

IL SONETTO COME INTERPRETAZIONE DEL TEMPO
NEL MODERNISMO UCRAINO

Oxana Pachłowska

Il sonetto, vuoi per la sua presenza, vuoi per la sua assenza, è un indicatore significativo dei percorsi della letteratura ucraina, in particolare della specificità dei suoi rapporti con le letterature occidentali. La presenza stessa del sonetto nell'ambito del Modernismo ucraino sembra a prima vista paradossale. E però non è così, se si tiene conto dei meccanismi complessi coi quali la letteratura ucraina ha recepito ed elaborato a modo suo la cultura occidentale.

Prima di affrontare il tema annunciato, tracciamo un sintetico quanto necessario panorama della tradizione sonettistica in Ucraina prima dell'avvento del Modernismo negli anni Venti del Novecento. La letteratura ucraina, come le altre letterature slave di matrice bizantino-ortodossa, fino al tardo Settecento è stata una letteratura non secolarizzata. Ha dunque le caratteristiche tipiche di una letteratura sviluppata nel segno della religione, nel cui ambito forme e tematiche laiche non potevano trovare spazio. È curioso il fatto che il sonetto fa la sua comparsa in Ucraina con la traduzione in latino e in polacco di RVF 138 di Petrarca effettuata da Meletij Smotryc'kyj. Siamo all'epoca del primo Barocco ed è significativo che Smotryc'kyj scelga un sonetto di contenuto politico (accuse a Roma-“Babilonia”) e trascuri l'aspetto formale, in quanto suo primario interesse è evidentemente la denuncia della decadenza romana. Nel Sei-Settecento, quando il Barocco ucraino toccherà l'apice della sua potenzialità innovativa, la poesia dotta non si discosterà dalle tematiche religiose, escludendo il ricorso a un genere squisitamente 'laico' come il sonetto.

A questo punto si impone una doverosa precisazione. Il sonetto ovviamente non tratta solo tematiche amorose, e in ogni epoca tra-

scende la lirica di stretto segno petrarchesco. Così, c'è un sonetto che esprime la contrizione del peccatore e che nasce in seno alla poesia religiosa, come c'è un sonetto di carattere politico, per non parlare dei sonetti comico-realistici che tanta fortuna hanno avuto proprio in Italia, da Cecco Angiolieri a Belli. Tuttavia il modello in cui si iscrive la produzione sonettistica europea è pur sempre quello dettato dalla poesia cortese, per cui il sonetto, fin dalla sua nascita, a partire da Jacopo da Lentini, ha una precisa connotazione socio-culturale 'borghese'. In quest'ottica, l'oriente ortodosso propone un modello diametralmente opposto a quello propugnato dalla letteratura occidentale, e questo almeno sino alla fine del Settecento, dopo secoli di slanci moralistici ed esasperazioni ideologiche. L'intero periodo della letteratura antica ucraina *terminava* con 'canti laici' (è questo il termine corrente in Ucraina per la poesia di carattere amoroso) accolti con grande circospezione e non poche remore, mentre gli stessi 'canti laici' dei trovatori provenzali segnavano i *primi passi* della letteratura occidentale. In area ortodossa, dunque, il sonetto "petrarchesco" non poteva affermarsi, perché contrastava con l'anima profonda della cultura dominante.

In Ucraina il sonetto come espressione della voce lirica dell'individuo, appare solo nell'Ottocento, dietro la spinta di una pronunciata secolarizzazione della cultura. Nel primo Ottocento la poesia del Romanticismo, registrando il marcato predominio della sensibilità popolare, non lascia al sonetto tanto spazio. Già nel 1830, Opanas Špyhoc'kyj propone una poesia di Saffo in forma di sonetto e rifacimenti di alcuni sonetti di Mickiewicz. Sempre nell'ambito del Romanticismo, il sonetto compare anche nella poesia di Amvrosij Metlyn's'kyj, Markijan Šaškevyč, Osyp Jurij Fed'kovyč. Il sonetto diventa problema formale soltanto nella seconda metà del secolo e si impone negli anni Sessanta dell'Ottocento, in particolare grazie a Pantelejmon Kuliš (1819-1897). Questi, nel clima incandescente delle lotte politiche del tempo, imposta a chiare lettere il problema dell'autonomia dell'arte. Kuliš sperimenta diverse forme poetiche, tra le quali appunto il sonetto, mostrando tra l'altro la raffinatezza di un consumato stilista, e traduce in ucraino poesia europea, compresi molti sonetti, in un'epoca in cui le traduzioni in ucraino erano proibite.¹ Grazie a

¹ Si tratta innanzitutto della circolare di Valuev del 1863, del decreto di Ems del 1876 e dell'*ukaz* del 1881, con cui si proibiva non solo l'uso della lingua ucraina in

Kuliš il problema formale acquista una valenza politica, connotando in modo inequivoco libertà di espressione per l'artista. In questo periodo la versificazione ucraina si affina, sperimenta i più diversi modelli, dal metro più aulico di ispirazione araba al periodare 'pro-sastico' più atto a rappresentare la nuova realtà urbana. Non a caso la traduzione si conquista un ruolo di primaria importanza. E nel tentativo di tradurre esiti poetici 'narrativi' vicini alla prosa, si sfuma il divario tra modulo aulico 'estetico' e modulo popolare 'non estetico'.

Ivan Frankò (1856-1914), grande protagonista della letteratura dell'Ucraina occidentale, è l'emblema del nuovo spirito di apertura. Convinto assertore della necessità di sperimentare soprattutto nei generi poetici trascurati dalla tradizione letteraria ucraina, Frankò usa la terza, l'ottava, il *rubaiyat*, aprendosi così anche alla tradizione orientale, e soprattutto il sonetto, che è una delle sue forme preferite (si veda, ad esempio, il ciclo *Osinni dumy*, Pensieri autunnali). Non a caso Frankò è anche un instancabile traduttore (da una decina di lingue) e trasmette alla poesia ucraina le suggestioni di svariate forme poetiche di diversi secoli e culture. È importante notare che proprio il sonetto è entrato a far parte di una tormentata discussione letteraria, tipica del resto per quei tempi delle letterature europee, in cui la letteratura *engagée* si contrapponeva al concetto dell'*arte per l'arte*. Frankò sposta l'accento dalla valenza esclusivamente estetica che la forma sonettistica aveva assunto per conferire al sonetto una forza libertaria che lo riscatti dalla 'tirannia' della forma. Nella raccolta *Sonety* (Sonetti) troviamo i cicli *Tjuremni sonety* (Sonetti della prigionia), *Vol'ni sonety* (Sonetti della libertà), che hanno un taglio realistico decisamente nuovo, già venato di naturalismo. Il sonetto immutabile nella sua solida architettura deve, secondo Frankò, accogliere il

letteratura, nella stampa, nel teatro, nella scuola, ma si interdivano anche le traduzioni in ucraino da tutte le lingue, ivi compreso il russo; cf. M. Lemke, *Epocha cenzurnych reform 1859-1865 godov*, Sankt Peterburg 1904, pp. 302-304; "Pro zaboronu ukrajins'koho movy. Cyrkuljar ministra Vnutrišnich sprav Valujeva", in O. Jefymenko, *Istorija Ukrajiny ta jiji narodu*, Kyjiv 1992, p. 251; anche in V. Pani-bud'laska (a cura di), *Nacional'ni procesy v Ukrajinu* (2 voll.), vol. I, Kyjiv 1997, pp. 260-263, pp. 283-284; F. Savčenko, *Zaborona ukrajinstva, 1876 r.*, Kyjiv 1930 (rist. München 1970; trad. ingl. Savchenko, *The Suppression of the Ukrainian Activities in 1876*, Munich 1970; V. Čaplenko, *Zahal'ni umovy ukrajins'koho movovvorennja v druhij polovyni XIX stolittja*, in *Istorija novoji ukrajins'koho literaturnoji movy (XVII st. - 1933 r.)*, New York 1970, pp. 109-119.

respiro dell'Europa alla vigilia di cambiamenti epocali. È ormai finita l'epoca del "cesello di Petrarca" ed è giunta l'epoca in cui il sonetto va brandito come "una spada", o ha la forza dell'aratro, o addirittura va agitato come "il forcone per pulire le stalle di Augia" (*Vol'ni sonety*, XVII). Adesso il sonetto deve accogliere i gemiti dei popoli oppressi, la passione dei ribelli che spezzano le catene, perché questa è l'unica strada che può condurre all'"armonia dell'amore".

Nello stesso tempo, accanto a sonetti di ispirazione sociale e politica, il famoso "dramma lirico" *Ziv'jale lystja* (Foglie appassite), ciclo poetico dove figurano anche parecchi sonetti, affronta le problematiche dell'amore in chiave psicanalitica. Il poeta dunque restituire al sonetto dignità di genere universale capace di un'infinita gamma espressiva. Di più, la cifra più tipica di Franko – quella realistica – lascia già spazio alle prime avvisaglie di una sensibilità modernista.

La nuova visione che Franko ha del sonetto si scontra con le concezioni 'elitarie' che ne hanno i simbolisti e decadenti ucraini (Petrò Karmans'kyj e alcuni rappresentanti del gruppo "Moloda Muza").² Del resto un sonetto siffatto si ritrova anche nella poesia di Oleksandr Oles', Mykola Voronyj, Ahatanhel Kryms'kyj, espliciti propugnatori della nuova poetica modernista. Il sonetto è utilizzato anche da Lesja Ukrajinka, poetessa che segna l'ingresso della letteratura ucraina nel Modernismo. Ed è sinonimo di maestria tecnica, di perfezione espressiva, di equilibrio ideale tra *ratio* e *emotio* nell'espressione poetica. Comunque, tra Otto e Novecento il sonetto è pur sempre marginale nell'economia generale della produzione poetica. Acquista però puntualmente una sua centralità ogniqualevolta si riaccendono le diatribe tra 'tradizionalisti' e 'innovatori'.

Così il sonetto si ripropone con forza nella letteratura della "Rinascita Fucilata" (1917-1933), quando acquista una precisa valenza di riscatto non solo formale ma culturale e sociale. Nel quadro del Modernismo ucraino il sonetto manifesta caratteristiche del tutto originali e con la cosiddetta scuola dei neoclassici (Mykola Zerov, 1890-1937, Maksym Ryl's'kyj, 1895-1964, Mychajlo Dray-Chmara, 1889-1939, Pavlo Fylypovyč, 1891-1937, Oswald Burghardt, pseudonimo: Jurij Klen, 1891-1947) tocca vertici di assoluto valore.

² Cf. M. Il'nyc'kyj, *Vid "Molodoji Muzy" do "Praz'koji školy"*, L'viv 1995.

Nata ufficialmente nel 1923, la scuola dei neoclassici fa diventare Kyjiv il punto d'incontro dei nuovi poeti. I neoclassici fanno capo alla rivista "Knyhar" (Bibliofilo) e alla casa editrice "Slovo" (Parola). Si tratta di un'élite letteraria che crede fermamente di poter incidere sulla sorte della società e interpreta il lavoro dello scrittore come una necessaria opposizione alla politica dominante.³ Il tentativo di Mykola Zerov, indiscusso caposcuola dei neoclassici, è ambizioso: formare un nucleo di letterati non inquinati dalle lusinghe del potere e capaci di difendere la libertà della cultura e la sua apertura verso il mondo.

A prima vista, il sonetto parrebbe non dover rientrare nella svolta cruciale del Modernismo, che aveva come intento dichiarato la distruzione delle 'vecchie forme'. La Scuola dei neoclassici invece sorse all'insegna del motto *Ad fontes*, famosa tesi programmatica di Zerov, titolo del suo saggio fondamentale sulla natura profondamente europea della cultura ucraina. La tesi potrebbe sembrare piuttosto una sorta di manifesto antimodernista, eppure, sullo sfondo della vita politica e letteraria del tempo, burrascosa e spesso torbida, questa tesi cela un messaggio importantissimo che si ripercuoterà anche nella prassi letteraria dei neoclassici. Una grande erudizione rende i neoclassici indenni dalla tentazione di 'fughe in avanti'; sentendosi custodi della cultura, sono garanti della sua sopravvivenza e testimoni

³ Il termine stesso "neoclassico" non è accettato da tutti. Alcuni (Ju. Šcrech 1964) dubitano che i cinque poeti citati possano essere accomunati sotto la medesima etichetta. Altri (Deržavyn 1994, I: 522-541) insistono sulla sostanziale compattezza del gruppo. Comunque "i cinque del Parnaso", che non hanno pubblicato né manifesti né proclami, rappresentano un gruppo molto unito per affinità di principi etici ed estetici. E il termine "neoclassici" consente pur sempre un valido approccio conoscitivo. Molto vicino ai "parnassiani" ucraini è Viktor Petrov (pseudonimi Viktor Domontovyč, Viktor Ber), che diventerà però un brillante prosatore (in emigrazione) e grande studioso nel campo dell'antichità slava in generale e ucraina in particolare: cf. V. P. Petrov, *Pro peršopočatky Kyjeva*, "Ukrajins'kyj Istoryčnyj Žurnal", Kyjiv 1962, n. 3; V. P. Petrov, *Slov'jans'ka pysemnist' za archeolohičnymy materialamy*, in *Pytannja pochodžennja i rozvytku slov'jans'koji pysemnosti*, Kyjiv 1963; V. P. Petrov, *Etnohenez slov'jan*, Kyjiv 1972; V. P. Petrov, *Pochodžennja ukrajins'koho narodu*, Kyjiv 1992; cf. anche Ju. Lavrinenko (nota 7) e Ju. Zahorujko, *Mytec' nezvyčajnoji doli (Viktor Petrov-Domontovyč)*, "Slovo i čas", Kyjiv 1992, n. 7; Ju. Ševel'ov, *Šostyj u groni. V. Domontovyč v istoriji ukrajins'koji prozy*, in V. Jaremenko, Jc. Fedorenko, *Ukrajins'ke Slovo. Chrestomatija ukrajins'koji literatury ta literaturnoji krytyky XX st.* (4 tt.), Kyjiv 1994-1995, t. II, pp. 72-79.

dei valori etici che la informano. Non si stancano mai di ribadire le loro radici che affondano in un continente culturale europeo imbevuto di linfa classica. Avvertono il pericolo dello scatenarsi di forze irrazionali che possono distruggere alle fondamenta valori secolari. E vedono nella rinascita della cultura ucraina, in grado di tramandare il grande retaggio della civiltà classica ed europea, una forza capace di opporsi ai mostri partoriti dal sonno della ragione. L'autonomia dell'arte è il concetto base che informa tutta l'attività intellettuale di Zerov e dei suoi amici. Il saggio *Ad fontes*, in cui Zerov esamina la natura della cultura ucraina in quanto cultura organicamente europea, va indubbiamente controcorrente. In particolare, questo saggio segna la decisiva protesta dello scrittore contro due pericoli che minacciano la cultura ucraina. Il primo è l'interpretazione meramente utilitaristica della cultura, che finisce con l'asservirsi ad una qualche causa (quella del 'popolo', ad esempio). Il secondo è l'approccio socio-marxistico alla cultura, che coltiva un primitivismo i cui frutti non sono altro che provincialismo all'insegna di una mentalità populistica. Inoltre per la letteratura ucraina non si tratterebbe di una 'europeizzazione' forzata. La tradizione ucraina non si è mai chiusa, nemmeno di fronte agli oppositori più accaniti. All'epoca degli scontri religiosi più feroci "quei didascalici kyjiviani non avevano certo paura di imparare dai loro nemici latini".⁴ Per questo Zerov afferma: *juvat integros accedere fontes* liberamente, autonomamente, e non già a comando. Il rapporto diretto con l'Europa è indispensabile per l'Ucraina, è parte del suo codice culturale. Si tratta in effetti di qualcosa di connaturato a questa cultura. "Da noi, in Ucraina", scrive con triste ironia, "non c'era bisogno di aprire finestre sull'Europa; da noi i germogli della cultura europea penetravano dappertutto, attraverso migliaia di invisibili fessure. Quasi senza accorgersene, era qualcosa che veniva assorbito da tutti i pori dell'organismo sociale".⁵ La vera rinascita sarà quindi possibile se la qualità artistica diventerà l'unica autentica discriminante. *Ad fontes* vuol dire: torniamo alle nostre radici, alla scaturigine della nostra cultura.

Solo prendendo spunto da questa riflessione teorica di Zerov riusciremo a cogliere il significato profondo del sonetto nell'opera dei neoclassici sia dal punto di vista formale che dal punto di vista sim-

⁴ M. Zerov, *Tvory*, Kyjiv 1990, vol. II, p. 587.

⁵ Ivi, p. 585.

bolico. Il ritorno al sonetto ha una sua, per così dire, filosofia. Per questo interpretare il sonetto come mero 'genere' o 'forma' è nel caso della Scuola dei neoclassici decisamente riduttivo. Per capire appieno la valenza del suo contributo, occorre in effetti sottolineare quella che definirei 'forma interna' del sonetto, che nel nostro caso assume valori che travalicano la 'forma esterna'. Nel Modernismo ucraino il sonetto va letto come fenomeno intertestuale, dove il genere sonetto è in rapporto dialettico con la letteratura intesa nel suo insieme come Testo, e questo sia sul piano diacronico che sul piano sincronico. Di più, il sonetto neoclassico in quanto Testo sviluppa poi un suo particolare rapporto con la Storia, vista appunto anch'essa come Testo. In quest'ottica, il sonetto diventa anzi messaggio cifrato del poeta rivolto sia ai nuovi canoni estetici propugnati dal Modernismo sia alla specifica temperie storica.

La Scuola dei neoclassici è parte della "Rinascita Fucilata". Con questo termine si definisce quel periodo di incredibile slancio creativo che vive la cultura ucraina tra il 1917 e il 1933. È un periodo di fervida creatività in un momento tra i più drammatici del 900 ucraino.

Dopo la fine della Prima guerra mondiale e la caduta degli imperi esplode la Rivoluzione ucraina e si costituisce lo Stato ucraino indipendente (1917-1921).⁶ La giovane Repubblica è osteggiata praticamente da tutte le forze belligeranti dell'Europa del tempo: la Russia bolscevica, che aspira alla 'rivoluzione mondiale', i monarchici russi e i paesi dell'Intesa, che vogliono ricostruire la 'Grande Russia', la Polonia che aspira a ridiventare 'Grande Polonia', per non parlare dell'ulteriore frammentazione, frutto del crollo dell'Impero degli Asburgo. "L'offensiva della Russia ha aperto la porta all'intervento

⁶ Cf. V. Vynnyčenko, *Vidrodžennja naciji* (3 tt.), Wien-Kyjiw 1920 (rist. Kyjiw 1990); D. Dorošenko, *Istorija Ukrajinjy 1917-1923* (2 tt.), Užhorod 1930-1932 (rist. New York 1954); D. Dorošenko, *History of Ukraine 1917-1923* (2 voll.), Winnipeg-Toronto-Detroit 1973; J. S. Reshetar, *The Ukrainian Revolution, 1917-1920: A Study in Nationalism*, Princeton 1952; O. Pidhainy, *The Formation of the Ukrainian Republic*, Toronto-New York 1966; Th. Hornykiewicz, *Ereignisse in der Ukraine 1914-1922, deren Bedeutung und historische Hintergründe* (4 voll.), Philadelphia 1966-1969; T. Hunczak (Ed.), *The Ukraine, 1917-1921: A Study in Revolution*, Cambridge (Mass.) 1977; A. Motyl, *The Turn to the Right: The Ideological Origins and Development of Ukrainian Nationalism. 1919-1929*, Boulder (Co.) 1980; I. Nahajevs'kyj, *Istorija Ukrajin's'koji deržavy dvadcatoho stolittja*, Roma 1989 (rist. Kyjiw 1993); V. Kul'čyc'kyj, *Z istoriji ukrajin's'koji deržavnosti*, Kyjiw 1992.

dall'Occidente. L'Ucraina degli anni 1918-1921 diventò un esempio, il primo in ordine di tempo e a tutt'oggi ineguagliato, di una guerra mondiale scatenata sullo spazio fisico e sociale di una sola nazione".⁷ E sullo sfondo di tanto scempio c'è solo il *cauchemar rouge* dello stalinismo,⁸ carestie,⁹ sterminio dell'intelligencija,¹⁰ un secondo conflit-

⁷ Ju. Lavrinenko, *Rozstriljane Vidrodžennja*, Paris 1959, p. 936.

⁸ Cf. A. Choulguine, *L'Ukraine et le cauchemar rouge*, Paris 1929; C. A. Manning, *Ukraine under the Soviets*, New York 1953; S. Horak, *Ukraine in der internationalen Politik 1917-1953*, München 1957; H. Kostiuk, *Stalinist Rule in Ukraine: A Study of the Decade of Mass Terror (1929-1939)*, London-New York 1960; R. Sullivant, *Soviet Politics and the Ukraine, 1917-1957*, New York 1962; M. Stakhiw, *Ukraine and Russia: An Outline of the History of Political and Military Relations (December 1917 - April 1918)*, New York 1967; J. Borys, *The Sovietization of Ukraine, 1917-1923*, Edmonton 1980; J. E. Macc, *Communism and the Dilemmas of National Liberation: National Communism in Soviet Ukraine. 1918-1933*, Cambridge (Mass.) 1983; V. Danylenko, H. Kas'janov, S. Kul'čyc'kyj, *Stalinizm na Ukrajinu*, Kyjiv 1991; Ju. Šapoval, *Ukraina 20-50-ch rokiv: storinky nenapysanoji istoriji*, Kyjiv 1993; Ju. Šapoval, *Ljdyna i systema (Štrychy do portreta totalitarnoji doby v Ukrajinu)*, Kyjiv 1994; I. Bilas, *Represyvnno-karal'na systema v Ukrajinu, 1917-1953: Suspil'no-polityčnyj ta istoriko-pravovyj analiz* (tt. 1-2), Kyjiv 1994.

⁹ Cf. W. Hryshko, *The Ukrainian Holocaust of 1933*, Toronto 1983; R. Conquest, *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*, New York 1986; R. Conquest, *Žatva skorbi*, London 1988; M. Carynnyk, L. Luciuk, B. Kordan (Eds.), *The Foreign Office and the Famine: British Documents on Ukraine and the Great Famine of 1932-1933*, Kingston 1988; AA. VV., *Holod 1932-1933 rokiv na Ukrajinu: očyma istorykiv, movoju dokumentiv*, Kyjiv 1990; A. Graziosi (a cura di), *Lettere da Kharkov: La carestia in Ucraina e nel Caucaso del Nord nei rapporti dei diplomatici italiani, 1932-1933*, Torino 1991; A. Graziosi, *Stato e industria in Unione Sovietica (1917-1953)*, Napoli 1993; A. Graziosi, *Collectivisation, révoltes paysannes et politiques gouvernementales à travers les rapports du GPU d'Ukraine de février-mars 1930*, "Cahiers du monde russe et soviétique" XXXV (3), Juillet-Septembre 1994; A. Graziosi, *Bol'sheviki i krest'jane na Ukraine, 1918-1919 gody*, Moskva 1997; S. Kul'čyc'kyj, *Cina 'velykoho perelomu'*, Kyjiv 1991; S. Kul'čyc'kyj, *Holod 1921-1923 rokiv v Ukrajinu*, Kyjiv 1993; AA. VV., *Kolektyvizacija i holod na Ukrajinu, 1929-1933: Zbirnyk dokumentiv i materialiv*, Kyjiv 1992.

¹⁰ Cf. S. Pidhajnyj, *Ukrajins'ka inteligencija na Solovkach*, New Ulm 1947; G. Luckyj, *Literary Politics in the Soviet Ukraine, 1917-1934*, New York 1956; G. Luckyj, *Keeping a Record: Literary Purges in Soviet Ukraine (1930s): A Bio-Bibliography*, Edmonton 1988; V. Petrov, *Ukrajins'ki kul'turni dijači Ukrajin'skoji RSR: 1920-1940*, New York 1959; V. Petrov, *Dijači ukrajins'koji kul'tury (1920-1940 rr.): žertvy bol'shevyc'koho teroru*, Kyjiv 1992; B. Kravciv, *Na bahranomu*

to che si profila all'orizzonte: l'Ucraina perderà circa 20 milioni di vite in breve lasso di tempo, diventando un drammatico teatro di morte.

Eppure su questa Storia come Testo di distruzione si sovrappone la Storia come Testo di costruzione. Dopo secoli di dominazioni straniere, l'Ucraina riconquista una sua identità storico-politica, e la sua cultura trova l'incredibile forza di esprimersi. La "Rinascita Fucilata" è voce della Rivoluzione ucraina. Se la Rivoluzione d'Ottobre era una rivoluzione sociale, la Rivoluzione ucraina è una rivoluzione nazionale. E se il nuovo ordine sociale impone che uno spirito di distruzione spazzi via il vecchio ordine, la nuova nazione ha bisogno di raccogliere tutte le forze costruttrive di cui è capace per erigere le proprie fondamenta. Entrambe le prospettive sono di segno 'provvidenzialistico', ma opposto. La Rivoluzione d'Ottobre si impegna a creare il 'mondo nuovo' sulle rovine del passato, mentre la Rivoluzione ucraina vuole creare il 'mondo nuovo' sulle radici di una tradizione per secoli negata ma ancora decisamente vitale. Per questo il Modernismo ucraino, almeno nel suo *incipit*, esprime non la 'fine dei tempi' come tanta parte del Modernismo occidentale, bensì l'inizio di un nuovo tempo storico legato però necessariamente alla stratificazione della memoria etica ed estetica dell'Ucraina e dell'Europa tutta.

In questo quadro, per cogliere meglio l'originalità della Scuola dei neoclassici, è opportuno sottolineare la valenza che la *forma* assume nella poesia del tempo. Nella poesia ucraina, come in altri contesti europei, la ricerca delle nuove leggi della strutturazione poetica è fre-

koni revoljuciji. Do rehabilitacijnoho procesu v URSR, New York 1960; B. Kravciv, *Rozhrom ukrajins'koho literaturoznavstva 1917-1937 rr.*, "ZNTŠ", Paris-Chicago 1962, CLXXIII (rist. in Šamraj A., *Ukrajins'ka literatura*, Ed. O. Horbač, München 1989); H. Kas'janov, V. Danylenko, *Stalinizm i ukrajins'ka intelihencija (20-30-ti roky)*, Kyjiv 1991; O. Musijenko (a cura di), *Z poroha smerti... Pys'mennyky Ukrajinny – žertvy stalins'kich represij*, Kyjiv 1991; H. Kas'janov, *Ukrajins'ka intelihencija 20-30-ch rokov: social'nyj portret ta istorična dolja*, Kyjiv-Edmonton 1992; AA. VV., *Narysy istoriji ukrajins'koho intelihenciji (perša polovyna XX st.)*, 3 tt., Kyjiv 1994; I. Bahrjanyj, *Ukrajins'ka literatura j mystectvo pid komunistyčnym moskovs'kym terorom*, "Sučasnist'", Kyjiv 1994, n. 11; O. Rubl'ov, O. Ju. Čerčenko, *Stalinščyna j dolja zachidnoukrajins'koho intelihenciji: 20-50-ti roky XX st.*, Kyjiv 1994; I. Il'jenko, *U žornach represij: Opovidy pro ukrajins'kich pys'mennykiv (za archivamy DPU-NKVS)*, Kyjiv 1995; V. Kuz'menko (a cura di), *Grono nezdolanych spivciv: Literarni portrety ukrajins'kich pys'mennykiv XX storiččja*, Kyjiv 1997.

netica e spasmodica.¹¹ I contorni della forma diventano labili e inafferrabili. Anzi, l'unica legge è ormai l'assenza di leggi. Mettiamo a confronto la Scuola dei neoclassici con due dei fenomeni estetici più significativi dell'epoca: la poesia di Tyčyna e il Futurismo. Uno dei poeti più rappresentativi, Pavlò Tyčyna (1891-1967), è certamente tra gli innovatori di maggior talento su scala europea in questo periodo.¹² Tyčyna segna il massimo grado di destrutturazione della secolare tradizione della poesia rimata. Per di più, quando non rinuncia alla rima, cambia radicalmente la tecnica versificatoria. La sua rivoluzione sta nel processo di 'smembramento' e di 'ricucitura' del tessuto verbale, che viene così reso più adatto a recepire e fissare una realtà tanto più complessa. A una realtà andata in frantumi fa riscontro un verso altrettanto frantumato e registrato dalla sensibilità del poeta. Tyčyna rinuncia a qualsivoglia richiamo a precedenti tipi di organizzazione del testo poetico per creare una realtà polifonica infinitamente più duttile e ricettiva: è il fenomeno definito dai critici 'clarinettismo', dal titolo del libro di Tyčyna *Sonjačni klarnety* (Clarineti solari). Tyčyna quindi propone una 'dissoluzione costruttiva' della materia poetica. E il suo verso spazierà dall'ipnosi della parola orfica a crudi e spigolosi passaggi prosastici.

¹¹ Cf. Ju. Lavrinenko, *Literatura vitajizmu, 1917-1933*, in *Rozstriljane Vidrodženja*, Paris 1959, pp. 931-967; M. Nevrlj, *Chudožni naprjamky j literaturni uhrupovannja v rannij ukrajins'kij porevolucijnij literaturi*, "Prjašiv" 1968, nn. 3, 6; M. Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor (Mich.) 1986; È. Kruba, A. Joukovsky (Eds.), *La Renaissance Nationale et Culturelle en Ukraine de 1917 aux années 1930*. Actes du Colloque (Paris, 25 et 26 novembre 1982), Paris-Munich-Edmonton 1986; M. Sulyma, *Elementy poetyky Barokko v ukrajins'kij poeziji 20-ch rokov*, "Radjans'ke Literaturoznavstvo", Kyjiv 1988, n. 6; M. Shkandrij, *The Cultural Renaissance in Ukraine: Polemical Pamphlets 1925-1926*. Mykola Khvylovyj, Edmonton 1989; M. Shkandrij, *Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920*, Edmonton 1992; Ju. Kovaliv, *Literaturna dyskusija 1925-1928 rokov*, Kyjiv 1990; V. Dončyk (a cura di), *Istoriya ukrajins'koi literatury XX stolitja*, 2 kn., I kn.: 1910-1930-ti roky, Kyjiv 1994.

¹² Cf. V. Barka, *Chliborobs'kyj Orfej, abo Kljarnetyzm*, "Sučasnist'" 1961, n. 5; S. Hal'čenko, *Tekstolohija poetyčnych ivoriv Tyčyny*, Kyjiv 1990; *Z archivu Tyčyny: Zbirnyk dokumentiv i materialiv*, Kyjiv 1990; V. Stus, *Fenomen doby (Schodžennja na Holhofu slavy)*, "Dnipro" 1993, nn. 1, 2-3, 4-6 (rist. in V. Jaremenko, Je. Fedorenko, *Ukrajins'ke Slovo. Chrestomatija ukrajins'koi literatury ta literaturnoji krytyky XX st. cit.*, t. I, pp. 578-587).

Il Futurismo è più iconoclastico ed auspica la fine di qualsivoglia 'costrizione formale'.¹³ I futuristi, con il loro caposcuola Mychajl' Semenkò (1892-1937), feroci oppositori dei neoclassici, radicalizzano il problema proponendo la distruzione di ogni forma aprioristicamente 'costrittiva'. Resta solo la libertà demiurgica della nuova poesia, che va rifondata *ex novo*, come la società tutta. È ovvio che sia per Tyčyna che per i futuristi il sonetto non può trovare spazio alcuno nella poesia modernista. La protesta dei futuristi contro il sonetto è però più retorica, segnata dal radicalismo ideologico tipico delle correnti d'avanguardia. L'associazione della 'vecchia forma' con il 'vecchio mondo' appare assai scontata (anche se poi un brillante poeta come Semenkò intuirà la portata escatologica di questo 'rinnovamento', per non parlare delle geniali rivelazioni formali del sonetto 'architettonico' di Mykola Bažan, che esordiva peraltro nelle file futuriste). Ben più esplicito è comunque l'atteggiamento di Tyčyna. In modo sintetico, con un solo verso, il poeta esprime *l'impossibilità morale* di ritornare al sonetto. Il secondo libro di Tyčyna s'intitola emblematicamente *Zamist' sonetiv i oktav* (Invece di sonetti e di ottave, 1920). E la poesia recita:

Maledizione a tutti, maledizione a tutti coloro
Che sono diventati bestie.

Quindi 'maledizione' al posto del sonetto come 'benedizione' petrarchesca, come esaltazione dell'amore e della bellezza. In questo mondo sconvolto non c'è più posto per l'armonia. Il nuovo deve cercare linfa vitale nella disarmonia, per risalire all'origine della sua tragedia, per salvare il salvabile.

In questo clima di rinnovamento radicale che investe tutta la tecnica espressiva, la Scuola dei neoclassici appare antitetica, sembra quindi rappresenti una incongrua 'isola della tradizione'. La produzione dei neoclassici è contraddistinta per un verso da una consumata

¹³ Cf. O. S. Ilnytzyk, *Ukrainian Futurism 1914-1930: History, Theory and Practice*, Cambridge (Mass.) 1988; O. S. Ilnytzyk, *Visual Dimensions in Ukrainian Futurist Poetry and Prose*, "Zeitschrift für Slawistik" 1990; H. Černyš, *Do istoriji ukrajins'koho futuryzmu*, in V. Dončyk (a cura di), *Ukrajins'ka literatura XX storiččja*, Kyjiv 1993; V. Nazaruk (a cura di), *Futuryzm na Ukrainie: Manifesty i teksty literackie*, Warszawa 1995; M. Sulyma (a cura di), *Ukrajins'kyj futuryzm. Vybrani storinky*, Nyiregyháza 1996.

raffinatezza verbale, e per un altro verso da un nerbo morale fatto di equilibrio e distacco che richiama la migliore tradizione stoica. Siamo insomma in presenza di un contributo di tutto rispetto, che pone il sonetto ucraino nel solco della tradizione europea del genere. È tra l'altro significativo che i poeti neoclassici, dicevamo, sono anche studiosi di fama e finissimi traduttori. I neoclassici, “i cinque del Parnaso”, hanno il culto del sonetto, lo portano alla massima raffinatezza espressiva. A ben guardare, però, e tenendo presente la ‘forma interna’, l'intento creativo dei neoclassici, con tutti i distinguo del caso, si iscrive a buon diritto nella stessa prospettiva modernista (se ovviamente con il termine Modernismo intendiamo non solo una rivoluzione formale ma un radicale rinnovamento di tutti i parametri conoscitivi del mondo). I neoclassici si attengono al modulo classico, non rinunciano alla rima (tuttavia la loro grande passione è anche l'endecasillabo sciolto, che si rifà del resto all'intuizione geniale sperimentata nel teatro drammatico di Lesja Ukrajinka). Eppure i neoclassici non ripropongono il sonetto in chiave di restaurazione formale proprio perché nella loro poesia il sonetto non ha una mera valenza formale. Dietro il rigore formale si nasconde un ben più significativo valore morale. In un clima di sperimentazione radicale il messaggio ‘liberatorio’ rischiava di diventare auto-distruttivo nella sua enfasi dissacratoria. Il sonetto neoclassico diventa così segno inequivocabile di un bisogno di misura, di equilibrio, di chiarezza, per non cedere all'entropia del caos. È una poesia decisamente elitaria che non concede cedimenti nei confronti di un ‘nuovo mondo’ sempre più in preda alla retorica più vuota, proprio l'antitesi di chi lavora con una struttura verbale (il sonetto appunto) in cui non si può aggiungere o togliere nulla senza che il tutto ne soffra. Non dimentichiamo inoltre che ‘il giovane stato proletario’ era furiosamente antieuropeista, visceralmente antielitario, e ubriaco di martellanti slogan assai poco ‘creativi’. Quella che il neoclassico Zerov propugna sia nei suoi sonetti che nel saggio *Ad fontes* è dunque autentica rivoluzione. Il poeta vede la missione storica e culturale della Rinascita ucraina nella conservazione e nello sviluppo del tesoro spirituale europeo comune tramandato dalla tradizione classica. Dirà:

Siamo stati dappertutto. Ci attirava il canto delle sirene,
 La Steppa Sarmatica e i marmi di Atene
 E la roccia nera di Leuca di Saffo (*Oleksandrija*, Alessandria).

In quella temperie il sonetto non era dunque una forma vuota di cui potersi tranquillamente liberare, ma un baluardo in difesa di una tradizione di cultura e civiltà contro la barbarie imperante. Il sonetto era uno spazio che accoglieva “la Steppa Sarmatica e i marmi di Atene” come realtà umane di pari dignità, ma si chiudeva di fronte alle forze che miravano alla distruzione del passato, per costruire il ‘Sole dell’Avvenire’.

Il paradosso della modernità dei neoclassici traspare nel loro concetto del tempo e della sua interazione con l’arte. Il rapporto tra testo poetico e Testo della storia (cioè il rapporto tra la forma espressiva e il momento storico) è molto più stretto di quanto non possa apparire a prima vista. E, in questo senso, paradossalmente, i neoclassici si rivelano più modernisti dei futuristi. Il nuovo canone per i futuristi è l’assenza del canone, ma questo ‘rifiuto di un canone’ finisce col diventare a sua volta canone. Di contro, per i neoclassici, la dialettica tra ‘vecchio’ e ‘nuovo’ è di gran lunga più sofisticata. ‘Vecchio’ o ‘nuovo’ che sia, il moderno è una categoria di costruzione, di movimento, di sfida, di avventura umana. E in questo senso *il moderno* potrebbe essere anche *l’antico*, da noi rivissuto e reinterpretato (ricordiamo quel grande verso di Pascoli: “C’è qualcosa di nuovo oggi nel sole, / Anzi, d’antico”). Sul piano opposto, il ‘nuovo’ pronto e preconfezionato sarà sempre e comunque ‘vecchio’ in quanto esclude il fattore di crescita, di acquisizione, di libera scelta. In effetti i neoclassici lanciano un monito cifrato contro una pericolosa strumentalizzazione delle categorie di ‘vecchio’ e ‘nuovo’ nelle mani dei futuri totalitarismi. Di conseguenza, per quel che concerne specificamente la sfera creativa, non è la forma a codificare il testo, ma è il testo a codificare la forma. La poesia non può dipendere direttamente né dalla temperie storica, né dall’impostura delle novità estetiche. Per i neoclassici tutta questa violenza iconoclasta è solo l’altra faccia di una ‘prigione formale’. Un’autentica libertà creativa non paventa nessuna ‘cornice formale’ in quanto è sempre e comunque alla ricerca di una ‘forma interna’ che non può non avere limiti, che è sempre all’insegna di un qualche superiore equilibrio.

C’è poi il problema dell’estensione esistenziale del tempo. Sia per Tyčyna che per i futuristi il tempo è una categoria comunque esterna all’uomo. In Tyčyna il tempo invade lo spazio della poesia, mescola epoche e restituisce al lettore un mondo grottesco e assurdo, nel quale il sogno di una catarsi è dolorosamente al margine. Anzi il tempo umano e il tempo cosmico alla fine si staccheranno, e per l’uomo ri-

sulterà impossibile sciogliersi in quella sinfonia di luce che era il tempo cosmico del primo Tyčyna. Di contro i futuristi si illudono di dominare il tempo, di poterlo asservire al loro piano di costruzione di un 'mondo nuovo' (il tardo Futurismo ucraino comunque si renderà malinconicamente conto di questa crudele illusione scorgendo profeticamente gli uomini "impazziti senza futuro" "alla vigilia delle feste di ferro", come dirà spietato e senza equivoci lo stesso Semenčò).

Il tempo del sonetto neoclassico è del tutto diverso. Tacciati di aver "rinunciato alla contemporaneità", i neoclassici in realtà non la prendono volutamente in considerazione perché portatrice di falsi valori caduchi. I neoclassici si dichiarano nemici dell'arte "adattata ai bisogni del tempo rivoluzionario".¹⁴ Dice Zerov: "Passano gli anni, il mito non passa mai". In un clima burrascoso, scosso da una retorica rivoluzionaria logorroica ed insincera, il 'verbo' dei neoclassici, apparentemente distaccato, diceva dell'imperitura presenza di epoche passate, dell'esperienza umana che sopravvive a qualsivoglia tempeste e non tradisce i suoi convincimenti più profondi.

In sintesi, il tempo della storia è lineare, escatologico, mentre il tempo della cultura è ciclico e in quanto tale salvifico. L'uomo cioè può essere 'contemporaneo' e aspirare a un qualche futuro solo se riesce a cogliere nel passato quanto di autenticamente immortale vi risiede. Il tempo interiore è quello in cui Bene e Male si confrontano, e l'uomo è chiamato alla scelta più difficile ma essenziale per un vero progresso. Per questo il sinedrion non è molto diverso dalla Cekà, come dice Zerov nel sonetto *Čystyj Četver* (Giovedì Santo). Il conflitto con il presente è in realtà ben palese. Il poeta disprezza "gli anni senza stile" (*Budivnykovi*, Al Costruttore) dove "tutto gronda sangue" (*Salomeja*, Salomé). Immerso nel passato, il poeta legge il presente con incisiva drammaticità. A chi gli chiede dove tragga la sua calma in tempi di persecuzioni indiscriminate, Zerov stesso dà la sua 'olimpica' risposta. *Media in barbaria* (così si chiama un ciclo della raccolta *Kamena*). Nel primo sonetto dedicato a Burghardt il poeta paragona se e i suoi amici ai "cesellatori" venuti da Olbia (antica colonia greca in Crimea), che, là dove "mente, sensi, tutto dorme in anabiosi"

Nel bel mezzo della quotidianità di una comunità pavida,
Coltivavano nell'animo il sogno dell'Ellade lontana,

¹⁴ P. Fylypovyč, *Literaturno-krytyčni statti*, Kyjiv 1992, p. 229.

E per le orde tutt'attorno, per gli sciti selvaggi
 Scolpivano nel marmo dèi mai visti prima
 (Pid krovom sil's'kych muz... , Nel segno delle muse agresti...).

Qui il momento estetico diventa alternativa ad un caos che non ha nulla da comunicare se non i propri orrori mai ammessi.

Accanto a questo troviamo i sonetti *Chiron* (Chirone), *Verhilij* (Virgilio, dal ciclo *Obrazy i viky*, Figure nei secoli), *Dante* (dal ciclo *Ars Poetica*), *Ovidij* (Ovidio), *Aristarch* (Aristarco, dal ciclo *Oleksandrijs'ki virši*, Versi alessandrini). E così, mentre le “orde dei barbari” dilagano con frenesia distruttiva, il poeta porta in salvo quel che resta nell’immutabile forma del sonetto. Il poeta mago si fa forte della parola del demiurgo. Nei giorni più cupi e sanguinosi crea momenti di una Bellezza che ride con “la risacca rosata del greco mare” (*Navsykaja*, Nausicaa). E dice con calma:

Sapete, anche i giorni dei trenta tiranni
 Vedevano la stessa furia (*Oi triakònta*, I Trenta tiranni).

E le epoche più diverse si frammischiano in un’unica spasmodica tensione di violenza. La campagna ucraina sussulta tutta sotto la frusta della collettivizzazione forzata:

E nelle campagne ancora si leva il pianto. Eroi di saghe e rune,
 Son risorti gli avari, i goti, gli unni,
 Banda di schiavi, canea montante (*Obry*, Avari).

Intanto l’epigrafe riporta la citazione di una cronaca cosacca che suona come preannuncio della collettivizzazione: “Sequestratore va in campagna a riscuotere tributi...”. Quella di Zerov è dunque una lucida opposizione alla paranoia ideologica imperante, foriera solo di distruzione, terrore e morte.

La poesia di Zerov e di altri neoclassici diventa espressione di una umanità che ha secoli di cultura alle spalle e vede tutto questo re-taggiato franare in un ennesimo dramma epocale. L’approccio dei neoclassici non ha dunque nulla da spartire con l’apoliticità degli esteti di maniera. Intende piuttosto ribadire una *forma di opposizione* degli intellettuali che non si piegano allo sfacelo e alla violenza ormai imperanti in un mondo senza lumi. I neoclassici vedono la storia come una grande e tragica avventura dell’uomo, del singolo, nel suo inevitabile scontro contro sistemi totalizzanti che ne conculcano l’esistenza stessa, poco importa che si tratti dell’impero di Nerone o di quello di

Stalin. L'inevitabilità delle tirannidi e della violenza sembra proprio iscritta nel codice genetico dell'uomo. Ma l'uomo non è solo 'seme del male'. Ha in sé anche la forza di contrapporsi alla violenza, di resistere. Certo, l'uomo non ha altra arma per opporsi alla sopraffazione che l'affermazione dei propri sentimenti, dei propri principi etici, ma è una forza solo all'apparenza fragile, in quanto essa trascende i limiti di una topicità temporale. Si ritrova infatti sotterranea nelle epoche più diverse, e consente all'uomo di sperare in una palinogenesi universale. Nel succitato sonetto di Zerov *Čystyj Četver* il canto dei bambini in chiesa è l'espressione di questa realtà:

Tante storie evangeliche oscure
 Suonano come sequenza di allegorie sottili
 Dei nostri tempi, meschini ed avari.

E attorno – nel cimitero, nell'atrio della chiesa –
 Candele e campane, voci di bimbi
 E le stelle umide nell'aria buia.

Le stelle sono "umide" perché viste attraverso le lacrime. E il poeta precisa:

Attorno a noi ci sono carnefici e carcerieri,
 Il Sinedrio, Cesare e il pretoriano.

Ci sono sempre stati, e ci sono ancora. Ma hanno una loro vita anche adesso solo perché qualcuno ha scritto di loro. A volte il poeta viene sopraffatto dal senso di disperazione e paventa l'illusorietà del tutto (*Anno D. MDCCLXXXVII*). Cosa resta all'uomo? "Costruire un ponte" che finirà comunque distrutto, si chiede lo stesso Zerov (*Kosmos*, Cosmo)? Fuggire da questa *Valle lacrimarum*, dalla sanguinaria Salomé della contemporaneità per trovare rifugio sugli "scogli bianchi" del sogno puro di Nausicaa (*Salomeja*)? Ma non c'è possibilità di fuga in questo mondo. Il tempo però sembra svanire. Si annullano le distanze. Il poeta si ritrova con Ovidio e Orazio. Ieri, come oggi, "irrompe un sarmato e devasta tutto" (*Ovidij*), ma è il poeta che appone il suo sigillo di potere sul tempo:

Là in mezzo ai libri ingialliti, c'è il mio sigillo,
 l'autografo delle due odi di Orazio (*Elij Lamija*, Elio Lamia).

Per questo è pur sempre possibile la catarsi attraverso l'eterno ritorno ad un'Itaca-Ucraina (in questo stesso periodo eguali suggestioni si riscontrano in Ungaretti). Proprio in questo spazio minimali-

sta del sonetto non ci sono né barriere temporali né confini nazionali. Scrive Fylypovyč in un ironico sonetto *Epitafija neokljasykovi* (Epitaffio a un neoclassico) che il neoclassico sarà accolto

non dal Reno, né dalla Volga, neppure dal Dnipro e dalla Vistola,
ma solo dal fiume dell'eternità.

Maestro riconosciuto del sonetto è anche Maksym Ryl's'kyj. A differenza di Zerov, egli si rifà piuttosto all'Europa medievale che al mondo classico. La cifra del suo sonetto è più lieve, spontanea, di grande suggestione. La sua poesia esalta il culto della bellezza come "raggio lontano" che illumina le cose attraverso i secoli. Nel suo sonetto la figura dell'europeo navigatore e avventuriero, poeta e artefice del proprio destino, quel "bugiardo, filosofo e cacciatore" che è solo un "ospite" ironico in questa vita, fa il suo ingresso nella poesia ucraina, entusiasma i giovani e introduce uno spirito di scanzonata allegria che contrasta col cupo spettacolo offerto dall'epoca. Indubbiamente la figura del navigatore (che ritornerà anche nella poesia di Klen) riporta la letteratura ucraina nel solco della cultura europea.

Nei sonetti riaffiorano i tratti tipici della poetica di Ryl's'kyj: il mondo percepito come rapsodia musicale, la compenetrazione tra tempo cosmico e tempo psicologico. La fusione tra l'eterno e l'attimo fuggente crea una osmosi unica in cui convivono sentimenti contrastanti: gioia e dolore, rapimento estatico e rassegnazione fatalistica. Il panteismo che si riscontra nei neoclassici ha in verità accenti molto più emotivi in Ryl's'kyj e si traduce in un autentico innamoramento della natura colta con una straordinaria freschezza di percezione. Il poeta abbandona "le torri dell'oscuro orgoglio" per imparare "la pulizia e la semplicità", per tuffarsi nel flusso della vita, erotico ed elettrizzante (*Zapachla osin' v'jalym tjutjunom...*, L'autunno sa di tabacco appassito). La sua ricerca di un'armonia perduta nel caos quotidiano, la sua ansia di chiarezza nel turbine della vita, il suo bisogno di equilibrio di fronte alla catastrofe fanno scoprire come nella tragedia universale ci sia pur sempre spazio per la speranza. Attraverso il legame tra il divino e l'umano l'uomo va alla ricerca della propria integrità perduta, ritrova il proprio posto nell'universo sconvolto da un male che sembra invincibile. La cultura è la cittadella dell'umanità, l'ultima difesa dell'uomo che non vuole più "né andar via di casa né tornare a casa / perché il fuoco dappertutto è ormai spento" (*Koly use v tumani žyttjevomu...*, Quando tutto nella nebbia della vita). La parola è musica: del "vortice nero del mondo nero", del "terrore del-

l'ignoto", delle "reliquie distrutte" oggi, ieri e domani racconterà il "disumano archetto" di Paganini (*Muzyka*, Musica). Ryl's'kyj intona un inno alla vita, nutre un amore 'rinascimentale' per ogni suo segno, ogni sua forma, ogni suo momento, prezioso proprio perché fragile e passeggero. Il poeta vorrebbe quasi fermare faustianamente l'attimo fuggente, goderne tutta la felicità. E il sonetto racchiude in sé questo attimo, lo rende irripetibile nella sua illusoria eternità.

Il senso della misura 'congenito' alla forma sonettistica viene percepito dal poeta come un modo salvifico di arginare l'invasione del tempo violento, del caos della storia. La parola è limpida, generosamente aperta (Zerov chiamò questo fenomeno *kljaryzm*). Il neoclassico Ryl's'kyj non ha la vertigine lirica di Tyčyna, sempre sospeso tra tripudi e abissi di disperazione. Quella di Ryl's'kyj è "la solitudine laboriosa e tranquilla" di chi vuole "accendere la lampada e disporre i fogli di carta sul tavolo" (*Ključ u dverjach zadzveniv...*, La chiave tintinnò nella porta). La parola va curata con amore, come si cura "il tralcio della vite". È quanto del resto si raccomanda nell'epigrafe, che ricorda il famoso consiglio di Voltaire di "curare il proprio orto" (*Mova*, Lingua). L'anima del parnassiano ucraino è algida, ma il suo ghiaccio "nasconde nel cristallo / il respiro delle acque, e le angosce delle erbe intirizzite":

E chi indovinerà mai dietro la calma delle linee
 E la castità dei toni azzurri
 Il canto profondo delle piene primaverili,
 Le tempeste estive e la disperazione autunnale?
 (*Moroze! Ty duša Parnas'koho spivcja,*
 Gelo! Tu sei l'anima del cantore parnassiano).

Il coraggio dell'anima non ha bisogno di ricorrere a gesti plateali. Ha la forza stoica di chi affronta con la stessa imperturbabilità una riposante partita a scacchi, con un sorso di buon vino, in una baita di cacciatori in montagna, e l'ultima "partita a scacchi con la morte", verso la quale si dirige "camminando sul sentiero sassoso" (*U horach, sered kamenju j snihiv...*, In alto sui monti, tra nevi e pietraie). La poesia di Ryl's'kyj sembra volersi affrancare dal tempo, dal peso della quotidianità. Eppure, a ben guardare, il poeta è sempre immerso nel presente, appunto perché sceglie l'ottica dell'eterno. "Il crepuscolo gotico e l'azzurro ellenico, / Rame, mirra e oro delle leggende bibliche" sono "attorno a noi e dentro di noi", e quello "che creiamo noi è quello che ci crea" (*Epochu, de b dušeju vidpočyt'...*, Un'epo-

ca, in cui l'anima potrebbe trovare pace...). Questa spontanea e gioiosa apertura alla cultura del mondo rispecchia l'anima stessa della cultura ucraina, nella quale coi secoli si sono riversate le esperienze più diverse in un dialogo fecondo e originale.

La poetica dei neoclassici è molto diversa. Se in Zerov, Ryl's'kyj e Klen la presenza del sonetto ha una valenza, per così dire, 'concettuale', Draj-Chmara e Fylypovyč ricorrono meno spesso a questa forma. Draj-Chmara, con la sua cifra ermetica, vuole decodificare l'indecifrabilità del reale e si serve di nuovi 'segni': parole oscure che "per secoli sordi [...] giacevano negli abissi senza fondo" nella geometria di forme cristalline. Il poeta "vuol essere eco e risvegliare echi". La sua poetica è complessa. Il forte impatto del Simbolismo, l'interesse per il subconscio, il privilegiare l'intuizione sono tutti fattori che lo distinguono per certi versi dagli altri neoclassici. Del resto, Draj-Chmara non avrà mai il rigore stilistico di Zerov e Ryl's'kyj. Ogni tanto il verso tonico-sillabico sfocia in verso libero, e l'armonia prosodica si spezza in moduli di stampo futurista e in schegge di realtà alla Tyčyna. Draj-Chmara è innamorato della lingua. Il suo repertorio verbale è ricchissimo e abbonda di ricercati arcaismi e ingegnosi neologismi. A differenza degli altri neoclassici, di norma più rispettosi della rima tradizionale, ricorre a consonanze e assonanze decisamente più in linea col dettato modernista, e capaci di fissare disegni surreali e accostamenti inusitati. La fantasia più sfrenata gli prende spesso la mano. Il poeta vuole penetrare nel cuore nelle cose, e la sua ricerca lo fa approdare a un imagismo da visionario dove i confini tra sogno e realtà sono sfumati. I vari piani della realtà si fondono così in un intreccio di difficile lettura, in un intrico di reminiscenze e allusioni, suoni e colori, scorci interni proiettati all'esterno.

Fylypovyč, esploratore del 'male oscuro' della vita, è il poeta della meditazione, sia che si esprima secondo il modulo del Simbolismo romantico, allusivo e tenebroso, sia che si affidi al nitore neoclassico. Per Fylypovyč, i cataclismi della storia si possono superare solo se si riesce a recuperare quel che di atemporale sussiste nella vita umana. Come Zerov, nei suoi sonetti contrappone alla retorica rivoluzionaria un'attenzione piena di nostalgia per i più piccoli dettagli della vita quotidiana. Al furore incontrollabile dei cambiamenti epocali preferisce la saggezza esiodea dell'"indissolubile legame tra campo, uomo e giorno" (*Kolosom styhne slovo...*, La parola matura come una spiga). Privilegia il tono elegiaco, e respinge la "voce di ferro dell'epoca", quel "romanticismo cosmico-industriale" (Ju. Šrech) che

sembrava ineludibile segno dei tempi nuovi. Anzi, la sua riflessione lo porta alla consapevolezza che la cultura sarà la prima vittima del 'nuovo mondo'. Fylypovyč cerca equilibri più interiori, scava nella natura umana che vede come punto d'incontro tra particolare e universale, tra morte e vita, tra distruzione e costruzione. Ma il male oscuro della vita è pervasivo. Quella che potrebbe sembrare la calma della notte è in realtà un agguato del tempo contro l'uomo smarrito nell'infinito. Questo motivo rilkeano è ricorrente in Fylypovyč. I notturni, inquieti, angosianti, riempiono la sua poesia. Il mondo ha contorni sfumati, misteriosi. Ultimo rifugio resta il cuore umano, "piccola casa / su un'immensa terra fredda" (*Nebo osinnje mov kvitka marnije...*, Il cielo autunnale appassisce come un fiore...). Ma anche nel mondo impazzito il cuore dell'uomo è capace di ricomporre i frammenti della realtà in una serena armonia.

Jurij Klen (pseudonimo di Oswald Burghardt), esponente della Diaspora, riprende le tematiche care alla Scuola dei neoclassici, nel segno di una tradizione che non è mai venuta meno. Mentre in altri neoclassici prevale lo spirito meditativo, Jurij Klen, "viaggiatore, cavaliere e poeta", è un uomo d'azione (M. Orest). Nei suoi sonetti Klen-Burghardt, di estrazione tedesca ma ucraino d'adozione, fonde in modo originalissimo il sentire eroico dell'antichità kyjiviana, il romanticismo cavalleresco della tradizione europea e la disperata spavalderia propria del carattere ucraino, riproponendo nel contempo il fascino sottile di Bisanzio con "odi et amo". È insomma una "poesia patrizia", come la definisce Gerken-Rusova. La poesia di Klen è imbevuta di grandi passioni, di respiro epico, di dinamismo. Il sonetto fonde in sé le categorie del tempo e dello spazio in una sola dimensione spazio-temporale, rendendo facilmente raggiungibili drammi e gioie, linee, colori e odori delle epoche più lontane. Ed è proprio la forma del sonetto a rendere immediato questo 'contatto' tra i tempi più diversi. Per questo l'anima nobile si muove a suo agio nel mondo dell'Antica Rus' come in quello dei trovatori medievali, e la donna amata prende le sembianze ora di Beatrice ora di Giovanna d'Arco. Ma la magia del Giappone, il loto egiziano, il delirio amoroso di Catullo, il sottile fascino della Provenza, lo sguardo severo di Volodymyr il Santo che abbraccia la storia ucraina dai minacciosi Avari al "sinistro incendio delle bandiere rosse" costituiscono un ininterrotto movimento 'faustiano' dell'anima per la quale, come per un giovane, "ogni giorno è il Quattrocento / in cui egli è Colombo" (cf. i cicli *Japonija*; *Cortés*; *Antonij i Kleopatra*; *Cezar i Kleopatra*; *Lesbija*;

Provans; Beatrice; Volodymyr; Kolo žytt'ove, Il cerchio della vita).¹⁵ Le sue 'incursioni' nelle più diverse culture dei lidi più disparati non sono mai didascaliche: è un tentativo di rivivere la cultura 'altra' in modo organico. E il filo conduttore che unisce esperienze tanto diverse sono immutabili valori etici. L'opera di Klen si caratterizza dunque per un certo massimalismo moralistico in veste formalmente incisiva e severa. In modo ancora più esplicito rispetto ad altri neoclassici, Klen cerca di formulare un "realismo platonico" (la citazione è sua): l'esistenza ideale è più vera di quella reale. Sulle orme di Skovorodà e del suo testamento, secondo cui solo attraverso la perfezione interiore si può arrivare all'armonia tra uomo e mondo, Jurij Klen cerca il suo difficile equilibrio in "viaggi in paesi lontani e perduti" che permettono di "creare il cosmo dal caos dell'anima".

Opponendosi, seppur in modo indiretto, ai nuovi stereotipi del Modernismo, i neoclassici contrappongono al culto della sensibilità dionisiaca il razionalismo apollineo, all'ottimismo acritico dell'epoca lo scetticismo ironico di chi ha imparato dal passato. E l'immutabile forma del sonetto rispecchia l'irripetibilità di ogni impulso dell'anima, di ogni attimo vissuto. Se la storia è foriera di distruzione, la poesia è volontà di costruzione. Il motto *Ad fontes* ribadisce tra l'altro la funzione insostituibile di conservazione che svolge l'arte. In un'atmosfera burrascosa e lacerata da contrasti insanabili questi poeti hanno la forza di lanciare un monito di disciplina e chiarezza racchiuso nella Parola. Nel momento forse più tragico della storia ucraina questi poeti parlano, ed a ragione, di equilibrio come massima espressione di poesia. E il modello di Bellezza che perseguono non è esaltazione retorica di una categoria astratta. La Bellezza è la materia stessa della produzione letteraria, la cui raffinatezza è la loro più inconfondibile cifra espressiva. Per questo il messaggio dei neoclassici si iscrive proprio nell'estetica modernista in quanto propugna l'idea dell'autonomia dell'arte che ubbidisce solo alle sue leggi immanenti. In tal modo il 'parnassianismo' dei neoclassici va forse capito non tanto come amore per i modelli di Hérédia o di Lecomte de Lisle, quanto piuttosto come consapevolezza del senso elitario dell'arte.

¹⁵ Sarebbe interessante confrontare la poetica di questi sonetti di Jurij Klen con tematiche storiche ed 'esotiche' consimili riscontrabili nei sonetti di Valerij Brjusov e Lev Gumilëv.

Nella poesia dei neoclassici (di Zerov in particolare) ricorrono anche immagini-metafore del tempio: il poeta è il sacerdote di templi greci, distrutti dal tempo e dalle guerre, ma è anche custode del tempio universale della natura. Non è il tempio della poesia simbolista (in ultima istanza, una chiesa cristiana in chiave mistica), ma è piuttosto un tempio di Apollo, un tempio pagano, il cui maestoso silenzio non è rotto dal caotico svolgersi di una quotidianità chiassosa. Il poeta non si illude, però. Sa che quel silenzio che avvolge un'armonia fuori dal tempo esiste solo nei suoi sogni, o nei ricordi d'infanzia, dove, citando Zerov,

Dormono le ruote coperte dal muschio
E aironi s'alzano in volo sulle secche
E attraversano laghi dorati.
(*Dveri u stini*, La porta nel muro).

O forse in qualche mitica plaga lontana:

Da qualche parte in America
C'è un rifugio per chi vive del suo lavoro,
Dove si può pensare e contemplare Dio.
(*Istorija Henri Esmonda*, Storia di Henry Esmond).

Per questo il sonetto neoclassico non si cristallizza in qualche algido fotogramma atemporale. La poesia dei neoclassici, pur così ricca di suggestioni mitologiche, è saldamente ancorata al dato oggettuale, e si esprime in dettagli che la avvicinano appunto alla poetica dei parnassiani francesi e degli acmeisti russi. Spesso i neoclassici ci consegnano degli schizzi minimalisti di invidiabile immediatezza e freschezza, dal piglio decisamente impressionistico, o dall'essenzialità di certa grafica giapponese. Citiamo di nuovo Zerov:

Amo i crepuscoli trasparenti
Delle sere d'aprile, e la rete nera
Dei rami dei ciliegi e dei meli
E i toni tenui delle stelle nelle pozzanghere.
(*Blyznjata*, Gemelli, dal ciclo *Zodiak*, Zodiaco).

O prendiamo Ryl's'kyj:

Come una rotonda mela dai fianchi rossi
Il giorno rotolò giù, maturo e pesante,
E la notte alzando lenta la mano
Disegna le ombre larghe con il carbone nero (*Ljuds'kist'*, L'umano).

Questa ‘poetica del concreto’ ha del resto una funzione ben precisa. Nel ricavare nicchie di realtà, seppur atemporale, il poeta riesce a fornire al lettore un punto di riferimento sicuro, un rifugio affidabile nel quale riparare lontano dal sabba satanico della storia, un approdo verso il quale si dirige “una barca infedele dell’uomo fedele” (Ryl’s’kyj). Il messaggio è chiaro: è già esistita, e può ancora esistere, un’altra realtà ben più degna d’essere vissuta di quella tragica dell’oggi, e questa realtà va sognata e conservata intatta almeno nella memoria. La memoria ha in effetti un ruolo fondamentale: fa riemergere al livello della consapevolezza l’Eden perduto e fa rinascere la speranza in una possibile rigenerazione. Il ritmo stesso del sonetto trasmette la musica del ritorno, della ripresa, di una salvifica ciclicità della natura. Ecco Fylypovyč:

Il giorno biondo è stanco e si tace,
 E dalla profondità della calma azzurra
 Avanza il sole con passo silente
 Verso l’incrocio di sere tristi.
 (*Biljavyj den’...*, Il giorno biondo...).

È solo un passare del giorno e solo un avanzare della sera, è solo uno splendido tramonto invernale. E qui non c’è l’uomo, per cui la maestosa bellezza di uno scontro tra luce e tenebre rimane intatta e pulita.

Inoltre, la poesia dei neoclassici può essere definita a buon diritto ‘fenomeno kyjviano’, in quanto trova poi precisi riscontri nella poetica della tradizione kyjviana, per un verso volta alla memoria della Rus’ antica, e per un altro verso attenta al patrimonio del Barocco, che già vantava nel suo retaggio letterario l’impatto con la cultura classica. Va sottolineata la specificità dell’interpretazione della Rus’, della sua attualità per la nuova era. L’Ucraina moderna percepisce il messaggio della Rus’ intellettuale e della Rus’ guerriera, ma non della Rus’ ‘bizantina’, monastica e impenetrabile. La poesia dei neoclassici rivaluta dunque il ruolo storico di Kyjiv in questo pulsare dei secoli come nodo d’incontro di diverse culture e insieme ripropone un’autenticità lirica nata appunto nella capitale ucraina, città mito a misura d’uomo. Ed afferma la forza della città-mito – della Roma di Virgilio o della Bisanzio di Yeats, di Alessandria o delle città greche sul Mar Nero – che si oppone dunque al mito della città moderna, fucina di futuristici *exploit* della tecnica. Il credo estetico che accomuna questi poeti è la loro fede nell’alchimia della parola aperta a tutte le forme, siano queste riconducibili al Barocco, al Neoromanticismo o all’Avan-

guardia. È infatti loro preciso convincimento che codificare il patrimonio di una singola cultura consenta all'uomo di attingere a valori universali che trascendono mode effimere e follie passeggere.

La poesia dei neoclassici pone anche un interessante interrogativo. Perché il sonetto neoclassico scatenò le ire della critica marxista, la quale avrebbe però in seguito accolto con entusiasmo l'infinita produzione sonettistica di stampo sovietico che glorificherà l'armonia dell'uomo nuovo e l'equilibrio del mondo che quest'uomo ha costruito? L'analisi di questo fenomeno varcherebbe i limiti del tema proposto. Ci limitiamo solo ad osservare che in questo caso il sonetto svolge inaspettatamente una funzione rivelatrice, si manifesta come una forma proteica capace di accogliere i messaggi più disparati. Il sonetto neoclassico costituiva, per dirla con Ryl's'kyj, "non la pseudoclassicità, ma la classicità". Il sonetto neoclassico era appunto nemico esplicito di quella poetica di pseudoclassicità che tanta parte ha avuto nell'edificazione dei totalitarismi, sia di quello sovietico che di quello nazifascista.

La reazione del regime non tarda a venire. La risoluzione del plenum del Partito guidato da Kaganovič (1926) sentenza: i neoclassici "vogliono indirizzare l'economia dell'Ucraina sulla strada dello sviluppo capitalistico e riallacciare i rapporti con l'Europa borghese".¹⁶ La loro poesia è né più né meno che "un attentato contro il fronte proletario". I neoclassici rispondono, e di nuovo con un sonetto. Le repressioni contro i neoclassici vengono scatenate dal sonetto di Draj-Chmara *Lebedi* (I cigni), parafrasi del famoso sonetto di Mallarmé. Il poeta ucraino difende i suoi amici ormai ostracizzati. Parla della "pleiade dei cinque cantori invincibili" (*grono pjatirne nezdolanych spivciv*) i quali, guidati dalla costellazione della Lira, rompono il "ghiaccio della disperazione" andando verso "l'oceano della vita nella tempesta". Il sonetto viene pubblicato nel primo numero dell'almanacco "Literaturnyj Jarmarok" (La Fiera Letteraria, dicembre 1928). Per il numero successivo, l'amico e sostenitore dei neoclassici, il grande prosatore Mykola Chvyl'ovyj propone un'allegra allegoria, in cui il padre spiega all'ignaro pioniere perché mai questi cigni si apprestino a volare via "dalla prigionia e dalla non esistenza". Il termine 'neoclassico' diventa sinonimo di 'nemico da battere'. Dopo il 1929, l'inizio del genocidio dell'Ucraina, Ryl's'kyj, all'apice della sua at-

¹⁶ Cit. da O. Burghardt, *Spohady pro neokljasykiv*, München 1947, p. 23.

tività creativa, subisce le pressioni più brutali del regime. Il poeta, “trovatore della cultura borghese”, viene accusato di fuga dal presente, di apoliticità, di edonismo, di epicureismo, naturalmente di nazionalismo e addirittura di fascismo. E Ryl’s’kyj cede di fronte al “nuovo Batyj”, per dirla con Ju. Lavrinènko. Nel 1931 passerà quasi un anno in galera, ma verrà rilasciato per insufficienza di prove. In seguito, dopo essere stato costretto ad attraversare la città di Kyjiv esposto al ludibrio pubblico, sotto scorta, con una pistola puntata alla tempia, comincerà a tessere gli elogi del partito (ma nel contempo continuerà la tradizione dei neoclassici traducendo una massa imponente di poesia europea e non: lavorerà appunto traducendo da tredici lingue). Altri neoclassici finiranno nei lager (accusati di terrorismo), tranne Burghardt-Klen, che nel 1931 riuscirà ad emigrare, portando con sé il sonetto del suo amico Zerov, *Kapnós tes patrídos* (Il fumo della terra dei padri), dedicato proprio a lui, perché non dimenticasse mai nella sua futura odissea “il fumo azzurro d’Itaca”.¹⁷

Al funerale del suo unico figlio – era alla vigilia del suo arresto – Zerov tenne il discorso di commiato in latino. I presenti restarono alquanto perplessi. Eppure, il gesto del poeta era eloquente. All’epoca il latino era già proibito perché “lingua morta e inutile”. E dunque, parlare in latino o scrivere sonetti significava tener viva la fiamma di qualcosa che non poteva morire. Il padre e il figlio parlavano direttamente, in una lingua ormai immutabile che superava le follie umane e non era più prigioniera del tempo. Sarebbero invece passati quei barbari, come altri prima di loro. Perché, come scriveva Ryl’s’kyj, “l’indecifrabile parola” è l’unica che varca il “limite ultimo”. Dopo l’arresto Zerov scriverà alla moglie dalla prigione: “Sto bene. La camera è spaziosa. Mandami il manuale di italiano. Comincio a tradurre Dante”. Zerov, Fylypovyč, Draj-Chmara non torneranno mai nell’Ucraina-Itaca da un’altra isola, l’isola della morte di Solovki.

¹⁷ Jurij Klen in seguito sarà definito nell’URSS “nemico acerrimo dell’ordine sovietico”, “istigatore dell’emigrazione nazionalista”. Infatti questo tedesco di cultura ucraina riesce a pronunciare con determinazione il suo *j’accuse* in faccia ai due sistemi totalitari, quello comunista e quello nazista, avanzando molto prima della storiografia occidentale l’ipotesi di una loro drammatica affinità di fondo (cf. i suoi poemi *Prokljati roky*, Anni maledetti, 1957 e *Pepil imperij*, La cenere degli imperi, 1943-1947).

Nei pochi anni della “Rinascita Fucilata” i neoclassici sono riusciti a integrare nella poesia ucraina e a rendere perfettamente matura una tradizione sonettistica che contava ben sette secoli di sviluppo nella letteratura europea. Malgrado il ‘vuoto estetico’ del realismo socialista, la tradizione neoclassica mostrerà in seguito una grande vitalità sia in Ucraina che nella letteratura della Diaspora. È significativo il fatto che in Ucraina i nuovi maestri del sonetto ripetono la figura ‘accademica’ del neoclassico. Di solito sono studiosi e soprattutto traduttori (Borys Ten, Vasył’ Mysyk, Hryhorij Kočur). La presenza del sonetto nella tradizione della poesia ucraina della Diaspora è ancora più massiccia. Tra i fenomeni più significativi va ricordata la Scuola praghese (Oleh Ol’zyč, Olena Teliha, Oksana Ljaturyns’ka, Oleksa Stefanovyč, Leonid Mosendz), con a capo il suo vate, uno dei più grandi poeti ucraini del Novecento, Jevhen Malanjuk. In diversa misura, il sonetto è presente nella poesia di poeti di stampo intellettualistico, quali Mychajlo Orest (fratello di Zerov), Svjatoslav Hordyns’kyj (eminente pittore e storico d’arte),¹⁸ Ihor Kačurovs’kyj (specialista in metrica ucraina e traduttore di Petrarca).¹⁹

Un fenomeno che richiede ancora una sua analisi approfondita è il retaggio del sonetto nella poesia ermetica della Diaspora ucraina. Qui abbiamo il ‘tradimento’ del “clarismo” e dell’armonia a favore del surrealismo più vertiginoso, senza però interrompere la feconda eredità dei neoclassici. Anzi è curiosa proprio questa evoluzione del sonetto ucraino verso un intellettualismo sempre più estetizzante, verso un’astrattezza sempre più eterea. Ci riferiamo ai due fenomeni più significativi. Si tratta della poesia di Oleh Zujevs’kyj, uno dei poeti più elitari della Diaspora ucraina, che fa da ponte tra la poesia ucraina e certe tendenze esoteriche della poesia europea.²⁰ Appartenente alla Diaspora americana, pubblicò i suoi libri prevalentemente a Monaco di Baviera (*Zoloti vorota*, La Porta d’Oro, 1947; *Pid znakom Feniksa*, Sotto il segno della Fenice, 1958; *Holub sered atel’je*, Il colombo

¹⁸ S. Hordyns’kyj è l’autore dei monumentali mosaici della cattedrale di Santa Sofia costruita sul territorio dell’Università cattolica ucraina di San Clemente a Roma.

¹⁹ Cf. I. Kačurovs’kyj, *Strofika*, München 1967; I. Kačurovs’kyj, *Francesco Petrarca v ukrajins’kij poeziji*, in F. Petrarca, *Vybrane*, München 1982, pp. 7-24.

²⁰ Le interpretazioni di Zujevs’kyj di Rimbaud, Apollinaire, Valéry, Yeats, Novalis, George, Rilke, Dickinson appartengono alle migliori pagine della scuola ucraina di traduzione. Nel 1990 esce il suo capolavoro: l’opera di Mallarmé.

nello studio, 1991). Qui il dato concreto perde sempre più i suoi contorni per lasciar spazio a correlazioni folgoranti sul filo del surreale. All'interno del sonetto la forma poetica si libera della sua zavorra materica per viaggiare libera alla ricerca di un suo senso sulle ali di un linguaggio iniziatico. Il sonetto regge lo spezzarsi dei legami grammaticali e di quelli semantici, l'inganno degli accenni referenziali. Il mondo proteico è un *collage* di fenomeni non correlati. La poesia diventa un codice criptico ed esoterico per iniziati che si scambiano messaggi andando verso una meta che si allontana. Un abisso surrealistico ancora più profondo si spalanca nella poesia di Emma Andijevs'ka, la più enigmatica scrittrice della Diaspora ucraina (abita in Germania) e brillante pittrice di taglio surrealistico. Nell'ambito del nostro discorso è particolarmente interessante il libro *Architekturni ansambl* (Insieme architettonici, 1989), raccolta di sonetti modernistici. La forma è quella del sonetto bianco (senza rima), sorretto però da un particolare ritmo. Siamo ormai al limite del solipsismo. La poetessa raccoglie i frammenti di un mondo in frantumi, ricombinandoli in una ragnatela fatta di congiunzioni sotterranee, di legami astrali, di ineffabili convergenze. I frammenti hanno la concretezza della realtà, mentre la loro combinazione è imprevedibile. Una sottile ironia lega il tutto in una sinestesia di suoni, colori, forme in continuo disfacimento e ricomposizione. Una parola ne calamita un'altra con il magnetismo dell'eufonia, e la risultante è una disarmonia intrigante, nervosa, ironica, ma nell'apparente disarmonia la poetessa cerca armonie segrete, navigando nel mondo di riverberi, di riflessi associativi, di trame oscure da inseguire. Il nostalgico viaggio verso Itaca dei neoclassici si trasforma nel viaggio di un agnostico nell'ignoto della Modernità.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.
 1963 Bezsmertni: Zbirnyk spohadiv pro M. Zerova, P. Fylypovyča i M. Draj-Chmaru. München 1963.
- Asher O.
 1957 Draj-Chmara's poetical Creativeness. — "The Ukrainian Quarterly" 1957, IV.
 1959 Ukrainian Poet in the Soviet Union. New York 1959.
- Brjuhovec'kyj V.
 1990 Mykola Zerov: Literaturno-krytyčnyj narys. Kyjiv 1990.
- Burghardt J.
 1962 O. Burghardt, Leben und Werk, München 1962.
- Burghardt O. [Klen Ju.]
 1947 Spohady pro neokljasykiv, München 1947 (rist. in: Tvory, t. 1-3, Toronto 1960, t. III; in "Ukrajina", Kyjiv 1990, n. 20; e in Vybrane, Kyjiv 1991).
- Čyževs'kyj D.
 1994 Jurij Klen, včenyj ta ljudyna. — In: V. Jaremenko, Je. Fedorenko, Ukrajins'ke Slovo. Chrestomatija ukrajins'koji literatury ta literaturnoji krytyky XX st., 4 tt., Kyjiv 1994-1995, t. I, pp. 613-622.
- Deržavyn V.
 1994 Poezija Mykoly Zerova i neokljasycizm. — In: V. Jaremenko, Je. Fedorenko, Ukrajins'ke Slovo, t. I, pp. 522-541.
 1994 Poezija Mychajla Oresta i neokljasycizm. — In: V. Jaremenko, Je. Fedorenko, Ukrajins'ke Slovo, t. II, pp. 347-365.
- Draj-Chmara M.
 1969 Vybrane (Pocziji ta pereklady). Kyjiv 1969.
 1979 Z literaturno-naukovoji spadščyny. New York-Paris-Sydney-Toronto 1979.
 1991 Vybrane. Kyjiv 1991.
- Fylypovyč P.
 1928 Ukrajins'ke literaturoznavstvo za 10 rokiv Revoljuciji. Literatura, Kyjiv 1928.
 1929 Z novitn'oho ukrajins'koho pys'menstva, Kyjiv 1929
 1967 Žyttja i tvorčist' Jurija Klena. — "Sučasnist'", Kyjiv 1967, n. 10.
 1989 Pocziji. Kyjiv 1989.
 1992 Literaturno-krytyčni statti. Kyjiv 1992.

Gerken- Rusova N.

- 1968 Patrycians'ka poezija, abo Dvi stychiji v tvorčosti Jurija Klena (sproba charakterystyky zbirky 'Karavely'). — "Vyzvol'nyj Šljach", London 1968, n. 5.

Lavrinenko Ju. (a cura di)

- 1959 Rozstriljane Vidrodžennja. Antolohija 1917-1933. Paris 1959 (cf. in particolare il saggio: *Literatura vitajizmu, 1917-1933*, pp. 931-967).
1994 Liryka i liryčnyj epos Maksyma Ryl's'koho. — In: V. Jaremenko, Je. Fedorenko, *Ukrajins'ke Slovo*, t. II, pp. 91-99.

Orest M.

- 1994 Zapovity Jurija Klena. — In: V. Jaremenko, Je. Fedorenko, *Ukrajins'ke Slovo*, t. I, 597-605.

Pavlyčko S.

- 1997 "Zachovanyj" Modernizm 20-ch: miž avangardom i neoklasycyzmom. — In: *Dyskurs Modernizmu v ukrajins'kij literaturi*, Kyjiv 1997, pp. 169-236.

Polons'ka-Vasylenko N.

- 1967 Dekil'ka spohadiv pro Jurija Klena. — "Sučasnist'", München 1967, n. 12.

Ryl's'kyj M.

- 1986-88 Zibrannja tvoriv, 20 tt., Kyjiv 1986-1988.

Šrech (Ševel'ov) Ju.

- 1947 Pam'jati poeta [su Jurij Klen]. — "Arka", München 1947, n. 6.
1964 Legenda pro ukrajins'kyj neokljasyzym. — In: *Ne dlja ditej. Literaturno-krytyčni statti j cseji*, München, pp. 97-156.

Zerov M.

- 1990 Tvory, 2 tt., Kyjiv 1990.

