

La poesia della “Scuola di Kiev” come accusa contro il sistema

Eleonora Solovej (Accademia delle Scienze – Kiev)

Col passare del tempo si delineano sempre più nettamente i contorni del fenomeno chiamato “Scuola di Kiev”, la cui stessa esistenza a volte viene messa in dubbio. Certo, era più semplice ignorare le questioni di difficile soluzione: fra di esse possiamo annoverare, ad esempio, il rapporto di questo gruppo informale con la cosiddetta “Generazione degli anni ’60”. Essi rappresentavano veramente l’ala più giovane e radicale del movimento degli anni ’60? E se così era, perché sono sorte altre denominazioni alternative, come “i post-anni ’60”, addirittura i “non-anni ’60”?

La necessità di riflettere su questo fenomeno si pone con crescente urgenza in concomitanza con la triste circostanza della scomparsa di molti dei suoi più brillanti rappresentanti: pensiamo in particolare a Mychajlo Sačenko, Viktor Kordun e Mychajlo Moskalenko (quest’ultimo era, in realtà, piuttosto traduttore, critico, editore di una serie di preziose edizioni di testi folclorici e letterari, ma per la sua età e le sue tendenze intellettuali fu parte integrale di quel sodalizio).

Schematicamente si può dire che il ben noto “disgelo” chruščeviano colse i poeti degli anni ’60 quand’erano studenti; la generazione di cui ci occupiamo andava ancora a scuola. Per loro, quella particolare “sorsata di libertà” di cui cantava Okudžava era insieme più inebriante e più duratura, influi più a lungo sulla loro formazione ed evoluzione. Come influi anche la peculiare parabola del “disgelo” nella sua variante ucraina: un lento, ben dosato e non veramente desiderato ritorno alla letteratura della cosiddetta “generazione fucilata”, il colpo di freno inferto alle nuove tendenze, le persecuzioni contro coloro che incarnavano quelle tendenze. Del resto, esse non furono semplicemente fermate: si direbbe che il “disgelo” venne fatto nascere solo per finire immediatamente: per tutti esso finì con i carri armati sovietici a Praga, per molti finì anche prima con l’espulsione dall’università. Fra questi ultimi erano anche i poeti della “Scuola di Kiev”.

Secondo la testimonianza dello stesso V. Kordun, “il campo magnetico in cui si realizzò il processo di consolidamento del nucleo del nuovo fenomeno poetico esercitò la sua massima attrazione fra il 1965 e il 1968” (Kordun 1997: 9-10). Esso aveva anche la sua topografia: il Chreščatyk, da via Prorizna, all’angolo dove si trovava il caffè “La forra del Chreščatyk”, fino alla Besarabka e al Viale Ščevčenko dove, ancora una volta all’angolo, era situato il “Caffè di Kiev”. Presso la “Forra del Chreščatyk” il pittore Borys Plaksij, con i suoi

monumentali affreschi, aveva tentato di dar corpo alla tradizione storica e spirituale degli ucraini, come dice Kordun “dalle *vesnjanki* – i canti di primavera contadini –, fino ai ritratti dei contemporanei”. Nell’angolo in alto, al primo piano, erano rappresentati anche i tre poeti della “Scuola di Kiev”: Mykola Vorobjov, Mychajlo Hryhoriv e Viktor Kordun. Pochi giorni dopo che era stato terminato questo lavoro, il caffè venne chiuso e, per ordini venuti “dall’alto”, tutti gli affreschi delle pareti vennero cancellati. Si ricordi che questo tipo di vandalismo culturale corrispondeva assolutamente allo spirito dell’epoca ed interessò proprio l’arte monumentale ucraina, che in quel periodo esplodeva con realizzazioni particolarmente brillanti: il rettore dell’Università di Kiev mandò personalmente in frantumi la vetrata ševčenkiana fatta da Alla Hors’ka, Opanas Zalyvacha, Ljudmyla Semykina e Viktor Zarec’kyj (1964), dove la tecnica stessa del *vitrage* suggeriva una simbologia trasparente: Ševčenko appariva come un prigioniero dietro le inferriate. La monumentale composizione degli interni dell’Istituto di Fisica teorica si salvò solo grazie al fatto che si trovava dentro l’accademia, accessibile ad un numero limitato di persone che venivano dal di fuori, situata lontano dal centro della capitale, e, soprattutto, il direttore era il figlio del Primo Segretario del Comitato Centrale del Partito Comunista dell’Ucraina. Invece, la “tradizione” di distruggere le opere monumentali non ufficiali si faceva sentire ancora all’inizio degli anni ’80: i bassorilievi della “Parete della memoria” di Ada Rybačuk e Volodymyr Mel’nyčenko nel complesso del colombario di Kiev del 1982 vennero spianati con la più resistente delle colate di cemento.

Come gruppo poetico informale la “Scuola di Kiev” cominciò a divenire un fatto di attualità per un pubblico più ampio solo dopo quegli eventi. Per comprendere la natura del fenomeno va inevitabilmente tenuta in considerazione anche la circostanza che esso fu contemporaneo e del tutto simile al cinema poetico ucraino, ed anche alla musica contemporanea (V. Syl’vestrov, L. Grabovs’kyj, Lesja Dyčko), oltre che alla sensibilità artistica dei pittori vicino a questo ambiente (il già ricordato B. Plaksij, ed inoltre Viktor Hryhorov, Volodymyr Prjadka).

È interessante il fatto che dei poeti della “Scuola di Kiev” praticamente nessuno era nato a Kiev. Eppure questa è proprio una “Scuola di Kiev”: essa rappresenta la capacità integratrice della capitale, la centralità, il carattere centripeto della vita culturale di Kiev persino quando le condizioni generali portavano al suo impoverimento, alla regolamentazione, alle repressioni periodiche, sia pure discrete in relazione alla situazione di ‘colonialismo’ che si era creata nei secoli.

Per un possibile inserimento della “Scuola di Kiev” nella storia della letteratura, sarà bene ricordare l’osservazione fatta ormai molto tempo fa da D. Čyževs’kyj nella sua *Storia comparata delle letterature slave*: “I poeti ‘vecchi’ non muoiono contemporaneamente con l’inizio della ‘nuova era’, essi continuano a vivere ancora alcuni decenni e raramente si rinnovano, essi continuano a scrivere nel vecchio stile. Ci sono poi i molti epigoni del vecchio stile che a volte hanno un significato molto rilevante” (Čyževskij 1971: 16).

Non c'è necessità, mi pare, di soffermarsi sulla drammaticità del destino umano dei poeti di cui parliamo. I tre summenzionati che hanno già lasciato questo mondo, Sačenko, Kordun e Moskalenko, non sono arrivati al sessantesimo anno di vita. Avendo scelto fin dall'inizio la via della 'emigrazione interna', i poeti della "Scuola di Kiev" scelsero un atteggiamento di tipo stoico che permetteva loro di opporsi al ben organizzato sistema di *pressing* ideologico e di esclusione dalla società, a cominciare dal divieto di formazione universitaria, di esercizio di una professione e di registrazione di residenza, il che comportava l'impossibilità di ottenere un impiego ed un tetto sopra il capo. Al tempo stesso, i poeti dell'*underground* di tutto lo spazio sovietico "giuocavano d'anticipo": sceglievano loro stessi le funzioni sociali più basse, preferivano rimanere al di fuori di quella società che essi non accettavano e dalla quale non venivano accettati. Questa circostanza di per sé rende evidente la loro diversità dai poeti della "Generazione degli anni '60": il fatto stesso che questi ultimi erano in buona parte integrati nelle istituzioni culturali sovietiche ne mette in evidenza non solo l'ingenuità, ma anche una certa 'ambiguità' o – diciamo – "adattamento" alle circostanze della realtà.

Invece, quelli che sceglievano di fare il mestiere di addetti alle caldaie, guardiani o falegnami, volontari o involontari che fossero, riuscivano a sconfiggere i propri persecutori non permettendo loro di perseguirli legalmente per "parassitismo", com'è successo ad esempio per Brodskij, e per di più compivano con questo loro comportamento un gesto dimostrativo di insubordinazione, scegliendo la libertà rispetto ad ogni *diktat* ideologico. Da parte sua il Sistema disponeva di un altro mezzo di fare i conti con loro, un mezzo molto efficace, ossia il divieto di pubblicazione, in un certo senso quindi il divieto di farsi un nome in letteratura, di avere un proprio pubblico e di poter giungere all'autorealizzazione creativa. Il discorso del silenzio obbligato è uno dei temi più fortemente presenti e più dolorosi per i poeti della "Scuola di Kiev". Fu il caso ad esempio del debutto poetico di Vasyľ Holoborod'ko in rivista, seguito dalla distruzione della prima raccolta di poesie *La finestrella volante*, ancora in fase di composizione in tipografia: uno dei tanti debutti poetici che rimasero senza seguito per quasi un intero ventennio.

Naturalmente, i poeti destinati al silenzio continuavano a scrivere, ma le loro opere circolavano solo all'interno della propria cerchia, nella cerchia più ristretta di coloro che la pensavano come loro: le loro prime raccolte comparvero solo alla metà degli anni '80, vuoi come preannuncio della *perestrojka*, vuoi come manifestazione del suo inizio. Queste sono le ragioni del senso di crisi della loro percezione del mondo, derivato dalla repentina frenata che fu imposta al "disgelo": il fatto avvenne molto rapidamente, non appena il Sistema si rese conto della situazione e, quindi, scatenò un'ennesima reazione contro il "libero pensiero ucraino"; e le cose si misero in modo tale che proprio quei letterati, in quel momento, ne divennero la più chiara incarnazione. I poeti della "Scuola di Kiev" divennero 'fatto letterario' negli anni '80. E in questo senso è assolutamente giustificata l'inclusione di cinque di loro (a quelli già menzionati va aggiunto Stanislav Vyšens'kyj) nell'antologia che porta il titolo *Visimdesjatyky* (I

poeti degli anni Ottanta), édita a Edmonton nel 1990; anche se al tempo stesso questo creava un'involontaria aberrazione nella preistoria della variegata vita poetica degli anni '80.

Un particolare correttivo venne introdotto dalla recezione della critica ufficiale. È un fatto interessante. La critica imparò a capire in modo nuovo l'essenza e le finalità della poesia allorché si trattava, per esempio, dei più immediati successori della "Scuola di Kiev" – V. Herasym'juk, I. Rymaruk o I. Malkovyč, mentre diveniva intollerante e brutale quando si trattava di qualcuno dei poeti della "Scuola di Kiev". Comunque, anche di questi ultimi cominciò ad uscire un libro dopo l'altro. Basta un esempio: il titolo della recensione alla prima raccolta di S. Vyšens'kyj *Svitotvir* (si potrebbe tradurre: "Mondocreazione"), del 1987, era un titolo in forma di domanda, ma la domanda era chiaramente retorica: "Eccesso di sperimentazione o pura e semplice imitazione?" (nella rivista "Dnipro", 1987, 6). Un'eccezione era costituita probabilmente dalla rivista di Leopoli "Žovten": in questo caso il kieviano An. Makarov si esprimeva, con un taglio che stava fra la riflessione e l'analisi, sulla prima raccolta di M. Vorobjov intitolata *Pryhadaj na dorohu meni* (Ricordamelo per il mio viaggio) del 1985; sempre nella stessa rivista, Marija Hablevyč si sobbarcò l'ingrato compito di entrare in discussione con l'idea della "ricchezza di contenuto poetico" (nel significato che la critica letteraria sovietica aveva reso tradizionale) sostenuta da Natalja Kostenko e Ljudmyla Skyrda, e proponeva una propria versione alternativa di quello che secondo lei era in realtà la poesia, come si dovesse leggerla e perché non si dovesse agitare davanti a tutti lo spauracchio del "modernismo occidentale" ("Žovten", 1987, 3).

A dire il vero c'erano anche altri punti di vista. Valerij Ševčuk, sul giornale "Moloda hvardija", a proposito della raccolta di V. Kordun intitolata *Slavija*, parlava di tutto il fenomeno della "Scuola di Kiev", servendosi del sottotitolo "Banchetto spirituale" anche in riferimento a tutta la corrente nel suo complesso. L'importanza di questa impostazione risultava anche dal fatto che si esprimeva un preciso atteggiamento della "Scuola di Kiev" nei confronti della tradizione: da buon conoscitore della poesia ucraina premoderna, V. Ševčuk sottolineava in modo autorevole che, rompendo decisamente la continuità con la poesia più vicina nel tempo (nella loro terminologia, quella "non autentica"), essi intrecciavano un dialogo molto eloquente con la poesia più antica, trovando proprio in essa il proprio elemento originario naturale.

Esisteva poi la stampa dell'Unione sovietica intera. Il paradosso consisteva nel fatto che da Mosca giungevano da alcuni canali dei segnali di permanente inquietudine riguardo all'affidabilità ideologica dell'Ucraina e allusioni a possibili nuove repressioni, mentre da altri canali arrivavano i segnali di quella "sorsata di libertà" – in particolare della libertà di creazione, impulsi di normalità intellettuale, ed in questo senso ovviamente nella capitale le cose andavano sempre meglio. La pubblicazione avvenuta sul "Literaturnoe obozrenie" del 1985 di una recensione – a dire il vero brevissima, una miniatura, ma molto densa – scritta da M. Moskalenko a proposito del primo libro di V. Kordun dal titolo *Zemlja natchmenna* (Terra ispirata), del 1984, non si limitava a formulare

i principi della poetica della "Scuola": il fatto stesso di essere stato stampato in un'edizione di tutta l'Unione, moscovita, faceva del libro un fenomeno molto più 'legittimo', relativamente più protetto. Queste erano le 'regole del giuoco' e secondo quelle regole si doveva giuocare.

A questo punto, però, guardiamo alla poesia stessa. Lo stesso Kordun ha illustrato in modo molto interessante la libertà interiore, il senso di emancipazione, l'autosufficienza estetica, e la natura filosofica tipiche di questi poeti, indipendentemente dalla loro specificità individuale: quel sodalizio poetico si era imposto delle norme di comportamento e di autoidentificazione che li faceva scrivere come se tutte le cose di cui normalmente si poteva solo sognare – la libertà e l'indipendenza – fossero diventate fatti realmente esistenti. Ricordiamo a questo proposito l'affermazione di Jurij Šerech (Ševel'ov), secondo il quale i "poeti puri" del primo periodo sovietico (M. Johansen, Je. Plužnik, V. Svidzins'kyj) erano stati liquidati non per il loro nazionalismo, ma perché ignoravano "i pitecantropi casarecci": "per la loro superiorità, per la loro elitarietà, per la loro aristocrazia spirituale" (Šerech 1998b: 377).

I poeti della "Scuola di Kiev" rividero radicalmente la concezione della tradizione: ed in realtà, cos'altro si poteva fare con l'interpretazione dogmatica e triviale che di essa era stata imposta dall'alto? Essi erano attratti e coltivavano l'ideale di una tradizione autentica (una "tradizione viva", secondo Gadamer), contrapposta all'idea di una tradizione selezionata, canonizzata e addirittura sacralizzata sulla base di principi tendenziosi. Così, ad esempio, essi reinterpretavano l'ossequio verso il folclore – che per di più nell'estetica del realismo socialista serviva da terreno per infinite stilizzazioni –, nel senso di un ritorno all'ethos nazionale, ad una poetica mitica, alla memoria collettiva. In Mykola Vorobjov si trova l'immagine poetica di un vaso di coccio che ha subito un processo di evoluzione al contrario, divenendo di nuovo creta; in seguito a questo processo di decompressione qualcosa di simile è avvenuto con tutta la poesia. Nella cerchia degli amici questi poeti venivano affettuosamente chiamati "i pagani": la parola andava intesa non nel senso negativo di qualcosa di brutto¹, ma semplicemente di legato al senso di cultura primordiale, di creatività primaria; per di più l'idea si collegava a quella della rivitalizzazione del modernismo, il movimento letterario che non era stato portato a compimento perché interrotto con la violenza negli anni '30 del Novecento. Giustamente Valentyna Kolesnyk osserva che fu la "Scuola di Kiev" ad offrire le proposte più moderne, più radicalmente innovative della poesia della seconda metà del XX secolo (Kolesnyk 1999: 49). Questo riguarda ovviamente la poesia delle terre ucraine, per non parlare dei poeti del cosiddetto "Gruppo di New York" che presentavano aspetti di notevole consonanza e somiglianza tipologica ed erano uniti da finalità creative analoghe.

Al tempo stesso il tema della frattura verificatasi nell'evoluzione della tradizione, l'idea della scomparsa irrevocabile della "Atlantide contadina" ucraina

¹ "Pohanyj", che in ucraino significa "brutto", ha una chiara assonanza con "pohanyn" ("pagano").

(laddove, di nuovo, quest'ultima s'intrecciava – nella letteratura cosiddetta ufficiale, quella legata all'Unione degli Scrittori – con una peculiare 'rusticità' di parata, da manifesto) erano temi che permeavano specificatamente i poeti della "Scuola di Kiev". Significativi sono ad esempio i versi di V. Kordun, dalla raccolta *Slavija*:

Брус отчого порогу
Пустив галузку
За нами вслід.

[Dal legno della soglia paterna
Spuntò un ramo
Che ci venne dietro]

Analogamente a quanto avveniva nella poesia russa dell'*underground*, in particolare nel "concretismo", la contrapposizione alla stagnazione poetica del realismo socialista si manifestava in primo luogo con una decisa rottura con l'inerzia della versificazione, con l'arsenale – infinitamente stanco ma sempre impietosamente sfruttato – di quei procedimenti espressivi che rispondevano al livello statisticamente medio dei poeti, inquietanti proprio per la loro quantità e massificazione. La rottura con tutto ciò che nel discorso poetico era "obbligatorio", con le forme fatte di routine che erano divenute quasi rituali ma non avevano dietro di sé niente di reale – quella frattura non poteva essere moderata né graduale: essa poteva essere solo estrema, esplosiva. Questo tuttavia significava un inevitabile conflitto non solo con la critica, ma anche col pubblico dei lettori di massa che erano stati formati su quella poesia di surrogato. I poeti di cui parliamo erano coscienti di questo fatto, ma evidentemente non si tiravano indietro di fronte al loro compito, concepito come una missione difficile ma inevitabile. La loro finalità consisteva – forse proprio in modo primario – nella creazione di una nuova lingua che stesse al di là dei confini della lingua del potere, nella necessità profondamente organica di parlare in modo diverso, nella 'mobilitazione' dell'enorme potenziale del bagaglio stilistico del modernismo che era stato liquidato: si tenga presente il fatto che in quel tempo al grande pubblico erano praticamente ignoti i poeti della "Scuola di Praga", come anche l'opera di V. Svidzins'kyj, persino il primo P. Tyčyna (quello vero!), per non parlare dei poeti del già menzionato "Gruppo di New York". Il recupero della poesia di B.I. Antonyč nel 1967, da parte sua, non faceva che mettere ancor più in evidenza questa situazione profondamente anormale.

Oggetto di controversia divenne persino il *vers libre* come tale: già di per se stesso veniva concepito come indicatore di radicalismo nel riposizionamento estetico, per una buona parte della critica e dei lettori esso divenne di per se stesso un impedimento per un'ampia recezione della poesia della "Scuola di Kiev". Si cominciò ad abituarsi al verso libero e si giunse ad una sua relativa 'legalizzazione' proprio nel periodo in cui venne dichiarato l'ostracismo nei confronti della "Scuola di Kiev". In realtà ciò avvenne grazie agli sforzi di una cerchia più ampia di poeti, a cominciare da Ihor Kalyneč fino a Oleh Lyšeha e Kost' Moska-

lec': era chiaro tuttavia che qualcuno doveva cominciare a mettere in evidenza il problema. Così, fu Lyšeha che definì i poeti della "Scuola di Kiev" come dei "solitari e felici iniziati". Molto pertinente è anche la definizione di "poeti del lungo inverno" che O. Hrycenko diede al gruppo intero di O. Lyšeha, H. Čubaj, M. Rjabčuk, K. Moskalec' (Hrycenko 1990: 159). Nella possibilità stessa di proporre queste definizioni metaforiche trovavano la loro conferma la vicinanza spirituale, la comunanza creativa, l'ereditarietà. In verità, dare una definizione esatta e circoscritta dei poeti della "Scuola di Kiev" è compito arduo: c'è il nucleo centrale, e poi ci sono molte personalità collaterali, coloro che "tendono verso", che hanno delle tendenze creative chiaramente analoghe. Questo ricorda la formulazione che Jurij Šerech (Ševel'ov), aveva ideato per definire i poeti ucraini neoclassici come fenomeno decisamente più ampio di quella cerchia di poeti che come tali erano più 'visibili' e conosciuti: "Il movimento era così organico, che persino la lotta che contro di loro venne condotta con i metodi della delazione politica e dell'annientamento fisico non impedì la loro vittoria oggettiva" (Šerech 1998a: 162). Quanto sia amaro il gusto di quella vittoria, quale sia stato il suo prezzo – questi sono argomenti di 'dettaglio' oppure, probabilmente, costituiscono un tema diverso. Com'è anche un tema diverso l'analisi delle singole individualità poetiche di quella cerchia di poeti e della "Scuola di Kiev". Essi sono l'uno diverso dall'altro, e ciascuno di loro ha potuto realizzare la propria personalità poetica a seconda delle circostanze. Tuttavia, l'organicità della loro apparizione e della spinta creativa che hanno conferito allo sviluppo di tutta la poesia ucraina fa di loro un fenomeno sul cui significato si deve ancora molto riflettere.

(Traduzione di Giovanna Brogi Bercoff e Marjana Prokopovyc')

Bibliografia

- Čiževskij 1971: D. Čiževskij, *Comparative History of Slavic Literatures*, Nashville 1971.
- Hrycenko 1990: O. Hrycenko, *Poety dovhoji zymy*, "Prapor", 1990, 2, pp. 159-170.
- Kolesnyk 1999: V. Kolesnyk, *Kyjivs'ka škola ta Viktor Kordun*, "Svitovyd", IV, 1999, 37, pp. 47-80.
- Kordun 1997: V. Kordun, *Kyjivs'ka škola poeziji – ščo ce take?*, "Svitovyd", I-II, 1997, 26-27, pp. 7-19.
- Šerech 1998a: Ju. Šerech, *Styli sučasnoji ukrajins'koji literatury na emihraciji*, in: Id., *Porohy i zaporižja: Literatura. Mystectvo. Idelohiji*, 3 vv., Charkiv 1998, pp. 161-195.
- Šerech 1998b: Ju. Šerech, *Na ryštovannjach istoriji literatury*, in: Id., *Porohy i zaporižja: Literatura. Mystectvo. Idelohiji*, 3 vv., Charkiv 1998, pp. 361-378.