a Calvino ("gli incubi d'una notte dell'inverno", v. 15) che gettano luce sulla sua posizione di romario, non più quell'umile quasi indigeno che veniva a mirare "la Veronica nostra", ora nella situazione del "nuovo romario", che deride il proprio dubbio se fosse stato meglio tacere o stendere, con falsa umiltà, come sta appunto facendo davanti agli occhi dei suoi lettori, i propri incubi letterari e esistenziali.

4. CODA

Consequente fino all'ultimo nel perseverare le linee direttrici sull'orlo del grottesco del suo progetto di mondo sonettistico, abitato da interlocutori reali e immaginari, alcuni dei quali nel frattempo diventati fantasmi, a causa della perversa realtà bellica e postbellica nello spazio culturale e intellettuale degli slavi meridionali, dai "molteplici io", alcuni dei quali talvolta scomodi, ma sempre pronti alla scommessa e al gioco, Maroević non cade nella facile posa o nell'affettazione pseudosapiente che potrebbe diventare fine a se stessa. Non smette di autointerrogarsi se il suo ludismo linguistico e metrico slavo-italiano abbia senso e fondamento, quale sia la validità, quale sia la resistenza del materiale poetico, quale l'abilità del mestiere. Le parole proibite? I nomi consacrati? Le forme dalla torre d'avorio? Non tabuizzare è il suo programma, ma nello stesso tempo non volgarizzare, perché il discorso poetico rimane sempre alto. L'autoironia non insabbia le proprie tracce, i propri debiti letterari o poetici, i propri dubbi linguistici. Nel paesaggio mutilato del vivere, mentre "il vuoto sta in agguato nella propria cavità" (XI, 14) si può ancora tentare l'avventura della parola, scrivere "l'ultimo sonetto" nella partita a scacchi con la Morte, sonetto sull'assenza di tutto (e persino di sillabe!), fatto di sole lettere iniziali che lette verticalmente, come in una sorta di parole crociate (magari crucciate per l'autore!): *Jamo moja sam sam* (XIII). E ancora riderci sopra, perché domani può apparire una nuova raccolta su un nucleo tematico davvero inaspettato, persino su Laure o Beatrici, ma nel caso di Maroević piuttosto Becchine novecentesche.