

Stefan Simonek

La ballata *Topolja* di Taras Ševčenko. Una prospettiva comparatistica

Tra gli aspetti dell'opera di Taras Ševčenko che ancora sembrano porre problemi agli studiosi c'è il rapporto strettissimo che lega quest'opera al folclore ucraino. Si tratta di una questione di grande rilevanza, poiché è proprio il rapporto con il folclore che determina in modo sostanziale la percezione dell'originalità e autenticità di Ševčenko quale poeta nazionale ucraino. Se Ševčenko continua ancor oggi a fungere da autorità morale suprema in Ucraina, questo è dovuto forse anche al suo continuo e cosciente ricorso alle forme e ai motivi della poesia popolare nei poemetti e nelle ballate. Sono queste ultime a suggerire quella forma specifica di verità poetica che un poema come il *Krst pri Savici* (Il battesimo presso la Savica) di France Prešeren, il poeta nazionale sloveno che di Ševčenko fu coetaneo, non riuscì a generare: nel capolavoro di Prešeren, scritto in ottave e terzine, l'aspetto formale dell'“artificio” poetico risulta troppo più evidente e dominante di quanto accada nelle ballate ševčenkiane.

Eppure, proprio l'adozione del genere lirico della ballata proietta l'opera di Ševčenko al di là dell'ambito puramente nazionale ucraino e lo inserisce nell'ampio contesto europeo in una dimensione sovranazionale: è proprio grazie al legame con il folclore ucraino che essa si pone su un piano di parità col complesso generale del romanticismo europeo.

Com'è stato notato sin dall'inizio della letteratura critica nel XIX secolo, la ballata *Topolja*, scritta nel 1839, quindi al principio della grande scrittura poetica di Ševčenko, costituisce un esempio particolarmente limpido e convincente della ‘doppia codificazione’ delle sue poesie, ossia della loro contemporanea affinità (si potrebbe dire quasi ‘consustanzialità’) sia col folclore ucraino, sia con la tradizione culturale pan-europea. A questo contribuisce in primo luogo il soggetto principale: una giovinetta viene costretta dalla madre a sposare contro la sua volontà un uomo più anziano di lei, per cui la ragazza chiede aiuto alle forze della natura, in particolare a un pioppo (“Рости, рости, тополенько!”¹), e alla fine della lunga ballata si trasformerà lei stessa in pioppo, dopo aver bevuto una pozione magica (“Отак тая чорнобрива / Плакала, співала... / І на диво серед поля / Тополею

¹ “Cresci, cresci, mio pioppo piccolino!” [qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione dall'ucraino è mia. GB]. Si noterà che il genere del pioppo è femminile in ucraino, maschile in italiano. L'originale ucraino si trova in T. Ševčenko, *Zibrannja tvoriv u 6 tomach*, I, Kyjiv 2003, pp. 113-118.

стала”²). Questa metamorfosi trova un suo preciso punto di riferimento nel canto popolare *Оженила мати неволею сина...*, che porta all’analoga trasformazione di una fanciulla in pioppo (“У чистому полі да й заночувала, / До білого світа тополею стала”³). Fu Ivan Franko in persona che per primo, in un saggio scritto probabilmente nel 1890 (“*Topolja*” T. Ševčenka)⁴, indicava questo canto come fonte d’ispirazione primaria per la ballata ševčenkiana. Egli partiva dal presupposto dell’esistenza di un corpus universale di motivi letterari al quale ogni popolo partecipava nella misura della propria evoluzione culturale. Franko metteva in evidenza come la trasformazione di un essere umano in albero fosse patrimonio comune della letteratura fin dall’antichità greco-romana, e faceva poi preciso riferimento alla ballata *Ljudmila* di Vasilij Žukovskij e alla *Ucieczka* di Adam Mickiewicz, che considerava fondamentali per la prima parte della *Topolja* di Ševčenko. Franko amava particolarmente questa ballata e la considerava fra le cose più belle del poeta ucraino.

Prendendo l’avvio dalla letteratura classica, Franko focalizzava poi la sua attenzione soprattutto sulla linea evolutiva del motivo che, dalla classicità, si dipana dal Romanticismo fino al Modernismo del xx secolo, e si presta ad ampliamenti vari se si tiene conto anche di tropi e figure metaforiche e metonimiche. Queste ultime creano in un certo modo la condizione primaria della metamorfosi grazie al parallelismo fra donna e pioppo che si instaura vuoi grazie all’elemento dell’analogia (l’alta statura, la figura slanciata e la flessibilità creano il legame fra le due entità), vuoi grazie al momento della vicinanza (la donna sta accanto o sotto il pioppo). Già nell’*Odissea* di Omero si trovano varie situazioni analoghe: nel v canto dei pioppi crescono accanto alla grotta della ninfa Calipso; nel x canto Circe istruisce Odisseo sul cammino verso gli Inferi e gli racconta dei pioppi che crescono nei boschetti di Persefone. Eros (Calipso) e Thanatos (Persefone) trovano dunque la medesima attualizzazione visuale nella metonimia donna/pioppo. Nell’epos omerico si trova poi un’applicazione metaforica del tropo laddove le filatrici del palazzo di Alcinoο vengono raffigurate come foglie di un alto pioppo ondeggiante (vii canto). Nel suo articolo Franko menziona l’*Odissea*, senza peraltro metterla in relazione diretta con la *Topolja* di Ševčenko. Egli tuttavia riporta un’interessante analogia con le tre Eliadi, figlie di Helios, che, come narrano le *Metamorfosi* di Ovidio, si trasformarono in pioppi a causa del lutto causato dalla morte del fratello Fetonte caduto col carro del Sole (Helios). Viene naturale il riferimento a Santi di Tito che illustrò la scena nel dipinto *Metamorfosi delle sorelle di Fetonte* (1572, Museo di Palazzo Vecchio, Firenze). La ballata di Ševčenko si trova così inserita da una parte nella tradizione del canto popolare ucraino, dall’altra nella tradizione culturale che va da Omero e Ovidio fino all’epoca moderna. Si dovrà sempre tener presente, tuttavia, che i due filoni dell’ispirazione del nostro poeta – quello del folclore e quello della letteratura europea – non possono in

² “Così quella bella ragazza / Pianse, cantò... / E meravigliosamente in mezzo al campo / Un pioppo diventò”.

³ “Nel campo aperto ha dormito la notte / prima del far del giorno un pioppo è diventata”.

⁴ I. Franko, *Zibrannja tvoriv u 50 tomach*, xxviii, Kyjiv 1980, pp. 73-88.

alcun modo essere disgiunti, dovranno anzi sempre venire considerati nella complessità delle loro interrelazioni e intertestualità.

È ancora Franko che, fra i nomi del contesto romantico in cui Ševčenko si inserisce assieme a Žukovskij, Mickiewicz e Bürger, ricorda Aleksandr Puškin (senza peraltro riportare concreti passi del poeta russo). Fra le cose più interessanti da notare è che un parallelismo con il motivo della donna e del pioppo lo si trova proprio nel poema *Poltava*, basato su uno dei momenti cruciali della storia ucraina. Giusto dieci anni dopo il poema, che fu pubblicato nel 1829, la linea evolutiva che aveva avuto inizio nell'antichità poteva essere sfruttata da Ševčenko per la sua ballata (1839) come impulso letterario che lo portava a superare la tradizione popolare. In *Poltava*, già nella seconda strofa la bella figlia di Kočubej veniva metaforicamente trapiantata sulle alture di Kiev, slanciata come un pioppo: “Как тополь киевских высот, / Она стройна”⁵. Immediatamente dopo il poeta confronta i movimenti di Marija con quelli di un cigno sull'acqua. Si inseriscono così come motivo comparativo nel testo poetico le due forze della natura, alle quali la fanciulla si sarebbe rivolta, nel finale di *Topolja*, con i vocativi “*topolen'ko*” (piccolo pioppo) e “*lebedon'ko*” (piccolo cigno). Nel secondo canto del poema di Puškin le foglie tremolanti del pioppo (“Чуть трепещут / Сребристых тополей листы”⁶) costituiscono ancora un requisito fondamentale per la rappresentazione di una notte ucraina, laddove la sequenza corrispondente del testo si ripete ancora una volta letteralmente, mentre poco dopo i pioppi acquistano di nuovo parvenze umane: essi scuotono il capo e bisbigliano fra di loro come giudici (“И тополи, стеснившись в ряд, / Качая тихо головою / Как суди, шепчут меж собою”⁷).

Tutti i frammenti che abbiamo citato da Omero, Ovidio e Puškin risalgono ad epoche e anni anteriori alla creazione di *Topolja* e al saggio che Franko le ha dedicato. Tuttavia, anche molti testi della letteratura del Modernismo europeo fra XIX e XX secolo fanno toccare con mano quanto forte sia la suggestione del parallelismo fra donna e pioppo nell'ambito esistenziale della fantasia umana, al di là di ogni limite cronologico. Si ricorderà ad esempio, nel Modernismo sloveno, una poesia del poeta Josip Murn che, prima di morire in giovane età, vedeva nel pioppo un adeguato oggetto di identificazione col proprio soggetto lirico. Il lessema “*topol*” (analogamente al russo) è maschile in sloveno, e non può adempiere ad una funzione identica a quella del “pioppo/fanciulla” nella ballata di Ševčenko. Tuttavia, Murn evita di dare una precisa connotazione di genere al soggetto lirico della sua poesia, per cui gli ultimi due versi della poesia possono in teoria riferirsi anche ad una donna: “Jaz sem topol samujoč, / ki ne seje in ne žanje!”⁸. Analogamente, tra le liriche di un altro poeta di grande talento, anch'egli morto in gioventù, l'espressionista tedesco Georg Heym, ve ne sono varie, del 1911, in cui dei pioppi prendono vita: in una poesia essi si scuotono e storniscono con le loro chiome marroni in novembre, quasi toccando il cielo; in un'altra lirica

⁵ “Come un pioppo sulle alture di Kiev / Ella è slanciata”

⁶ “Tremolano leggere / Le foglie argentate dei pioppi”.

⁷ “E i pioppi in ranghi serrati / Scuotendo piano la testa / Bisbigliano tra loro come giudici”.

⁸ “Io sono un pioppo solitario, / Che non semina e non raccoglie”.

una foglia caduta dal pioppo che “si erge fino al cielo” si posa sul collo della donna creando così un legame diretto fra lei e l’albero: “Doch von der Pappel, / Die ragt im Ewigen Blau, / Fällt schon ein braunes Blatt, / Ruht auf dem Nacken dir aus”.

Per concludere riportiamo però il discorso alla letteratura ucraina. Gli esempi che abbiamo ricordato di J. Murn e G. Heym ci fanno toccar con mano la vitalità del motivo che mette in correlazione il pioppo con una donna attraverso i secoli, dall’antichità fino a Ševčenko e oltre. Non possiamo fare a meno di soffermarci su un’altra tipologia creativa del parallelismo fra pioppo e donna, quella che si rivela con particolare frequenza nella lirica del primo periodo di Pavlo Tyčyna, il poeta probabilmente più importante nella pur ricchissima produzione lirica della letteratura ucraina del primo ventennio del XX secolo. In Tyčyna l’immagine del pioppo non è necessariamente legata a quella di una donna, ma il poeta elabora il motivo attingendo vuoi alla tradizione popolare, vuoi a quella ševčenkiana, anche grazie al ripetuto ricorso a epigrafi derivate dal poeta romantico: tutto fa pensare ad una diretta influenza del poeta nazionale ucraino, in particolare della sua *Topolja*, sul grande continuatore novecentesco della tradizione poetica ucraina. Nella prima, e forse più importante raccolta poetica di Tyčyna, *Sonjašni klarnety*, del 1918, il motivo del pioppo affiora più volte. L’albero acquista una dinamicità che ricorda le poesie di G. Heym di qualche anno prima, ad esempio nei versi “Женуть вітри, мов буйні тури! Тополі арфи гнуть...”⁹, oppure là dove il fruscio delle foglie si esprime in toni musicali: “[...] далекі тополі / В диші вигравають мінорную гарную гаму...”¹⁰, ed ancora: “Та хай тополя шелестить”¹¹. Quando, nei *Clarineti solari*, i pioppi sono in grado di ridere e parlare si adombra almeno implicitamente una connessione fra l’albero e la donna. Poco più tardi, nella raccolta *Zamist’ sonetiv i oktav* del 1920, la connessione si fa esplicita e diretta nel verso “У дворі тополі і жінки”¹², perdendo però la sua connotazione simbolica nel prosaico accostamento di pioppo e donna. Nella quinta raccolta di Tyčyna, *Viter z Ukrajiny* del 1924, il pioppo compare ancora una volta in posizione marcata nella poesia che dà il nome alla raccolta, dedicata a Mykola Chvyľ’ovyj con la data 18 aprile 1923: nel verso “аж нагинаються тополі!...”¹³, il pioppo si erge di nuovo in un contesto di dinamismo e mutevolezza che è del resto tipico della poetica tyčyniana delle prime raccolte.

Mi auguro che da quanto detto qui sopra risulti evidente come il motivo centrale della ballata di Ševčenko *Topolja*, ancorché opera giovanile, non possa essere in alcun modo interpretato solo all’interno di una dimensione limitata alla letteratura ucraina e in particolare al folclore. Un simile approccio porterebbe ad un’inammissibile semplificazione della semantica polivalente del motivo del pioppo e all’obliterazione di una tradizione che, dall’antichità al Romanticismo (e anche oltre Ševčenko, fino al Modernismo), ha trovato

⁹ “Spingono i venti / Come tori furiosi! I pioppi inarcano le arpe”.

¹⁰ “[...] lontani i pioppi / Nell’anima suonano una bella gamma minore”.

¹¹ “Che i pioppi fruscino”.

¹² “Fuori ci sono pioppi e donne”.

¹³ “e financo s’inclinano i pioppi”.

una lunga serie di nuove modulazioni letterarie. Quest'ampia, e ineludibile contestualizzazione della ballata ševčenkiana costituisce solo l'inizio di un nuovo approccio comparatistico. Esso è tanto più necessario perché potrebbe contribuire ad offrire un complemento alla perdurante tradizione ucraina di sacralizzazione della figura del poeta nazionale e della sua autorità morale, rivelando ed evidenziando una dimensione ben più ampia del poeta Ševčenko, radicata ed inserita nella tradizione europea e nella sfera dell'universale.

(Traduzione dal tedesco di Giovanna Brogi)

Abstract

Stefan Simonek

Taras Ševčenko's Ballad Topolja (The Poplar) under Comparative View

The paper offers a short analysis of the main subject in Taras Ševčenko's famous ballad *Topolja* from 1839; in the ballad, a young girl forced to marry an older man by her own mother asks nature for help and, eventually, finds herself turned into a slim poplar. In Ukrainian philology, Ševčenko's poetic masterpiece was initially compared to similar subjects in Ukrainian folk songs. Ivan Franko, however, already in 1890 also mentioned ancient Greek and Roman literature and Russian and Polish Romanticism as a broader European context for *Topolja*. Underlining this broader European approach as offered by Franko, the paper delivers further material from Greek, Russian, Slovene, and German literature from Homer and Aleksandr S. Puškin up to the German expressionist poet Georg Heym. The various works of all these writers clearly demonstrate that comparing a girl with a poplar was a poetic subject used at least up until the beginning of the 20th century. Next to this, the comparison as introduced into Ukrainian literature by Taras Ševčenko in 1839, is also typical of Pavlo Tyčyna's early collections of poems, which are now appreciated as masterpieces of Ukrainian modernism.

Keywords

Taras Ševčenko; Ballad; *Topolja*.