

ALESSANDRA SACCHI

**Il sonetto nella letteratura malese-indonesiana
in comparazione con il sonetto nella letteratura italiana**

Ci si propone, in questa sede, di prendere criticamente in esame il sonetto come forma d'espressione poetica nell'ambito della letteratura malese-indonesiana e di esporlo in modo conciso e chiaro, cercando di collegarne i vari aspetti allo scopo di offrire una panoramica dell'argomento in questione, quanto più completa possibile, magari utile da un punto di vista informativo a chi, desideroso di condurre uno studio in questo campo della letteratura indonesiana, non abbia a sua disposizione un sufficiente materiale bibliografico in lingua italiana.

Ci è sembrato fundamentalmente utile chiarire soprattutto i motivi della comparsa di questa forma d'espressione poetica, più che evidenziarne l'evoluzione da essa subita ad opera dei vari autori che se ne servirono.

Ad ogni modo, lo scopo precipuo di questa trattazione è quello di stabilire in che misura il sonetto malese-indonesiano sia collegabile a quello italiano, e quali aspetti originari del sonetto italiano si riscontrino in quello malese-indonesiano sia da un punto di vista formale che da quello contenutistico.

In definitiva, si vuole mettere in evidenza la fortuna di cui ha goduto il sonetto, forma poetica d'origine italiana, in una cultura orientale così distante da quella della sua patria d'origine, ponendo l'accento sul fatto che la letteratura indonesiana dai primi decenni del xx secolo ha subito un rapidissimo sviluppo, assumendo caratteristiche tali da poterla facilmente affiancare alle contemporanee letterature europee dalle quali essa, servendosi di apporti nuovi ed originali, assorbe modelli e schemi.

Le precedenti ricerche sul sonetto indonesiano, si pensi a questo proposito a quelle di Armijn Pane, Amir Hamzah, Burton Raffel, Alisjahbana, Jassin, hanno senza dubbio posto in evidenza la derivazione occidentale di tale forma poetica, ma non hanno certamente stabilito un confronto diretto tra il sonetto italiano e quello indonesiano, ecco perché la presente trattazione potrà risultare di una certa utilità.

Prima di entrare nel vivo del discorso, sarebbe inoltre opportuno mettere in chiaro che questo nostro studio non ha alcuna pretesa di poter offrire un'esauritiva analisi del sonetto italiano, in quanto, in questa sede, esso ci interessa esclusivamente come termine di paragone.

Tanto aderente alla sensibilità di tutti i tempi è tale forma poetica italiana, cui Dante diede il « muover di cherubino », che ha fatto sì che esistesse la « sonettomania », affezione sporadicamente manifestatasi in tutte le letterature europee, compresa quella tedesca, rimanendone contagiato persino Goethe al tempo della cosiddetta « sonettenwut ».

Il sonetto, vegeta creatura che conta circa ottocento anni di vita, si da meritare il titolo con cui lo ricordava Alfred de Vigny: « le sonnet séculaire », tra le tante forme e generi poetici offerti dall'Italia alle altre letterature europee, è quella che ha avuto risposdenze più vaste e profonde in tante nazioni, comprese quelle non appartenenti al ceppo latino.

Fin dal XIII secolo il sonetto è un componimento poetico ben distinto (dal provenzale 'sonet' piccolo suono: alla struttura metrica corrispondeva, infatti, uno schema musicale), che consta di quattordici versi, per lo più endecasillabi, con un gioco di due rime nei primi otto versi ed un altro gioco di due o tre rime, solitamente diverse da quelle del primo gioco, negli altri sei.

La struttura metrica del sonetto è attribuita, non senza fondamento, a Jacopo da Lentini, funzionario imperiale alla corte di Federico II (XIII secolo); si tratta di una forma metrica convenzionalizzata che costituiva per l'autore una sorta di sfida, in quanto egli doveva modellare il suo pensiero entro la rigorosa forma di quattordici versi ben equilibrati ed abilmente strutturati in base ad un sistema di pause e di collegamenti.

Tale struttura, secondo alcuni, sarebbe derivata dalla unione di due strambotti, uno di otto e l'altro di sei versi, ciascuno con un proprio gioco di rime (origine popolare), secondo altri, dalla stanza della canzone (origine dotta); più di queste due diverse soluzioni, impostate su una identica concezione di tipo evoluzionistico, riuscirà persuasivo il richiamo alla genesi autonoma del sonetto, al suo spontaneo apparire quale invenzione artistica.

La forma grafica in cui si usava scriverlo nei primi tempi della nostra letteratura è bipartita, ossia divisa in due periodi (un'ottava e una sestina), anziché in quattro (due quartine e due terzine) come è venuto in uso più tardi.

Gli schemi fondamentali che regolano la concatenazione delle rime sono per le quartine: ABAB-ABAB (rima alternata), la più antica; ABBA-ABBA (rima incrociata), che prevale alla fine del '200; per le terzine: CDE-CDE (tre rime replicate), la più antica; CDE-EDC (tre rime invertite); CDC-DCD, oppure CDC-CDC (due rime alternate), che prevale durante il '300, ad ogni modo, si registra un certo numero di varianti, soprattutto per le terzine.

Artificiosi sono i tentativi di poeti che in varie età, più o meno ingegnosamente, innovarono il sonetto, distruggendo l'euritmia delle sue parti:

a) *sonetto caudato* (o sonettessa, chiamato così da Berni), che compare alla fine del '200 e consiste nell'aggiunta di una o più terzine, il cui primo verso è un settenario rimante col verso precedente e gli altri due, endecasillabi a rima baciata; fu usato prevalentemente nella lirica burlesca.

b) *Sonetto rinterzato*, consistente nell'inserimento di settenari distribuiti fra gli endecasillabi; ricorse soprattutto nel '200 e nel '300.

c) *Sonetto continuo*, ove le rime delle quartine sono continuate anche nelle terzine.

d) *Sonetto minore*, formato da versi più brevi dell'endecasillabo, per lo più, settenari, quinari, ottonari.

e) *Sonetto anacreontico* (o pastorale), un sonetto caudato in versi brevi, usato soprattutto nel '600 e nel '700.

f) *Sonetto rovesciato*, ove le terzine precedono le quartine.

Nella prima metà del '500, fu portata al sonetto un'importante innovazione tecnica che ebbe larga fortuna in Francia tre secoli dopo (*enjambement*): consiste nel far sì che la pausa logica del discorso non coincida con quella del verso.

Ancora più interessante è l'esame della varia distribuzione dei valori espressivi nello spazio breve e rigoroso del sonetto: le terzine, in linea generale, dovevano contenere la conferma e la conclusione degli argomenti proposti nelle quartine, ma ben diversa era stata, a volte, la soluzione dei vari poeti nella concreta realtà storica.

Lungi dall'esservi nella storia della letteratura italiana un'età distinta propria del sonetto, è proprio entro la stessa storia del sonetto, la cui durata oltrepassa i sette secoli, che si possono distinguere età diverse.

Sorto nel '200, il sonetto è stato il metro più usato nella lirica italiana delle origini, sia in quella di tono 'alto' che in quella di tono comico-realistico.

Scarsa di valori poetici è la produzione predantesca, sia dei siciliani che dei toscani, non a caso, proprio da Dante, Carducci volle prendere le mosse per la sua sintetica storia del sonetto italiano nei suoi momenti più solenni:

Dante il muover gli dié del cherubino
e d'aere azzurro e d'òr lo circondò:
Petrarca il pianto del suo cor, divino
rio che pe' versi mormora, gl'infuse.

La mantuana ambrosia e 'l venosino
miel gl'impetrò da le tiburti muse

Torquato; e come strale adamantino
contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse.

La nota Ugo gli dié de' rusignoli
sotto i ionii cipressi, e de l'acanto
cinsel fiorito a' suoi materni soli

Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto
e profumo, ira ed arte, a' miei dí soli
memore innovo ed a i sepolcri canto.

Il primato di perfezione riconosciuto a Petrarca acquista un valore assoluto, eterno; nella storia della poesia italiana non sarà davvero dato di udire, entro la dimora ideale del sonetto, una voce così alta. Nella perfetta forma datagli da Petrarca, il sonetto passò nelle altre letterature europee, divenendo nel XIV e XV secolo il metro più usato nella lingua amorosa.

Nel '400 e nel '500 la sua fortuna fu grandissima in ambedue i registri: aulico-amoroso e realistico-giocoso.

Successivamente i marinisti lo arricchirono di effetti barocchi, e gli arcadi lo adattarono alla vena galante, sostituendo di preferenza gli endecasillabi con gli ottonari (sonetto anacreontico).

Trascurato dai primi romantici per forme più libere ed estese, il sonetto riappare nel secondo '800, avendo riprese episodiche, ma significative anche nel '900.

Attraverso i secoli, il sonetto si è adattato ai più vari temperamenti poetici ed ai sentimenti più disparati: oltre ai motivi prevalentemente introspettivi, e a quelli storici, ha affrontato temi d'occasione, argomenti filosofici e polemici.

Ad ogni modo la fine del sonetto doveva essere sancita dal momento in cui i nuovi poeti lo sentirono come cosa appartenente al passato e, avvertendo la distanza che li separava da questa 'tirannica' forma poetica, ne fecero un uso occasionale; il nuovo gusto poetico si sottraeva per una invincibile incompatibilità alla misura esatta e conclusa del sonetto.

La nascita del sonetto nella letteratura malese-indonesiana, invece, è notevolmente tarda, se la si paragona alla sua comparsa nelle letterature europee; infatti, il sonetto compare nel mondo letterario indonesiano soltanto nel secondo decennio del XX secolo, in concomitanza con la diffusione della stampa periodica, con il risveglio nazionale dell'arcipelago e la conseguente nascita dei primi partiti e movimenti politici, ma soprattutto con la nascita della letteratura indonesiana moderna, essendo questa sorta nel XX secolo con le prime traduzioni ed opere narrative di imitazione olandese, prive di un sostanziale valore artistico.

A questo proposito, risulterà utile precisare che la dizione 'letteratura indonesiana', con la quale intendiamo la letteratura in lingua indonesiana, non compare nell'arcipelago prima del 1928: il 28 ottobre del 1928 è, in-

fatti, la data ufficiale della 'nascita' della *Bahasa Indonesia* (lingua indonesiana)¹.

Ad ogni modo, la consistenza raggiunta da questa letteratura, attraverso l'adozione di una lingua nazionale ed ufficiale e l'abolizione del regime coloniale olandese, è mirabile.

La letteratura indonesiana, pur essendo una letteratura contemporanea, sorta nel nostro secolo, è innestata nell'antico ceppo della letteratura malese, è, quindi, l'erede diretta di una nobile ed antica letteratura ormai incapace di ulteriori sviluppi.

Nel mondo letterario indonesiano si inizia gradualmente a sentire il bisogno di abbandonare le tradizionali forme d'espressione poetica d'origine malese, considerate statiche ed ormai inadeguate ai nuovi tempi; si respira un po' dovunque una certa insofferenza per il *pantun*, schema tipico della lirica malese consistente in una quartina a rima alternata: ABAB, i cui primi due versi molto spesso non hanno alcun diretto riferimento agli altri due, ma creano soltanto un'eccezionale atmosfera poetica, laddove i secondi due versi esprimono una verità proverbiale o un sentimento.

Accanto al *pantun*, non si dimentichi un'altra forma tipica della poesia colta malese, lo *syair* (termine d'origine araba), lunga composizione poetica costituita da quartine con rima: AAAA, che, per sua natura, si prestava alla narrazione più del *pantun*.

I nuovi letterati indonesiani, poiché vivevano ancora al di fuori della politica, cercavano, attraverso nuove forme letterarie, uno sfogo per i nuovi pensieri, sentimenti, emozioni, ideali, che, sebbene ancora vaghi ed inarticolati, iniziavano a fermentare in loro; pertanto, cominciarono a concentrare le proprie energie in direzione di un rinnovamento, di un processo di modernizzazione della letteratura indonesiana, servendosi di moduli letterari ed artistici europei, contribuendo, tra l'altro, ad accelerare il progresso intellettuale in tutto l'arcipelago.

La forma poetica che dà, quindi, la sensazione ai giovani poeti moderni indonesiani di liberarsi dai pesanti ostacoli della tradizione, proclamandosi liberi, è, per l'appunto, il sonetto, che in Indonesia, così come a suo tempo in Europa, trova ben presto terreno fertile.

Da un punto di vista formale il sonetto indonesiano mantiene lo sche-

¹ In tal data, durante il II congresso della gioventù nazionalista indonesiana, fu proclamata solennemente la seguente formula: «kami berbahasa satu, berbangsa satu, bertanah air satu, Indonesia» (noi abbiamo una lingua, un popolo, una patria, l'Indonesia). Si tratta del famoso *Sumpah Pemuda* (giuramento della gioventù), nel corso del quale la suddetta dichiarazione introdusse nella storia la nuova denominazione *Bahasa Indonesia* per indicare quella varietà di malese modernizzato che divenne lingua comune a tutti gli indonesiani.

ma originario italiano: consta, infatti, di quattordici versi suddivisi in un'ottava e una sestina; la somma delle sillabe costitutive di ciascun verso, però, varia da un minimo di nove ad un massimo di quattordici.

La rima è generalmente la seguente: ABBA-ABBA-CDC-DCD, ma si hanno anche in questo caso varie altre possibilità: ABBA-ABBA-CCD-CCD, ABBA-ABBA-CDC-CDC, ABAB-ABAB-CDD-CDD, AABB-AABB-CDC-CDC. Le due quartine iniziali presentano, generalmente, la descrizione dell'ambiente, mentre le due terzine contengono il pensiero del poeta; il che ci ricorda, senz'altro, la struttura del *pantun*, il quale, nonostante la sua semplicità di struttura, ha posto notevoli problemi agli studiosi europei, acquistando, in tal modo, una certa notorietà in occidente.

Pur essendo l'Italia la patria del sonetto e pur essendo, solo indirettamente, nota ai poeti indonesiani la poesia di Dante e di Petrarca, la fonte d'ispirazione dei giovani letterati indonesiani era stata la poesia olandese della fine dell'800, la poesia dei « Tachtigers », i letterati appartenenti al *Beweging van Tachtig* (il movimento dell'800), i quali fondano nel 1885 la rivista letteraria olandese *De Nieuwe Gids* (la nuova guida). Poeti olandesi di diverse tendenze ed ispirazioni si unirono in questo movimento allo scopo di superare il provincialismo ed il moralismo didascalico della poesia olandese dell'inizio dell'800, segnando l'inizio della fase moderna della letteratura olandese, ossia la sua attiva partecipazione al clima europeo.

Romantici, individualisti, sostenitori del principio dell'« art pour l'art », questi giovani autori olandesi, per lo più studenti universitari e dell'accademia delle belle arti, intraprendono, quindi, una lotta contro la tradizione.

Gli ideali del loro movimento: affermazione incontrastata della passione come sorgente di poesia, culto della bellezza, descrizione naturalistica o impressionistica, furono tutt'altro che omogenei, determinando, per tale motivo, il suo rapido dissolversi.

Antesignano del movimento dei « Tachtigers » fu Jacques Perk (1859-1881); stimolato alla composizione di sonetti dalla lettura di Dante e di Goethe, egli vi cantò il suo amore non contraccambiato, idealizzandolo nel culto della bellezza della natura. Si ricordi ancora Willem Kloss (1859-1938), infiammato cantore di un individualismo senza sbocchi, il cui stato d'animo, le cui emozioni raggiungono quel momento d'armonia che trova la sua perfetta espressione nei sonetti.

Questi giovani poeti olandesi volevano liberare il verso olandese dal rigoroso codice metrico ereditato dal XVIII secolo; in Olanda, quindi, la maggiore libertà individuale del poeta si realizza in una poesia che bandisce la riflessione e l'attività concettuale, dando uno spazio più ampio al ritmo, nell'arte, in genere, il che spiega, per l'appunto, l'uso del sonetto.

Per i giovani letterati indonesiani i « Tachtigers » costituivano una

fonte d'ispirazione non solo come scrittori, ma anche per la loro personalità: gli indonesiani appartenenti a questa nuova generazione letteraria amavano, infatti, identificarsi con Jacques Perk, Willem Kloos, Albert Verwey (1865-1937), Herman Gorter (1864-1927), e ancora Lodewijk van Deyssel (1864-1952), Frederik van Eeden (1860-1932).

Ma in che misura la poesia dei poeti olandesi influenza quella dei poeti moderni indonesiani?

L'influenza è, senza dubbio, evidente nel contenuto e nello spirito, ma è pur vero che i « Tachtigers » non dettero alcun esempio in rapporto alla forma; gli elementi formali della poesia olandese non poterono agire in Indonesia: il ritmo ed il metro, basati, come pure nella lingua inglese, sull'opposizione di sillabe accentate e non accentate, difficilmente possono agire in una lingua, l'indonesiano, ove tale opposizione è molto debole².

Per di più, la rima finale così comune e facilmente realizzabile nelle lingue germaniche moderne, è tutt'altro che facile da realizzare in malese: il malese, infatti, ha in tutto sei fonemi vocali: /a/, /e/, /i/, /o/, /u/, /ë/ senza alcuna opposizione tra vocali brevi e lunghe, e pochi dittonghi; per di più /e/ ed /o/ ricorrono molto raramente (quasi esclusivamente in caso di prestiti); /ë/ non ricorre in sillaba finale, ma è foneticamente inadeguato a creare la rima³. Tutto ciò vuol dire che solo /a/, /i/ ed /u/ sono adatte a creare la rima finale, il che implica che è molto difficile introdurre un elemento di sorpresa per il lettore o per l'ascoltatore.

Si consideri, inoltre, il caso dei suffissi finali (-kan, -i, -an) che, sebbene siano abbastanza frequenti nel malese scritto, pongono notevoli ostacoli nell'uso poetico, limitando le possibilità di una varietà di rime nella poesia malese-indonesiana.

Il processo di rinnovamento portato avanti dai giovani letterati indonesiani raggiunge la sua più completa realizzazione durante la generazione letteraria denominata *Pudjangga Baru* (Il nuovo letterato)⁴, ovvero la generazione degli anni '30: nel luglio del 1933, infatti, inizia un nuovo periodo nella storia letteraria e culturale dell'Indonesia, il *Pudjangga Baru*, quando alcuni giovani letterati indonesiani, fra i quali i sumatrani Alisyahbana, i fratelli Pane e Amir Hamzah, insofferenti alle limitazioni linguistiche e letterarie imposte dal *Balai Pustaka*, fondano la prima rivista letteraria

² A. Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, l'Aja, 1967.

³ A. Teeuw (1967), *op. cit.*

⁴ È relativamente facile suddividere la letteratura indonesiana moderna in periodi abbastanza circoscritti: *Pudjangga Baru* è la seconda fase; la prima era stata quella del *Balai Pustaka* (Ufficio per il libro) (1920-1933), istituto editoriale istituito dal governo coloniale olandese. Come il periodo del *Balai Pustaka* era stato il periodo contraddistinto dalla nuova prosa malese-indonesiana, così quello di *Pudjangga Baru* sarà il periodo della poesia lirica in veste europea, anche se di ispirazione nazionale.

completamente edita da indonesiani, sottraendosi, in tal modo, alla tutela del colonialismo olandese.

Gli intellettuali raccolti intorno a questa rivista erano portatori di un'esigenza di rinnovamento nella società indonesiana e dell'imitazione degli schemi culturali occidentali nella speranza di poter colmare il ritardo rispetto ai paesi europei; essi mostrarono subito un vivo interesse per i problemi della lingua, del suo rinnovamento e del suo sviluppo, ponendo, in genere, molta più enfasi sullo sviluppo e la modernizzazione della società e della nazione di quanta ne avessero posta sulla lotta per l'indipendenza: sostenevano che l'indipendenza non era lontana, ma preferivano l'evoluzione alla rivoluzione come mezzo per ottenerla.

Il professor Teeuw⁵ sottolinea una notevole affinità tra la rivista letteraria *Pudjangga Baru* e quella pubblicata dagli ottantisti olandesi, *De Nieuwe Gids*, mettendo in evidenza una particolare somiglianza nelle loro vicende⁶.

I primi sonettisti indonesiani erano tutti più o meno apertamente nazionalisti, avevano assorbito l'educazione occidentale (olandese) ed erano appartenenti a famiglie aristocratiche, o quanto meno benestanti, tali da potersi permettere i proibitivi prezzi di un'istruzione improntata all'occidente a causa della politica restrittiva applicata in Indonesia dal governo coloniale olandese⁷. La maggior parte di questi scrittori della prima fase della letteratura indonesiana moderna ha origini sumatrene; si tratta per lo più di scrittori di origine minangkabau (Sumatra occidentale), i quali, per lunga tradizione, si sono eretti a custodi della purezza del malese, e sono sempre stati, pertanto, tra i più istruiti di tutti gli abitanti dell'arcipelago.

Nativo, per l'appunto, della provincia di Sumatra occidentale è il cosiddetto 'bapak soneta indonesia' (padre del sonetto indonesiano), Muhammad Yamin (Sawah Lunto 1903-Giacarta 1962), il cui contributo alla letteratura indonesiana moderna non consiste tanto nelle sue poesie, quanto nei suoi tentativi pionieristici di introdurre le forme occidentali, il sonetto per l'appunto, precedentemente sconosciuto nella letteratura malese⁸.

Sebbene il contenuto e gli ideali della sua poesia non si conformino più con quelli della poesia tradizionale, nell'esecuzione poetica di questi idea-

⁵ A. Teeuw (1967), *op. cit.*

⁶ *Pudjangga Baru*, infatti, non è affatto un movimento univoco, il che ci ricorda il movimento degli ottantisti olandesi; nonostante ciò, gli intellettuali indonesiani furono fermamente uniti su un punto cardinale: la lingua nazionale, la letteratura e la cultura dovevano progredire.

⁷ Le autorità coloniali olandesi svilupparono, infatti, una precisa politica culturale allo scopo di formare una classe di impiegati dell'amministrazione coloniale.

⁸ B. Raffel, *The Development of Modern Indonesian Poetry*, New York, 1967.

li, Yamin è ancora sostanzialmente legato allo stile e al linguaggio della letteratura tradizionale malese⁹.

Diciannove delle sue prime ventuno poesie, pubblicate sulla rivista *Jong Sumatra*¹⁰ tra il 1920 e il 1921 erano sonetti.

Si esamini il seguente sonetto di Yamin dal titolo *Gembala* (Il pastore):

Perasaan siapa tidakkan nyala
Melihatkan anak berlagu dendang
Seorang sahaja di tengah padang
Tiada berbaju buka kepala.

Beginilah nasib anak gembala
Berteduh di bawah, kayunan rindang;
Semenjak pagi meninggalkan kandang
Pulang ke rumah di senja-kala.

Jauh sedikit, sesayup sampai
Terdengar olehku bunyi serunai
Melagukan alam, nan molek permai.

Wahai gembala di segara hijau
Mendengar puputmu, menurunkan kerbau
Maulah aku menurunkan dikau¹¹.

In questo sonetto solo due volte non è rispettata la legge del « woord-vers », il « verso di parole » (quattro parole), definito così dal professor Teeuw, verso tipico del *pantun*, ma che si ritrova anche in molta lirica moderna indonesiana¹². La poesia malese, pur non avendo mai avuto rigidi schemi metrici, tuttavia ha rispettato un 'pattern' fondamentale che ha contenuto la lunghezza del verso entro determinati limiti; Yamin, come si è visto, ha osservato quasi in pieno questo 'pattern', ad eccezione di due casi, ove la parola risultante in più è il relativo 'nan' (che, il quale).

⁹ A. Teeuw, *Pokok dan Tokoh dalam Kesusasteraan Indonesia Baru*, Jakarta, 1952.

¹⁰ Prima del 1928 i movimenti giovanili erano a carattere regionale, poi nel 1928, queste organizzazioni d'ispirazione nazionalistica si fondono nella *Indonesia Muda* (La giovane Indonesia).

¹¹ Chi non si sente commosso / guardando un fanciullo che canta una canzone / tutto solo in mezzo ad un campo / senza vestito con la testa scoperta. / Questo è il destino del figlio di un pastore / che si ripara sotto un albero frondoso; / dal mattino lascia l'ovile / tornando a casa al tramonto. / Da lontano un po' indistinto / giunge il suono di un flauto / che canta la bellezza della natura. / O pastore in un oceano verde / ascoltando il tuo flauto mentre segui i bufali / io voglio seguirti.

¹² L. Santa Maria, *Proposte di lettura formale formale e di analisi strutturale della poesia di Sanusi Pane*, Estratto da *Annali di Ca' Foscari* 1974; cfr. A. Teeuw, *Taal en Versbouw* (lingua e costruzione del verso), Amsterdam, 1952.

Ad ogni modo, la rima di cui Yamin si serve: ABBA-ABBA-CCC-DDD, rispetta in parte lo schema occidentale, così come lo rispettano il tema e le immagini di cui si serve.

Pioniere dell'uso della lingua malese come lingua moderna che poi diverrà *Bahasa Indonesia*, la sua decisione di esprimere sentimenti e punti di vista personali, impiegando la forma del sonetto, precedentemente sconosciuto alla letteratura malese, lo costrinse ad un notevole impegno nella sua produzione poetica¹³.

Yamin è ancora sostanzialmente legato al passato, alla tradizione letteraria malese della 'kata non indah' (espressione curata); nei suoi sonetti è innegabile la traccia ancora forte del *pantun*, dello spirito originario malese, ha fatto quel che ha potuto, ha avuto un ruolo di 'pelopor' (pioniere), ma non è andato oltre: rappresenta l'inizio degli inizi¹⁴.

Burton Raffel sostiene che la prima genuina poesia scritta in *Bahasa Indonesia* compare nell'opera di Sanusi Pane e di Rustam Effendi¹⁵, trovandosi in disaccordo con Teeuw, il quale riconosce in Yamin il primo poeta indonesiano moderno.

Sutan Takdir Alisjahbana dice: « Sanusi Pane e Yamin... introdussero il sonetto nella letteratura indonesiana, una forma che è stata spesso usata a causa della sua somiglianza con l'antica forma malese conosciuta come *pantun* »¹⁶.

Si può comprendere, quindi, che il *pantun* è altrettanto vivo nella vita moderna, ammettendo, allo stesso tempo, che la bellezza, la concisione, la forza di molta poesia contemporanea indonesiana non sarebbero state possibili senza l'influenza dei freschissimi ed attraenti versi popolari.

La figura di Sanusi Pane (Muara Sipongi, Tapanuli 1905-Giacarta 1968) emerge nell'ambito di quella che può definirsi la tendenza orientale della poesia in *Bahasa Indonesia*; egli, pur essendo un sumatranese, guarda all'oriente, avvicinandosi alla cultura indiana classica e giavanese¹⁷. Allo stesso tempo è sensibile al richiamo della cultura occidentale, soprattutto sul piano estetico, mostrando di saper usare con mirabile maestria tutti i mezzi elaborati dall'« ars poetica » occidentale¹⁸, che giungevano a lui attraverso la conoscenza della poesia olandese.

¹³ B. Raffel (1967), *op. cit.*

¹⁴ B. Raffel (1967), *op. cit.*

¹⁵ B. Raffel (1967), *op. cit.*

¹⁶ S. T. Alisjahbana, *Indonesian Language and Literature: Two Essays*, New Haven, 1962.

¹⁷ I sumatranesi sono in genere molto più legati alla cultura musulmana.

¹⁸ L. Santa Maria, *La letteratura indonesiana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974.

I versi di Sanusi mostrano un certo miglioramento nella forma rispetto ai sonetti di Yamin, sono molto più energici e personali, il linguaggio è più semplice e spontaneo, più genuino, la rima è più solida, non è forzata, ma molto attentamente elaborata¹⁹. Burton Raffel descrive il suo talento come « limitato, ma ben coltivato »²⁰.

L'influenza occidentale è particolarmente visibile nella raccolta di versi, in maggior parte sonetti, *Puspa Mega* (Nuvole di fiori) del 1927; uno di essi è *Teja* (Il tramonto):

Lihat langit sebelah Barat,
Lautan warna dibuat teja,
Berkilau-kilau dari darat,
Kecakrawala bayangan mega.

Makin lama muram cahaya,
Awan kelabu, perlahan melayang,
Melayang, melayang entah kemana,
Laksana mimpi ia menghilang.

Keluh kesah menurut awan,
Setelah menyala sebentar saja,
Pergi perlahan bermuram durja.

Hatiku menangis dipalu rawan,
Mengenang ba'gia musnah terus,
Setelah bermegah baru sejurus²¹.

Si tratta di un sonetto accuratamente costruito con ogni verso di quattro parole, come è consueto nella poesia malese tradizionale, ove l'autore nota come il tramonto non cambi mai a differenza del suo cuore; la rima è: ABBA-ABBA-ABB-ACC, rispondente al pattern malese.

Amir Hamzah dice di Sanusi: « E lui sente nelle vene la nostra lingua indonesiana, rendendo difficile a qualsiasi altro scrittore eguagliarlo: ogni parola è attentamente, puntigliosamente studiata, ogni parola ha il suo preciso scopo che nessuna altra parola potrebbe raggiungere »²².

Sanusi non si attiene perfettamente allo schema di rima del sonetto italiano, nei suoi sonetti compaiono modelli di rima di ogni genere; come nelle letterature europee il sonetto si attiene solo inizialmente allo schema

¹⁹ A. Teeuw (1967), *op. cit.*

²⁰ B. Raffel (1967), *op. cit.*

²¹ Guarda il cielo a ponente, / l'oceano è tinto dal tramonto, / luccica dalla terra, / verso le vaghe nubi del cielo. / La luce è sempre più cupa, / nuvole grigie lentamente scorrono, / scorrono, scorrono chissà dove, / sparendo come sogni. / Lamenti seguono le nuvole, / dopo essersi accesi solo per un attimo, / vanno lentamente con aria triste. / Il mio cuore piange angosciato, / ricordando quanta felicità è stata distrutta, / quando un attimo prima aveva conosciuto la gloria.

²² A. Hamzah, *Kesusasteraan Indonesia Baru*, in Pudjangga Baru, 1941.

originario italiano, diversificandosi in seguito in modo da creare una molteplicità di rime, così, allo stesso modo, si assiste nell'ambito della letteratura indonesiana ad una notevole varietà di rime che manifesta appunto l'intenzione dei poeti indonesiani, ormai capaci di autonomi sviluppi poetici, di distaccarsi dall'originario modello italiano.

Il legame con la struttura tradizionale del *pantun* si avverte soprattutto nelle sue poesie iniziali, nella raccolta *Puspa Mega*, mentre nella raccolta *Madah Kelana* (Canto di un vagabondo) del 1931 Sanusi si serve anche di altre forme, diverse dal sonetto, quindi, l'uso del sonetto caratterizza la fase iniziale della sua attività letteraria.

Notevole è il suo sforzo di creare un sistema di rime più adatto di quello tradizionale in cui la rima era generalmente ristretta all'ultima vocale del verso, esteticamente insoddisfacente.

Nella ricerca delle fonti d'ispirazione e di pensiero che sedimentano nella poesia di Sanusi, soprattutto in *Puspa Mega*, la natura rappresenta senza dubbio un elemento fondamentale; è dai letterati romantici inglesi, ma soprattutto olandesi, che i giovani poeti indonesiani traggono la concezione della natura come simbolo di libertà, avente la capacità di soddisfare il desiderio del loro spirito.

La raccolta *Madah Kelana*, che può essere vista come opera della maturità rispetto alle precedenti che evidenziano, invece, uno spirito giovanile e romantico, si presenta come un tipo di illustrazione della auto-realizzazione mistica dell'animo umano: l'autore considera se stesso come un vagabondo alla ricerca della felicità e della tranquillità dello spirito che, alla fine, troverà in se stesso.

L'influenza esercitata su di lui dalla filosofia indiana è evidentissima in questa raccolta. Si legga, ad esempio, il suo notissimo sonetto *Candi Mendut*, che esalta il tempio buddhista di Mendut, ove Sanusi, convinto del carattere illusorio dell'esistenza reale (c'è il richiamo alla maya), tende alla pace del Nirvana, ideale buddhistico della liberazione dal dolore, attraverso un progressivo distacco dalle cose e dalle passioni:

Di dalam ruang yang kelam terang
Berhala Buddha di atas takhta,
Wajahnya damai dan tenung tenang,
Di kiri dan kanan Bodhisatwa.

Waktu berhenti di tempat ini
Tidak berombak, diam semata;
Azas berlawan bersatu diri,
'Alam sunyi, kehidupan rata.

Diam hatiku, jangan bercita,
Jangan kau lagi mengandung rasa,
Mengharap bahagia dunia Maya.

Terbang termenung, ayuhai, jiwa,
Menuju kebiruan angkasa
Kedamaian Petala Nirwana ²³.

Nei suoi sonetti, Sanusi, sembra rispettare la struttura logica tradizionale del sonetto, che vuole nelle due quartine la presentazione del tema, e nelle due terzine, o nella seconda terzina la conclusione del sonetto.

Durante la sua attività letteraria, Sanusi cambia atteggiamento nei confronti della poesia; inizialmente egli era dell'opinione che:

Dimana harga karangan sajak,
Bukanlah dalam maksud isinya,
Dalam bentuk, kata nan rancak
Dicari timbang dengan pilihnya.
Tanya pertama keluar dihati,
Setelah sajak dibaca tamat,
Sehingga mana tersebut sakti,
Mengingat diri didalam hikmat.
Rasa pujangga waktu menyusun,
Kata yang datang berduyun-duyun
Dari dalam, bukan nan dicari.
Harus kembali dalam pembaca,
Sebagai bayang dimuka kaca,
Harus berguncang hati murani ²⁴.

In questo sonetto, intitolato *Sajak* (Poesia), tratto dalla raccolta *Puspa Mega*, Sanusi sostiene che il valore di una poesia è per lui insito nella forma, nell'espressione curata; basti pensare che in questo caso per ottenere la rima con la parola 'sajak' si serve nel terzo verso dell'espressione 'nan rancak' (espressione curata), sebbene si tratti di un termine minangkabau, allo scopo di adottare una « kata nan indah », ovvero una « buona espressione ».

In *Madah Kelana*, invece, Sanui si mostra di gran lunga più libero nel-

²³ Nella sala in penombra / la statua di Buddha sul trono, / dall'aspetto pacifico e tranquillo, / a sinistra e a destra Bodhisatwa. / Il tempo in questo luogo non passa / non avanza, è immobile; / gli elementi contrari si unificano, / la natura è silenziosa, l'esistenza piatta. / Taci, cuore mio, non aspirare a nulla, / non albergare in te più sentimenti, / o aspirare alla felicità del mondo di Maya. / Orsù, anima pensosa, / verso l'azzurro del firmamento / verso la pace del Nirwana.

²⁴ Dove è il valore di una poesia, / non certo nel contenuto, / ma nella forma, nell'espressione curata / ricercata e scelta. / La prima cosa che ci si chiede, / una volta finita la lettura della poesia, / è fino a che punto la si può dire dotata del potere / di fissarsi nella saggezza. / L'emozione del poeta quando compone, / parole che vengono ad accumularsi / dal profondo, senza cercarle. / Deve ricorrere nel lettore, / come un'ombra di fronte allo specchio, / deve commuovere la coscienza morale nel più profondo del cuore.

l'uso della parola e nella scelta della forma; dice, infatti, nella poesia *Sajak* (Poesia) che questa volta non ha la forma del sonetto:

O, bukannya dalam kata yang rancak,
Kata yang pelik kebagusan sajak.
O, pujangga, buang segala kata,
Yang 'kan cuma mempermainkan mata,
Dan hanya dibaca selintas lalu,
Karena tak ke luar dari sukmanu ²⁵.

Questo mutamento della sua concezione della poesia coincide, tra l'altro, con un altro cambiamento d'opinione, quello nei confronti dell'esistenza stessa, dovuto al viaggio in India che molto condizionò la sua successiva produzione letteraria. I sonetti di Sanusi sono costituiti, nella quasi totalità, di versi monomembri, caratterizzati da una « estrema compattezza costruttiva ». Tale carattere sembra coincidere con la struttura originaria del verso del sonetto italiano, quello di Jacopo da Lentini, il che non si riscontra più nella successiva produzione sonettistica: in Petrarca, nei petrarchisti, nel barocco italiano, spagnolo, portoghese ²⁶.

Ammettendo, poi, che anche i versi del *pantun* sono in maggior parte monomembri, si può concludere che nella poesia malese-indonesiana il sonetto ritrova l'originaria unitarietà logica del suo verso grazie alla fusione con la struttura logica del *pantun* ²⁷.

Rustam Effendi non è certo poeta migliore di Sanusi, ma più audace e previdente ²⁸. Ciò che egli fece con la *Bahasa Indonesia* fu completamente diverso dal monotono sentimentalismo di Muhammad Yamin e dalla semplice, limitata purezza di Sanusi. Effendi cerca di trovare la chiave per nuovi e migliori modi d'espressione; è autore di innovazioni tecniche storicamente rilevanti. A differenza di Sanusi è uno sperimentatore e segue la linea dell'occidente.

Poeta considerevole per il suo linguaggio personale e i suoi sforzi per trovare nuove forme che potessero rimpiazzare le vecchie considerate ormai logore, dando, in questo modo, un notevole contributo alla creazione di una nuova e vera poesia indonesiana.

Si esamini il seguente sonetto: *Mengeluh* (Lamentarsi), tratto dalla raccolta *Percikan Permenungan* (Meditazioni sparse) del 1925:

²⁵ O, non nell'espressione curata, / nella parola difficile è il valore di una poesia. / O, poeta, getta via tutte le parole che si prendono solo gioco della vita e si leggono in un attimo, / perché non vengono dalla tua anima.....

²⁶ L. Santa Maria, Estratto da « Annali di Ca' Foscari », 1974, *op. cit.*

²⁷ L. Santa Maria, Estratto da « Annali di Ca' Foscari », 1974, *op. cit.*

²⁸ B. Raffel (1967), *op. cit.*

I

Bukanlah beta berpijak bunga,
 Melalui hidup menuju makam.
 Setiap saat disimbur sukar,
 Bermandi darah dicucurkan dendam.
 Menangis mata melihat makhluk,
 Berharta bukan, berhak pun bukan.
 Inilah nasib negeri 'nanda,
 Memerah madu menguruskan badan.
 Bak mana beta bersuka cita,
 Ratapan rakyat riuhan gaduh,
 Membobos masuk menyanyu kalbu.
 Bak mana boleh berkata beta,
 Suara sebat, sedanan rusuh,
 Menghimpit madah, gubahan cintaku.

II

Bilakah bumi bertabur bunga,
 Disebarkan tangan yang tiada terikat,
 Dipetik jari yang lemah lembut,
 Ditanai sayap kemerdekaan rakyat?
 Bilakah lawang bersinar bebas,
 Ditinggalkan dera yang tiada terkata?
 Bilakah susah yang kita benam,
 Dihembus angin kemerdekaan kita?
 Di sanalah baru bermohon beta,
 Supaya badanku berkubur bunga,
 Bunga bingkisan, suara syairku.
 Di situlah baru bersuka beta,
 Pabila badanku bercerai nyawa,
 Sebab menjemput Manikam bangsaku ²⁹.

²⁹ Io non sono uno che calpesta i fiori, / che vive in attesa della morte. / In ogni momento mi inonda il dolore, / di bagnarmi nel sangue versato dall'odio. / Piango nel vedere creature, / senza ricchezze, senza diritti. / Questo è il destino dei figli di questo paese, / indebolire il corpo per mungerne il miele. / Come posso io essere felice, / se il lamento del popolo, / mi penetra dentro stringendomi il cuore. / Come posso io parlare, / se la voce è forte, e i singhiozzi incessanti, / opprimono il mio canto, espressione del mio amore.

Quando la terra sarà cosparsa di fiori, / disseminati da mani non più prigioniere, / colti da dita ormai libere, / portati dalle ali della libertà del popolo? / Quando il chiodo di garofano risplenderà libero, / libero dai soprusi celati? / Quando la nostra sofferenza sparirà / soffiata via dal vento della nostra libertà? / Solo allora io chiederò, / che il mio corpo venga sepolto dai fiori, / i fiori donati, voce della mia poesia. / Solo allora sarò felice, / quando il mio corpo si separerà dall'anima, / perché avrò colto la gemma del mio popolo.

Si tratta, probabilmente, del sonetto che esprime più chiaramente l'amore di Effendi per la libertà della sua patria, ove il poeta medita sul destino del suo paese, privo di ricchezze e di diritti (*berharta bukan, berhak pun bukan*) che vive in miseria sotto il giogo del dominio coloniale olandese. L'impiego di espressioni dialettali da parte di Effendi non risponde affatto al suo sentimento regionalista, al contrario, esso è spiegabile come contributo dato allo sviluppo della lingua nazionale.

Il suo credo poetico è espresso nella poesia *Bukan beta bijak berperi* (Non ho abilità nel parlare), tratto sempre dalla stessa raccolta *Percikan Permenungan*, che non ha però la forma del sonetto:

Bukan beta bijak berperi,
 Pandai mengubah madahan syair,
 Bukan beta budak Negeri,
 Musti menurut undangan mair.
 Sarat saraf saya mungkiri,
 Untai rangkaian seloka lama,
 Beta buang beta singkiri,
 Sebab laguku menurut sukma ³⁰.

Da un punto di vista formale questi versi si avvicinano al *pantun*: la rima ABAB è quella tipica del *pantun*, la struttura del verso è di quattro parole, ad eccezione di un verso; probabilmente la scelta della tradizionale forma poetica per l'espressione del rifiuto da parte sua della stessa forma tradizionale è decisamente ironica.

Anche se nell'opera di Effendi il ricorrere di versi formalmente vicini a quelli del *pantun* ha un carattere del tutto eccezionale, in linea generale, nella forma che l'autore dà alle sue poesie è ancora necessariamente legato al ritmo e alla rima della vecchia poesia malese, come sostiene il professor Teeuw, vivendo egli in un'epoca di 'peralihan' (transizione).

Un altro autore che dà il suo notevole contributo alla produzione sonettistica indonesiana è Sutan Takdir Alisjahbana (Tapanuli, Sumatra sett. 1908); sostenitore della necessità di rompere vigorosamente con la tradizione indonesiana del passato e di aderire sostanzialmente all'etica e al modo di vivere occidentale, senza tuttavia accettarlo passivamente.

È certamente il più dinamico dei letterati pre-bellici, i suoi interessi includono legge, educazione, scienze sociali, ma è per il suo incessante lavoro a favore dello sviluppo della lingua e della cultura indonesiana che è tenuto oggi in gran considerazione.

³⁰ Non sono capace di raccontare storie, / né so cantare lo stile dello syair, / non sono un servo di questo paese, / costretto a seguire le leggi degli esperti. / Il rifiuto le regole grammaticali, / la struttura degli antichi versi, / io le rifiuto, le disprezzo, / poiché il mio canto obbedisce solo al mio spirito.....

Alisjahbana voleva che l'Indonesia sviluppasse il suo potenziale, occupando il suo giusto posto nel mondo; per fare ciò era necessario prima di tutto che nella società si infondesse lo spirito dell'individualismo, intellettualismo, materialismo che avevano giocato un ruolo vitale nello stimolare lo sviluppo e la modernizzazione delle nazioni occidentali. Publica sulla rivista *Pudjangga Baru* la sua raccolta di poesie *Tebaran Mega* (Nuvole sparse) nel 1936, servendosi per l'appunto della forma del sonetto che stava vivendo allora il suo periodo aureo, ma apporta ad esso una serie di variazioni, una delle quali può ravvisarsi nel sonetto *Dalam Gelombang* (Tra le onde), dalla rima irregolare, costituito infatti da tre quartine ed un distico (tipico schema del sonetto scespiriano), testimonianza delle variazioni che apporta alla forma del sonetto.

Si tratta di poesia occasionale, nel senso che è stata scritta in occasione della morte della consorte, ove egli descrive il suo dolore, cercando di reagire e di non abbandonarsi alla disperazione. È sostenitore del concetto di responsabilità sociale dell'autore: l'autore per lui è responsabile della creazione della cultura, ha il compito di guidare il suo popolo lontano dalla società statica e tradizionale, verso una cultura dinamica e moderna.

Si legga il seguente sonetto *Ni'mat hidup* (I piaceri della vita), scritto due giorni prima della morte della moglie:

Api menyala didalam kalbu,
 Ganas membakar tiada beragak.
 Hangus badan rasa seluruh,
 Kepala penuh bersabung sinar.
 Malam mata tiada terpicung,
 Gelisah duduk sepanjang hari.
 Rasa dicambuk rasa didera,
 Jiwa 'ngembara tiada sentosa.
 Ya Allah, ya Tuhanku!
 Biarlah api nyala dikalbu,
 Biarlah badan hangus tertentu.
 Api jangan Engkau padamkan,
 Mata jangan Engkau picakan,
 Jiwa jangan Engkau lepaskan³¹.

È un sonetto dalla rima irregolare: nella prima quartina, infatti, rimano solo il primo e il terzo verso; la seconda quartina non ha rima, le

³¹ Il fuoco brucia nel mio cuore, / feroce, brucia senza esitare, / il mio corpo è arso, e con esso tutti i miei sentimenti, / la mia mente è piena di luci contrastanti. / Di notte i miei occhi non dormono, / ansioso siedo tutto il giorno. / I miei sensi sono frustrati, / la mia anima erra senza serenità. / O, Allah, o mio Signore! / Fa che il fuoco arda nel mio cuore, / fa che il mio corpo bruci di continuo. / Signore non spegnere il fuoco, / non acquietare i miei occhi, / non calmare la mia anima.

terzine hanno la seguente rima: AAA-BBB; la rima, quindi, non segue gli schemi della poesia malese, d'altra parte ogni verso ha esattamente le quattro parole tradizionali.

Alisjahbana in realtà non ha uno stile personale pienamente sviluppato, oscilla tra qualcosa di simile ad Amir Hamzah con toni occasionali dell'approccio occidentalizzante assunto da Rustam Effendi. Il suo contributo allo sviluppo della *Bahasa Indonesia* è notevole; bisogna pensare alla inflessibile crudezza della poesia di Yamin per vedere quanto rapidamente la nuova tradizione si era sviluppata.

È nel periodo di *Pudjangga Baru* che la letteratura cessa di essere appannaggio esclusivo dei sumatrani, anche se tali sono ancora molti dei suoi esponenti, infatti, è in questo periodo che si afferma un notevole poeta lirico, proveniente dal nord-est di Sulawesi, Johannes Engelbert Tatengkeng (Kolongan, isole Sanghie, 1907), la cui presenza mostra quanto la nuova tradizione stia espandendosi, assumendo nuovi toni e nuovi temi.

In lui è palese l'influenza dei poeti olandesi del XIX secolo, fu addirittura considerato il più tipico 'Tachtigers' indonesiano, essendo stato il primo poeta indonesiano che abbia pienamente assorbito la lezione dei poeti olandesi.

Un considerevole esempio di questa influenza è un sonetto in commemorazione del poeta olandese che egli tanto ammirò, *Willem Kloos*, pubblicato in *Pudjangga Baru*:

Di dalam kepanasan api dendam
Akan merusakkan tembok tradisi,
Ia mengilahkan keindahan alam
Dan menuhankan dirinya sendiri.
Tenaga sukmanya hangus sekejap
Dalam tempahan selusin nyanyian.
Setelah itu hidupnya menggelap,
Hanya mengenang di dalam kesunyian.
Paginya lahir gilang-gemilang,
Syamsu meninggi menurahkan terang,
Lah benam gelaplah alam.
Semua ilham lenyap menghilang,
Iapun duduk karang-mengarang
Merangkaiakan « pikirannya di dalam »³².

³² Nel calore del fuoco ardente / per distruggere le mura della tradizione, / egli ha reso divina la bellezza della natura / e poi ha reso divino se stesso. / L'energia della sua anima in un attimo si è bruciata / dando vita ad una dozzina di poesie. / Dopo di che la sua vita è divenuta oscura, / vivendo solo di ricordi nella sua solitudine. / Il giorno nasce risplendente, / il sole si innalza riversando il suo splendore, / poi scompare e la terra diviene scura. / Tutta l'ispirazione svanisce, / ma egli siede ancora a comporre / combinando i suoi pensieri più profondi.

Il sonetto era stata la forma poetica preferita dei 'Tachtigers' quindi, non poteva che essere così presso Tatengkeng. Il professor Teeuw dice: «Barangkali Tatengkenglah penyair Pudjangga Baru yang teramat dekat Kepada Angkatan 1880 tanah Belanda dan yang sungguh-sungguh merasakan pengaruh mereka pada dirinya»³³.

Nel 1934 Tatengkeng aveva pubblicato la sua unica collezione poetica, *Rindu Dendam* (Desiderio ardente), ove si sforzò di dar forma al suo ideale di 'bellezza' come avevano fatto i poeti olandesi.

Le sue origini non sumatranne possono in parte spiegare la sua relativa indipendenza dalle tradizionali tecniche dello *syair* e del *pantun*; si prende, infatti, delle grandi libertà rispetto alla vecchia poesia malese, il che è appunto comprensibile perché il malese era per lui una lingua estranea.

L'unica deviazione rispetto alla lezione impartita dai 'Tachtigers' riguarda la religione di Tatengkeng, di fede cristiana, visto che i poeti olandesi si erano violentemente rivoltati contro la cristianità olandese del XIX secolo. In ogni essere vivente ed in ogni cosa dotata di moto la sua anima devota trova ispirazione per lodare e ringraziare il Signore: il suo motto è «seni yaitu gerakan sukma» (l'arte è un movimento dell'animo), o ancora come dice nella poesia *Sukma Pudjangga*, tratta dalla raccolta *Rindu Dendam*:

..... Gerakan sukma,
Yang berpancaran dalam mata,
Terus menjelma,
Ke-Indah-Kata³⁴.

La seconda guerra mondiale aveva segnato la fine di *Pudjangga Baru* e dei suoi valori etici e morali; gli scrittori di *Pudjangga Baru* avevano concepito in genere la letteratura come uno strumento per la formazione di una coscienza nazionale e per la liberazione dal dominio straniero.

I rappresentanti della successiva generazione letteraria, la cosiddetta «Angkatan '45» (generazione del '45), appaiono, rispetto ad essi, meno impegnati di romanticismo, più realisti, anche a causa delle tragiche esperienze del triennio di occupazione giapponese e della lotta rivoluzionaria che accompagnò la proclamazione della Repubblica indonesiana nel 1945³⁵.

³³ A. Teeuw (1952), *op. cit.* «Forse è Tatengkeng il poeta di Pudjangga Baru più vicino alla generazione dell'80 in Olanda e che realmente sente la loro influenza su di sé».

³⁴ Un moto dell'animo, / che risplende nella vista, / esi realizza direttamente, / in una espressione curata.

³⁵ Con la generazione del '45 siamo alla terza fase della letteratura indonesiana moderna (1942-1945).

Le tendenze e i motivi della letteratura indonesiana mutano sostanzialmente, ad ogni modo anche nell'ambito della letteratura post-bellica si incontrano, sebbene raramente, notevoli contributi alla produzione sonettistica indonesiana.

Si pensi, ad esempio, a Chairil Anwar (Medan 1922 – Giacarta 1949), scoperto dal critico H. B. Jassin nel 1943, nel corso di uno studio sull'espressionismo, con il quale nasce una nuova poesia, audace, rivoluzionaria nella tecnica, nell'ispirazione, nella lingua.

Nel 1946 Anwar scrive due sonetti, uno dei due è *Kepada pelukis Affandi* (Al pittore Affandi), particolarmente interessante perché qui il poeta inverte la forma del sonetto, nel senso che è la sestina che apre la composizione, piuttosto che chiuderla:

Kalau, 'ku habis-habis kata, tidak lagi
Berani memasuki rumah sendiri, terdiri
Diambang penuh kupak.

Adalah karena kesementeraan segala
Yang mencap tiap benda, lagi pula terasa
Mati kan datang merusak.

Dan tangan 'kan kaku, menulis berhenti,
Kecemasan derita, kecemasan mimpi;
Berilah aku tempat dinegara tinggi,
Dimana kau sendiri meninggal

Atas keramaian dunia dan cedera,
Lagak lahir dan kelancungan cipta,
Kau memaling dan memuja
Dan gelap-tertutup jadi terbuka! ³⁶.

Un altro sumatranese appartenente alla generazione post-bellica che si serve del sonetto, dando ad esso un contributo maggiore rispetto a quello dato da Anwar, è Sitor Situmorang (Harianboho, Tapanuli utara 1924), la cui formazione artistica è stata profondamente influenzata dal suo soggiorno parigino (si pensi ad alcune sue poesie dal titolo francese: *Sacre Coeur*, *La Ronde*, *Chatedrale de Chartes*).

Situmorang maneggia il sonetto con grande libertà e destrezza, cambiando lo schema delle stanze, le rime, il metro, quando e come vuole; i poeti

³⁶ Se io avessi finito le parole, non avrei più / il coraggio di entrare in casa da solo, standomene / sulla soglia tutta sconnessa, / è a causa della transitorietà / che è propria di ogni cosa, e poi si sente / che la morte verrà seminando distruzione. / E le mani saranno rigide, non scriveranno più, / preoccupate dal dolore, preoccupate dai sogni; / dammi un luogo nel nobile paese, / dove tu stesso ti elevi / sul mondo affollato e sull'offesa, / nasce un viscido egoismo ed una falsità di creazione, / tu torna indietro e prega / e la chiusa oscurità si apra,

precedenti, per contrasto, sembrano essersi irrigiditi nelle loro forme poetiche, soprattutto Yamin, il che è, però, comprensibile visto che Yamin fu il pioniere della nuova tradizione letteraria.

Si legga il seguente sonetto, *La Ronde I* tratto dalla raccolta *Wajah tak bernama* (Volto senza nome) del 1955:

Senandung lupa pertemuan malam
 Dengan dirinya, memisah di kamar
 Meninggi musim hingga salju
 Jatuh, hingga bertambah lapar
 Dua kisah takbertubuh
 Rasuk-merasuk bau kehadirannya
 « Sekira mati begini », bisik gelap
 Di puncak nikmat, hingga ke subuh
 Terbaring di dada malam. « Milikku seluruh »,
 Erang detik mengalir dalam ciuman,
 Kegemasan bibir meraba waktu
 Memadat jadi tubuh perempuan
 Meninggi musim hingga ke subuh
 Jendela dibuka melihat salju jatuh ³⁷.

Si tratta di un sonetto costituito da tre quartine ed un distico, ove *Situmorang* manifesta, e non solo in questo caso, un vivace apprezzamento per il piacere fisico.

Armijn Pane (Muara Sipongi, Tapanuli 1908-Giacarta 1970), fratello di Sanusi sostiene in un suo saggio ³⁸ che la forma poetica del sonetto così popolare nell'Indonesia pre-bellica, pur sembrando esclusivamente nuova, in quanto prestito del mondo culturale occidentale, non è in effetti completamente nuova; piuttosto essa sarebbe una modernizzazione di una forma pre-sistente, il *pantun*.

A tal proposito egli cita l'opinione del poeta Theodor Watts sul sonetto:

A sonnet is a wave of melody!
 From heaving waters of the impassioned soul.
 A billow of tidal music one and whole
 Flows in the Octave; then returning free,

³⁷ Canticchiando per dimenticare un incontro notturno / tra me e me, da solo nella stanza / in piena stagione, quando la neve / cadeva, e la fame aumentava / due storie separate / infondono l'odore della loro presenza / ' Forse la morte è così ', uno sussurra debolmente / all'apice del piacere, quasi al tramonto / sdraiato nel cuore della notte. ' Sei tutta mia ', / gemendo i secondi si trasformano in baci, / le labbra affamate non vedono l'ora / di comprimersi nel corpo della donna / in piena stagione, quasi al tramonto / la finestra aperta mostra la neve caduta.

³⁸ Il saggio è tratto dallo scritto *Kesusasteraan Baru* (Letteratura nuova) pubblicato in *Pudjangga Baru*, 1933.

Its ebbing surges in the sextet roll
Back to the deeps of Life's tumultuous sea ³⁹.

e la paragona, poi, con quanto dice Winstedt del *pantun* in *Pantun Melayu* (Pantun malese):

« (the) first pair of lines should represent a poetic thought with its beauty veiled, while the second pair should give the same thought in all its unveiled beauty » ⁴⁰.

Citando questi due autorevoli pensieri, Armijn Pane vuole appunto sottolineare l'esistenza di una somiglianza tra il *pantun* ed il sonetto; tale somiglianza risulta più evidente nel caso specifico di un confronto tra un *pantun* indonesiano e un sonetto di Jacques Perk. Quasi tutti i sonetti di Perk, infatti, ritraggono nelle due quartine iniziali immagini della natura, il che è altrettanto riscontrabile nei primi due versi del *pantun*; le due quartine contengono in genere un'anticipazione del messaggio in seguito chiarito nelle due terzine, e anche nel *pantun* il contenuto dei primi due versi è chiarito e sviluppato nei successivi due.

Per questo motivo Armijn Pane non trova affatto strano il fatto che i giovani scrittori indonesiani si servano del sonetto, pur essendo una forma a loro estranea.

In effetti, esso corrisponde al carattere del popolo indonesiano ed è sì una nuova forma, ma, in linea generale, rappresentava la continuazione di forme tradizionali.

Ad ogni modo non si tratta semplicemente, come afferma Armijn Pane, di una somiglianza tra il sonetto e la poesia tradizionale malese da un punto di vista formale; i nuovi letterati indonesiani volevano delle forme di espressione poetica corrispondenti al nuovo spirito della società che mutava continuamente, conformi alla lotta per la libertà.

Come i poeti olandesi dell'80 propongono l'individuo, così i poeti moderni indonesiani vogliono liberarsi dagli ostacoli della tradizione proclamandosi liberi.

Conservare le vecchie forme d'espressione poetica significava bloccare il progresso del popolo in genere e della letteratura in particolare; pur am-

³⁹ Il sonetto è un'onda di melodia! / Dalle profonde acque dell'animo appassionato. / Un flutto di musica tidale uno ed intero / fluisce nell'Ottava, poi ritorna libero. / Le sue onde rifluiscono nel rullo della sestina / di ritorno agli abissi del tumultuoso mare della vita.

⁴⁰ « I primi due versi dovrebbero rappresentare un pensiero poetico nella sua bellezza velata, laddove i secondi due dovrebbero ritrarre lo stesso pensiero in tutta la sua evidente bellezza ».

mettendo la bellezza del *pantun* e dello *syair*, bisogna riconoscere che il loro luogo era ormai il tempo passato.

E se è vero che negli anni '20 il sonetto ha ancora il respiro della antica paesia malese, come si è visto dall'analisi dei primi poeti che ne fecero uso, è perché esso non si è ancora liberato dalla tradizione. I poeti indonesiani degli anni '20 ricercano, sì, è vero, nuove forme tali che possano rimpiazzare quelle tradizionali come dice Rustam Effendi, ma, in effetti, sono ancora profondamente legati alla vecchia letteratura. Le influenze che avevano guidato questi poeti ad un maggiore o minore rottura con il loro passato letterario erano cumulative, da anni si erano formate nella società indonesiana, ma solo intorno agli anni '30 divennero più intense e più diffuse, al punto che il sonetto indonesiano potette anche evolversi.

In conclusione, si può dire che il sonetto indonesiano mantenga lo schema formale italiano, assorbendone anche alcune variazioni ⁴¹, e cerchi di riprodurre per quanto possibile la rima, visto che le possibilità di rima nella poesia malese-indonesiana sono alquanto limitate rispetto alla poesia europea, non potendo tra l'altro assorbire il ritmo della poesia europea, poiché il verso indonesiano manca della successione di sillabe toniche ed atone.

Quanto al contenuto, il discorso è più complesso; in Italia il sonetto costituì un mezzo per esprimere emozioni quale l'amore, l'elogio della bellezza, dolore per la perdita di qualcosa o di qualcuno, tristezza per il tempo trascorso, riflessioni sulla morte ed altre ancora. Al tempo di Petrarca in Italia, e intorno al xv secolo nelle altre letterature europee, ove il sonetto fu coltivato a causa del desiderio di cimentarsi in una forma letteraria che fu per un certo periodo in furiosa voga, il sonetto fu prettamente d'ispirazione amorosa. Gli imitatori di Petrarca non presero da lui soltanto la struttura del sonetto, anche il tipo di rapporto da lui creato tra il poeta e l'amata divenne un fatto convenzionale, come espressione dell'amore cortese idealizzato che Petrarca rappresentò nei suoi sonetti amorosi.

Ma l'amore di Petrarca per Laura, quello di Michelangelo per Vittoria Colonna, oppure quello di Jacques Perk per Matilde, sebbene ampiamente conosciuto, non fu ripreso dai poeti indonesiani.

Il sonetto italiano ha una storia centenaria che inizia nel Medioevo e col passar del tempo esprime sentimenti ed emozioni diversi, ispirandosi alle diverse epoche; nella storia della letteratura italiana non c'è un periodo di tempo circoscritto che può definirsi in quanto tale « l'età del sonetto ».

Il sonetto indonesiano, invece, compare non prima degli anni '20 del xx secolo, ha il suo apice tra gli anni '30 e gli anni '40, dando alcuni contributi anche alla produzione letteraria post-bellica. Nasce nel momento in

⁴¹ Si pensi, ad esempio, al sonetto con coda (*tambahan*) e al sonetto rovesciato.

cui il popolo indonesiano vuole fare del proprio paese una moderna ed unitaria nazione, su modello dei paesi europei, un momento in cui il popolo indonesiano inizia a considerare la letteratura come portatrice di valori nazionali e sociali, in una parola in concomitanza col risveglio nazionale del popolo indonesiano. Ne consegue che la maggior parte di questi primi sonetti indonesiani sia ispirata al desiderio d'indipendenza, all'amore per la patria, alla sete di libertà.

Traspare, inoltre, nel sonetto indonesiano, l'influenza degli ottantisti olandesi, del loro individualismo, del loro amore per la forma in ogni espressione d'arte, dell'importanza da essi conferita alla natura.

In effetti, per concludere, il sonetto italiano e quello indonesiano hanno ben pochi punti di contatto: essi nascono in periodi diversi, hanno una diversa durata di vita, per di più quello indonesiano non è collegabile direttamente a quello italiano, ma si arricchisce del tramite olandese, assorbendone anche il rifiuto per le precedenti forme d'espressione poetica. In definitiva, il sonetto italiano è stato un prezioso punto di riferimento per la letteratura malese-indonesiana, un prestigioso esempio perché prodotto di una cultura dinamica e moderna, quella italiana per l'appunto, cui bisognava uniformarsi per accelerare il progresso intellettuale in tutto l'arcipelago.

Questo nostro studio comparativo del sonetto italiano e di quello malese-indonesiano si conclude qui, nella speranza che esso sia riuscito a fornire almeno un'idea generale sull'argomento in questione, tale da poter risultare di una certa utilità in occasione di un eventuale approfondimento di tutti i punti che, nella presente trattazione, non hanno potuto avere un sufficiente sviluppo.

BIBLIOGRAFIA

- Alisjahbana, St. Takdir, *Kebangkitan Puisi Baru Indonesia*, Jakarta, I ed., 1969.
 Alisjahbana, St. Takdir, *Indonesian Language and Literature: Two Essays*, New Haven, 1962.
 Alisjahbana, St. Takdir, *Puisi Baru*, IV ed., Jakarta, 1954.
 Aveling, H., *A Thematic History of Indonesian Poetry: 1920 to 1974*, New York, 1974.
 Bausani, A., *Letterature del sud-est asiatico*, Firenze-Milano, 1970.
 Bausani, A., *Malesia, Poesia e Leggende*, Milano, 1963.
 Brandt Corstius, J. C. & Gerda van Woudenberg, *La letteratura olandese*, Firenze-Milano, 1969.
 Foresti, A., *Nuove osservazioni intorno all'origine e alle varietà metriche del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Ateneo di Bergamo», 1895.
 Freidus, A. J., *Sumatran Contributions to the Development of Indonesian Literature, 1920-1942*, The University Press of Hawaii, 1977.
 Getto, G. & Sanguineti, E., *Il sonetto*, Milano, 1957.

- Guidacci, M., *Petrarca, Wyatt, Surrey*, in « Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca », Firenze, 1983.
- Jassin, H. B., *Gema Tanah Air, Prosa dan Puisi II*, V ed., Jakarta, 1969.
- Jassin, H. B., *Pudjangga Baru Prosa dan Puisi*, Jakarta, 1963.
- Jassin, H. B., *Kesusasteraan Indonesia Moderna dalam Kritik dan Esei I*, II ed., Jakarta, 1985.
- Jassin, H. B., *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei III*, Jakarta, 1985.
- Jassin, H. B., *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei IV*, Jakarta, 1985.
- Mor, A. & Weisgerber, J. & Meter, J. H., *Antologia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*, Milano, 1969.
- Mor, A. & Weisgerber, J. & Meter, J. H., *Storia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*, Milano, 1969.
- Nasution, J. U., *Pudjangga Sanusi Pane*, Jakarta, 1963.
- Pane, A., *Kesusasteraan Baru*, in « Pudjangga Baru », n. 2, 1933.
- Pane, A., *Sifatnya Kesusasteraan Baru*, Indonesia 8, 1952.
- Pecci, A., *La stilistica*, V ed., Napoli, 1965.
- Pötters, W., *La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria*, in « Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca », Firenze, 1983.
- Prampolini, G., *Storia Universale della Letteratura*, Torino, UTET, 1959.
- Raffel, B., *An Anthology of Modern Indonesian Poetry*, New York, 1967.
- Raffel, B., *The Development of Modern Indonesian Poetry*, New York, 1967.
- Rosidi, A., *Puisi Indonesia*, I ed., Bandung, 1975.
- Santa Maria, L., *Il fiore della letteratura malese e indonesiana*, Firenze, 1973.
- Santa Maria, L., *Proposte di lettura formale e di analisi strutturale della poesia di Sanusi Pane*, da « Annali di Ca' Foscari », 1974.
- Soenoto, F., *Il problema della periodizzazione della letteratura indonesiana*, in « Annali dell'Istituto Orientale di Napoli », vol. 30, fascicolo I, 1970.
- Supardo, N. J. N., *Kesusasteraan Indonesia*, I ed., Jakarta, 1963.
- Suryadi, Linus Ag, Ed., *Tonggak Antologi Puisi Indonesia Modern I*, Jakarta, 1987.
- Teeuw, A., *Modern Indonesian Literature*, vol. I, l'Aja, 1967.
- Teeuw, A., *Pokok dan Tokoh dalam Kesusasteraan Indonesia Baru*, Jakarta, 1953.
- Usman, Z., *Kesusasteraan Baru Indonesia*, Jakarta, 1957.
- Weevers, T., *Poetry of Netherlands in its European Context, 1170-1930*, London, 1960.
- Wilkins, E. H., *The Invention of the Sonnet*, Roma, 1959.
- Wirjosoedarmo, S., *Sastra Indonesia Modern*, I ed., Surabaya, 1985.