UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO HUMANAE LITTERAE. TEORIE E METODI DELLE DISCIPLINE ARTISTICHE, FILOLOGICHE, FILOSOFICHE, GEOGRAFICHE, LETTERARIE, LINGUISTICHE E STORICHE

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E FILOLOGICI. EUROPA CENTRO-SETTENTRIONALE E ORIENTALE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE SLAVE MODERNE E CONTEMPORANEE. CICLO XXIII

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Jurij Tarnavs'kyj: una figura dell'emigrazione ucraina negli Stati Uniti. Analisi della produzione poetica dal 1956 al 1970.

L/LIN 21

NOME DEL DOTTORANDO
Maria Grazia Bartolini
R07772

TUTOR

Prof.ssa Giovanna Brogi

COORDINATORE DEL DOTTORATO
Prof.ssa Marina Cometta

A.A.
2009/2010

Indice

Introduzione……1

Capitolo I. Il percorso biografico e intellettuale di Ju. Tarnavs'kyj ……..15

Capitolo II. Il Gruppo di New York e la creazione di un "nuovo" discorso modernista…43

Capitolo III. 1954-1956: gli esordi tarnavskiani e l'influsso dell'Esistenzialismo……..109

Capitolo IV. 1964-1968: dalla riflessione sul soggetto come "assoluto" alla riflessione sul soggetto nello spazio. *Idealizovana biohrafija* (1964), *Spomyny* (1964), *Bez Espaniji* (1967)……139

Capitolo V. *Ankety* (1967-1968): verso l'astrazione del soggetto…….169

Capitolo VI. Oggetto, poesia e arti visive dopo *Ankety*. *Poeziji pro niščo* (1970) …….....190

Capitolo VII. Ancora su *Poeziji pro niščo*: il "negativo" della realtà e la dissolvenza del soggetto……213

Conclusioni……..238

Appendice……242

Illustrazioni……..258

Bibliografia……..264

INTRODUZIONE

Uno studio che voglia occuparsi di Jurij Tarnavs'kyj (1934), poeta e romanziere ucraino-americano, padre fondatore, insieme a B. Bojčuk e B. Rubčak, del gruppo dell'emigrazione ucraina negli Stati Uniti denominato "Gruppo di New York" [Нью Йоркська Група], non può che partire dal 'grappolo' di definizioni con cui la critica ne ha associato i modi e i contenuti ad una infrazione consapevole al canone poetico ucraino: da quando, nel 1956, Ju. Lavrinenko ha promosso l'esordio dell'allora ventiduenne, amante di Sartre e della "poesia senza rime", salutandolo come il provvidenziale "funerale" di quanto vi era di vecchio e "destinato a morire" [Юрій Тарнавський справляє похорон тому що вмірає і що повінно вмерти] nelle pratiche letterarie della Diaspora (Lavrinenko 1956: 1), Tarnavs'kyj è stato definito in modo pressoché unanime l'"avanguardista più coerente" [найпослідовнішій авангардіст] di tutta la letteratura ucraina (Astaf'ev 2003: 21; Hundorova 2005: 217).

Nel contesto della critica della Diaspora, in cui la 'fama' tarnavskiana è rimasta confinata fino al 1991, B. Rubčak ne ha sottolineato l'intonazione "eliotianamente anti-poetica" [Тарнавський антипоет в тому розумінні, що й ранній Еліот – антипоет] e il rifiuto di quanto possa essere riconducibile all'elemento "nazionale" (1968: 45-46). B. Bojčuk (1979) lo ha collocato all'estremità sinistra – "negativa" – di un ideale spettro poetico che dal massimo grado della densità della lingua procede verso un radicale minimalismo lessico-sintattico. Secondo Grabowicz (1979), che si è occupato del poeta ucraino-americano in alcuni articoli dedicati al Gruppo di New York, gli aspetti che caratterizzano l'indirizzo poetico tarnavskiano condividono le premesse e le tendenze evolutive della coeva poesia occidentale: l'assenza di riferimenti alla realtà sociale, il radicale personalismo e la deriva prosaica della vena lirica.

L'atipicità tarnavskiana è stata fatta notare anche dai primi articoli dedicati al Gruppo di New York apparsi nell'Ucraina post-sovietica. Se Kolesničenko-Bratun' (1993: 134-35) ne ha rimarcato la "stravaganza" [Ю.Т. мабуть, одна з найекстравагантніших і контроверсійних постатей НЙГ. Вражати, дивувати, не піддаватися встановленням нормам стало його роллю], I. Rymaruk (1993: 5) ha messo in guardia i lettori dai traumi di un possibile "shock estetico" [естетичний шок]; altri hanno evidenziato l'asciutto anti-sentimentalismo, la lingua geometrica, "ferocemente razionale" [жорстокуватий

раціонализм поетичної рефлексії], del Tarnavs'kyj "інтеллектуал" (Moskalenko 1991: 8).

Kotyk (2008: 5), che ha dedicato al Tarnavs'kyj-poeta l'unica monografia finora disponibile, non si discosta dai giudizi dei suoi predecessori, e torna a definire l'autore ucraino come il più "coerente" tra i rappresentanti del modernismo poetico in Ucraina [найвиразніша, найпослідовніша постать українського поетичного модерну], votando buona parte della propria analisi ad uno studio della concettualizzazione del campo semantico della "persona" [концептуальне поле 'людина'] nella poesia tarnavskiana. Anche Bila (2006: 370ss.) mantiene l'analisi della lirica tarnavskiana entro i confini del modernismo – seppur nella sua declinazione avanguardista – e invoca una genealogia 'futurista' per peculiarità espressive e semantiche dell'autore ucraino come la de-estetizzazione del linguaggio poetico [де-поетизація], o l'oggettivazione della soggettività [дееволюція людини від суб'єкта буття до об'єкта побуту]. Su quest'ultimo aspetto si è soffermato anche uno dei primi recensori di Tarnavs'kyj nell'Ucraina post-sovietica, V. Morenec', che attribuisce alla poesia tarnavskiana il desiderio di trasmettere un'immagine "oggettivata" del soggetto [дати об'єктивований образ суб'єкта] (1992: 157).

Di fronte ad un panorama critico ancora *in fieri*, e in buona parte caratterizzato da un approccio frammentario all'opera del nostro autore, questo lavoro si propone di indagare il progressivo mutamento delle dominanti stilistiche e tematiche che caratterizzano l'attività poetica tarnavskiana negli anni della sua 'militanza' all'interno del Gruppo di New York (1956-1970). Ciò che accomuna il periodo da noi prescelto è, oltre all'impiego della lingua ucraina – dopo il 1971 soppiantata dall'inglese – l'esistenza di una precisa linea di sviluppo che accompagna gli esperimenti del poeta in una direzione vieppiù anti-umanistica, sostituendo all'iniziale rifiuto dell'intimismo e dello psicologismo della lirica ucraina tradizionale una più decisa negazione dell'io lirico e una progressiva transizione verso il prosaico, l'inpoetico. Cercheremo, in particolare, di pervenire ad una contestualizzazione della "svolta anti-soggettiva" del poeta ucraino-americano sullo sfondo di analoghe tendenze che percorrono il panorama letterario occidentale nella fase di passaggio tra modernismo e postmodernismo che McHale (1986) definisce "limit-modernism".

Se, infatti, gli studi esistenti si dicono concordi nel proclamare – spesso in maniera del

tutto aprioristica – l'incondizionata adesione tarnavskiana al paradigma "modernista" (Lavrinenko, Bojčuk, Rubčak, Pavlyčko, Morenec', Kotyk), o a quello "avanguardista" (Bila, Hundorova), manca, al momento, un'analisi della produzione poetica dell'autore ucraino che tenga in considerazione il problema della sua *posteriorità* cronologica rispetto al modernismo nel suo periodo 'classico' (anteriore al 1945): nella controversa monografia dedicata al percorso del modernismo ucraino, *Dyskurs ukrajins'koho modernyzma* (1999), S. Pavlyčko fissa nell'attività del Gruppo di New York – e, dunque, dello stesso Tarnavs'kyj – il quarto e ultimo stadio del modernismo ucraino, ma non provvede a chiarire il problema della eventuale natura "di transizione" di un movimento il cui periodo di massima attività, gli anni Sessanta, coincide con la comparsa del termine "postmodernismo" nel dibattito culturale americano; Morenec' (2002) accosta la figura di Tarnavs'kyj a quella del costruttivista V. Poliščuk: anche in questo caso, il parallelo non è accompagnato da ulteriori riflessioni sulla funzione e sul significato assunti dall'utilizzo di procedimenti di origine avanguardista in un autore che opera a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il problema delle metamorfosi e delle fratture interne al discorso modernista emerge con più chiarezza in Bila (2006), che analizza i lavori prodotti dal Gruppo evidenziandone la qualità "stilizzante" e "geneticamente ereditaria" [генетично спадкоємний] rispetto al surrealismo e al futurismo (Bila 2006: 377). Con la sola eccezione di Bila, approcci di questo tipo concepiscono il poeta ucraino-americano come parte di un sistema 'chiuso', in cui il processo 'bloomiano' delle discendenze opera in linea diretta, senza tenere conto delle cesure messe in atto dalla 'ricollocazione' geografica seguita al trauma dell'emigrazione, o di un possibile riassetto nel sistema delle eredità culturali. È alquanto improbabile, da questo punto di vista, che gli stimoli dell'ambiente newyorchese, o del contesto letterario internazionale, non abbiano esercitato alcuna pressione evolutiva sul corredo modernista del nostro poeta – la cui educazione intellettuale, come vedremo nei capitoli che seguono, poco si discosta da quella di molti suoi coetanei occidentali – arrestandolo alla forma di "duplicazione", "germinazione" o "conservazione" del modernismo *tout court*.

Crediamo, dunque, che una corretta messa in prospettiva dell'attività tarnavskiana non possa prescindere dalla sua collocazione nel contesto di due macro-tendenze che coinvolgono

il panorama letterario occidentale nel decennio compreso tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta del secolo scorso: l'esaurimento dell'esperienza avanguardista e la riduzione della letteratura in un ambito separato, astorico e aideologico; la transizione da una sensibilità letteraria modernista verso la complessa nebulosa teorica che va sotto il nome di postmodernismo.

La questione della 'zona d'ombra' in cui l'estetica modernista trascolora in quella postmodernista appare doppiamente insidiosa, poiché si rende necessario un preliminare chiarimento terminologico di due concetti – modernismo e postmodernismo – che continuano a mostrare una notevole elusività. Możejko (2007) fa notare che "modernismo" assume almeno sette significati diversi a seconda della tradizione culturale in cui è preso in considerazione; il discorso critico contemporaneo gli ha ascritto, alternativamente, caratteristiche come la "frammentazione", la "rottura delle forme tradizionali", la "discontinuità" (Eysstenson 1990, Shepperd 1997), e un eccesso di "elitismo" e di "conservatorismo" (Calinescu 1977, Huyssen 1984, Murphy 1999). Seguendo Możejko (2007), che sistematizza posizioni già espresse da Bradbury e McFarlane (1976) e Fokkema (1987), vogliamo avvalerci, qui, di una caratterizzazione che sia quanto più possibile elastica e inclusiva: lo intenderemo come un "macro-contenitore" estetico, i cui confini cronologici si estendono dalla *fin de siécle* alla seconda guerra mondiale, e in cui convivono tendenze "classiciste" (T.S. Eliot, l'acmeismo russo, il neoclassicismo ucraino e polacco) e "avanguardiste" (futurismo, costruttivismo, surrealismo), accomunate dalla necessità di rispondere ad un senso di "crisi culturale"[1].

Non meno controverso è il suo 'successore' cronologico, la cui caratterizzazione muta in base alla posizione (di polemico rifiuto, o di entusiastica adesione) che si intende assumere nei confronti del modernismo. Nel contesto della critica letteraria, in cui manterremo la nostra ricognizione del termine, "postmodernismo"[2] inizia ad essere impiegato attorno alla fine degli

[1] Sulla necessità di pervenire ad una definizione del modernismo come "period-concept" si veda anche Chabot 1988: 19. Anche Grabowicz (1991: 281) sostiene che il modernismo ucraino va inteso "as a concept defining both a period and a style, with a flexible rather than schematic sense of a system of themes".

[2] Per una rassegna bibliografica sugli usi del termine si vedano principalmente Welsch 1988 e Bertens 1995.

anni Cinquanta dal poeta americano Charles Olson per identificare una corrente anti-umanista, anti-razionale e 'heideggeriana' della lirica contemporanea, in cui il linguaggio non funge da espressione di un io trascendentale, ma dell'esperienza primordiale del mondo. Jencks (1987: 18) e Lyotard (1979) sono concordi nel riferirne la paternità al critico americano Ihab Hassan, che nel suo *The Dismemberment of Orpheus* (1963) sottolinea la comparsa di una nuova estetica anti-umanista e anti-teleologica, opponendo all'umanismo "compiacente" del *New Criticism* una letteratura che ha in Beckett e Miller i suoi principali esponenti, e che, sotto l'influsso di Nietzsche, tende alla "dissoluzione" [unmaking] della forma e del linguaggio.

Sebbene al suo sorgere Howe (1960) e Fiedler (1964) vi abbiano attribuito un significato vitalistico e anti-gerarchico, largamente influenzati dall'esperienza della controcultura, con Wasson (1969) e Hassan (1971) il concetto inizia a legarsi a quello di "dubbio epistemologico" e di crisi dell'umanesimo tradizionale. Spanos (1972), che con Hassan è il più attivo promotore del dibattito sul postmodernismo, contribuisce a fissare il legame tra quest'ultimo termine e l'anti-umanesimo 'heideggeriano' di Olson, collocando l'origine della letteratura postmoderna nell'esistenzialismo francese. Anche Hoffmann individua la "rottura" postmodernista in uno scontro tra due diverse *épistéme*: quella soggettiva e quella anti-soggettiva [subjectivity *versus* loss of subjectivity] (Hoffmann 1977: 20). Lo studioso di orientamento marxista F. Jameson (1984, 1991) considera invece il postmodernismo un concetto utile a periodizzare la comparsa di nuove caratteristiche formali della cultura in concomitanza con l'ingresso della società nella fase post-industriale. Tipici del "tardo capitalismo" sarebbero l'indebolimento del senso della storia [weakening of historicity] e l'assenza di "profondità" [a new depthlessness], in cui sono compresi il disinteresse per la psicologia individuale e l'*appiattimento* della relazione tra significati e significanti al solo livello dei significanti.

È d'altra parte indubbio, come hanno avuto modo di sottolineare Kermode (1968), Mellard (1980) e Huyssen (1981, 1984), che istanze come l'assenza di un centro, o il rifiuto delle gerarchie mostrino una sostanziale sovrapposizione teorica ad altre già presenti nel discorso modernista, *in primis* nel negazionismo anarchico del Dada, per cui il postmodernismo sarebbe un'avanguardia *ritardata*, o *à l'americaine* (Huyssen 1981).

Tuttavia, anche chi, come Bertens (1986), si dimostra cauto a proposito della possibilità di stabilire un *netto* discrimine tra pratiche letterarie moderniste e postmoderniste, sottolinea l'unanimità con cui la critica rileva la maggior disponibilità del modernismo nel suo periodo "classico" – ovvero, fino al 1945 – ad ammettere l'esistenza di un "centro" e di un "soggetto": "[…] Modernism […] in the view of practically all critics still clung to certain centers and tried to avoid the consequences of the radical indeterminacy that Postmodernism accepted" (Bertens 1986: 46).

La rassegna critica appena riportata ha uno scopo puramente esemplificativo e non vuole indirizzare la nostra analisi verso una sterile cernita di quanto, all'interno della produzione tarnavskiana, possa essere ascritto al campo modernista, a quello postmodernista, o a quello tardo-modernista; essa intende evidenziare, piuttosto, come gli anni Sessanta, in cui si colloca il periodo di più intensa attività del nostro autore, rappresentino un effettivo momento "di passaggio", in cui le direttrici fondamentali della modernità (la tendenza a creare visioni onnicomprensive del mondo; a pensare secondo categorie di unità e totalità in modo da ordinare gerarchicamente gli eventi) iniziano a subire un sostanziale 'riordino' in una nuova costellazione teorica che all'unità preferisce il molteplice, e alla centralità di un soggetto sostituisce la capacità del linguaggio di mostrare i processi attraverso i quali si forma la realtà. Lo stesso filtro da noi adottato è, a suo modo, 'ideologico', poiché ci preme privilegiare un nucleo di idee-madri legate alla sfiducia programmatica in ogni terapia salvifica – alla fine lyotardiana dei *grand récits* (cf. Lyotard 1979) – e non quegli aspetti ludici, o 'liberatori' che critici come Eco (1984) ascrivono all'avvicendamento tra modernismo e postmodernismo, e che Hundorova (2005) mette al centro delle proprie riflessioni sul postmodernismo ucraino, fissandone l'inizio negli anni Ottanta del secolo scorso in gruppi letterari *underground* come il BU-BA-BU.

Il nostro inquadramento del percorso evolutivo tarnavskiano trascenderà, pertanto, dallo schema necessariamente semplicistico di una successione "lineare" tra le epoche, e alla contrapposizione tra un Tarnavs'kyj *modernista* e un Tarnavs'kyj *postmodernista* preferiremo la soluzione di compromesso di un "ripensamento" in chiave anti-umanistica e anti-teleologica del paradigma modernista; ovvero, di un modo "diverso" di rapportarsi alla modernità e di

prendere coscienza dei suoi limiti, tenendone fermi, previa un'opportuna riconversione semantica in direzione anti-utopica, procedimenti stilistici come quello del frammento, del *collage*, o della comunione verbo-visuale.

Seguendo McHale (1986; 2007), che mutua il termine dalla riflessione formalista, ci riferiremo ai mutamenti interni all'opera tarnavskiana parlando di un cambio nelle "dominanti": secondo lo studioso statunitense, il modernismo si distinguerebbe per un orientamento "epistemologico" [epistemological], volto a comprendere e ad ordinare la realtà, a cui sarebbe subentrato, al principio degli anni Sessanta, un orientamento di tipo "ontologico" [ontological], in cui all'atteggiamento che prevede la ricerca di significati trascendenti capaci di ricondurre ad una unità una realtà fattasi oltremodo complessa si sostituisce la semplice "accettazione" della realtà esterna e della sua configurazione *superficiale* (si ripensi all'"assenza di profondità" [depthlessness] a cui fa riferimento Jameson). La distinzione di McHale si trova già in Wilde (1976), che ascrive al tardo-modernismo la rinuncia a comprendere il mondo e la constatazione 'inerziale' della sua frammentaria incoerenza [a world in need of mending is superseded by one beyond repair]. Miller (1999), che ha dedicato un'interessante monografia alla 'terra di mezzo' tra modernismo e postmodernismo, colloca l'avvio di questa fase – in cui, parafrasando McHale (1986: 12), avrebbe inizio l'*emorragia* del moderno nel postmoderno [modernist poetics begins to hemorrhage, to leak away] – negli anni '30, quando caratteristiche tipicamente moderniste come la soggettività 'eroica' [heroic subjectivity] dell'artista, la convergenza organica di forma e contenuto nell'unità simbolica dell'opera e la fiducia in un ordine estetico o mitologico sotteso alla storia lasciano progressivamente spazio alla confusione tra il piano del soggetto e quello dell'oggetto [interpenetrability of subject and object], e all'assottigliamento della soggettività [minimal positionality of the subject], privata delle sue coordinate storiche, sociali e psicologiche.

La destituzione del paradigma epistemologico io/mondo è indicata tra le caratteristiche della produzione letteraria della seconda metà del Novecento anche da Bürger (1990 [1974[1]]: 126), secondo il quale la letteratura degli anni Cinquanta e Sessanta rivelerebbe la tendenza a presentare la mera essenza delle cose al posto di un universo di significati soggettivi, e dallo studioso del postmodernismo russo M. Epštejn (1999: 135ss); quest'ultimo attribuisce alla

poesia russa *underground* sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta la soppressione del tradizionale io lirico e del suo punto di vista sulla realtà per dare voce alla *realtà stessa*, senza la sovraimposizione di filtri ermeneutici, o assiologici di provenienza 'umana': "[…] the new poetry is not s*elf*-expression but rather *other*-expression. It is a journey through worlds in which the human race has left no traces" (*ibid.*). L'io abdica alle narrazioni onnicomprensive, o a ciò che I. Paperno (1994) ha definito l'"utopismo estetico" del modernismo, e prende atto che non esista *un unico* senso che permetta di costruire alternative epistemologiche al caos dell'esperienza vissuta.

Un momento cruciale del passaggio tarnavskiano a quella che, seguendo l'uso di McHale, definiremo convenzionalmente come una poetica di tipo "ontologico" – in cui la coscienza perde la propria tradizionale 'verticalità' rispetto alla massa dei contenuti oggettivi – è rappresentato dall'interesse del nostro autore per il pensiero esistenzialista, in cui Hoffmann (1977) e Bradbury (1983) riconoscono il punto di arrivo dell'estetica "umanista" tipica del modernismo, e l'inizio del progressivo ridursi dello spazio riservato all'autorità individuale che sarà proprio dello strutturalismo e delle filosofie "senza l'uomo". Come vedremo, la transizione tarnavskiana verso un più deciso anti-umanismo si legherà all''abiura' degli aspetti 'positivi' dell'esistenzialismo – l'idea che l'uomo sia libero di agire sulla realtà che lo circonda, o che rappresenti un momento di "resistenza" alla generale mancanza di senso dell'ordine del mondo – pur tenendone fermi quelli 'negativi', *in primis* la persuasione che il soggetto sia 'gettato' in un mondo che ha nel "nulla" il suo fondamento.

Il rifiuto del Sartre dell'*engagement* non esclude, d'altra parte, il perdurare di tecniche di rappresentazione desunte dal metodo "fenomenologico" impiegato dall'autore francese nella *Nausea*, sebbene nel poeta ucraino l''apertura' sensoriale del soggetto alla realtà esterna determini un più netto frangersi delle barriere tra interno ed esterno, fino alla completa "dissoluzione" di quanto si identifica con un soggetto. La soppressione della dimensione soggettiva si risolve, a sua volta, nella liberazione dell'oggetto dai soprasensi mitico-simbolici che gli sono tradizionalmente attribuiti da una coscienza trascendente: alla scomparsa di un "io" capace di contrapporsi all'*altro da sé* subentra il delinearsi di una realtà oggettuale che, lungi dall'essere lo schermo delle aspettative e dei valori umani, si muta in una materia

‘opaca’ e impenetrabile agli sforzi epistemologici di un soggetto empirico.

Nel percorso di ristrutturazione tarnavskiana delle coordinate che tracciano il rapporto soggetto/oggetto distingueremo, in tal senso, tre fasi: la prima, esistenzialista, che corrisponde alla raccolta d’esordio, *Žyttja v misti* (1956), in cui prevale la preoccupazione antropologica di stabilire gli scopi della propria esistenza *nel mondo*, senza alcuno sconfinamento di natura trascendente; la seconda, in cui prevale un orientamento di tipo fenomenologico, ha inizio con la radicale ristrutturazione ‘topografica’ attuata nelle raccolte *Spomyny* (1964) e *Bez Espaniji* (1967), in cui, sullo sfondo del passaggio ad una poesia “in prosa”, gli oggetti si dischiudono all’esperienza replicando le spinte disgreganti che innervano il trattamento avanguardista dello spazio pittorico, mentre il soggetto è ‘inglobato’ all’interno della dimensione oggettuale. La terza, più marcatamente *chosista*, coincide con le raccolte dei tardi anni Sessanta (*Ankety*, *Poeziji pro niščo*), e si distingue per una compattazione e una “riduzione” del disordinato ‘magma’ sensoriale dei due lavori precedenti; alla sovrapposizione dei piani e delle vedute prospettiche si sostituiscono, infatti, la rigorosa espunzione di ogni intonazione personale e la scomposizione del materiale oggettuale nelle sue caratteristiche essenziali, secondo una tecnica astrattiva di derivazione fenomenologico-cubista. L’atteggiamento verso la materia poetica si ammanta d’una asettica imparzialità che esclude le collisioni ‘sensoriali’ della fase precedente, e si avvale dell’espediente di *isolare* il materiale descritto rispetto al fondo opaco della realtà empirica, racchiudendolo nello spazio finzionale di una “cornice” che proietta i versi in una dimensione dove le cose contano per se stesse, nella loro irriducibile realtà materiale, indipendentemente dalle relazioni che possono intrattenere con un soggetto, o con un universo di significati posti al di fuori di esse. In entrambi i casi, allo spostamento del baricentro lirico in direzione anti-umanistica contribuiscono procedimenti desunti dall’arsenale compositivo avanguardista, di cui andrà mostrata la peculiare riconversione semantica al momento dell’immissione in un ambiente testuale permeato da *altre* dominanti concettuali.

La nostra analisi farà ricorso, laddove necessario, ad un confronto tipologico con correnti letterarie, come il *Nouveau Roman* o la Neovanguardia italiana, coeve all’esperienza tarnavskiana, e parimenti coinvolte, sotto l’influsso della ‘scoperta’ sartriana dell’*apertura*

della coscienza al mondo, in una messa in discussione del tradizionale statuto epistemologico dell'oggetto, e in un generale "indebolimento" del soggetto. Ciò ci permetterà di rifondare su basi quanto più possibile oggettive il 'dogma' dell'*attualità* e della *modernità* tarnavskiane, mostrando la presenza di una effettiva 'sincronizzazione' tra l'avvicendarsi, nel nostro autore, di una fase esistenzialista e di una post-esistenzialista e anti-umanista, e un analogo mutamento dell'orizzonte concettuale europeo e americano avvenuto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta. Un'operazione analoga verrà svolta al momento di discutere il problema della collocazione critica del Gruppo di New York, di cui tenteremo di specificare il ruolo di *transizione* tra modernismo e postmodernismo, sperando di porre le basi per un futuro ripensamento di questa esperienza letteraria sullo sfondo del panorama culturale internazionale di inizio anni Sessanta, e in modo particolare di quello "neoavanguardista".

Una nota conclusiva andrà riservata alle fonti di cui ci siamo avvalsi nel nostro studio della poesia tarnavskiana. Il lavoro prende in esame per la prima volta le bozze e gli inediti tarnavskiani risalenti al periodo 1953-1955, di cui nell'Appendice verrà presentata una selezione. Gli inediti sono contenuti in due quaderni con copertina rigida presso il fondo che l'Archivio Bakhmeteff della Columbia University ha dedicato al poeta ucraino-americano (*Jurij Tarnavs'kyj Papers*): il primo dei due quaderni contiene le bozze per la stampa della raccolta d'esordio *Žyttja v misti*, dalla cui versione definitiva sono stati esclusi tre componimenti ("Lyst do Pabl'o Neruda", "Bažannja", "Absurd"), che riportiamo per intero nell'Appendice; il secondo quaderno contiene almeno cinquanta componimenti, alcuni dei quali parzialmente illeggibili o cancellati, che il poeta non ha mai proposto per la pubblicazione. Riportiamo in Appendice gli undici che garantivano le migliori condizioni di integrità e leggibilità.

L'Archivio Bakhmeteff conserva inoltre la corrispondenza, divisa per destinatario, tra Tarnavs'kyj, gli altri membri del Gruppo di New York (E. Andiev'ska, B. Bojčuk, B. Rubčak) e alcune personalità di spicco del panorama letterario della Diaspora (i critici Ju. Lavrinenko e I. Košelivec', il critico e scrittore I. Kostec'kyj). Nel medesimo archivio sono inoltre conservati gli epistolari di E. Andievs'ka (*E. Andievs'ka Papers*), B. Bojču k (*B. Bojčuk Papers*) e Ju. Lavrinenko (*Ju. Lavrinenko Papers*). Le lettere verranno qui analizzate per la

prima volta come testimonianza delle dinamiche e dei conflitti interni all'ambiente letterario della Diaspora ucraina negli Stati Uniti. In alcuni punti del nostro lavoro ci siamo avvalsi, infine, delle dichiarazioni rilasciateci da Tarnavs'kyj nel corso di tre conversazioni private svoltesi a New York a maggio 2009 e a giugno 2010 (indicate tramite la dicitura "conversazione privata"), e per mezzo di messaggi di posta elettronica, indicati tramite la dicitura "comunicazione dell'autore".

****

Il primo capitolo, "Il percorso biografico e intellettuale di Jurij Tarnavs'kyj", affronta alcuni nodi della biografia intellettuale tarnavskiana, isolando i momenti che consentono di comprendere l'evoluzione formale e tematica del poeta ucraino-americano e di coglierne la novità rispetto al panorama letterario ucraino coevo. In particolare, l'analisi si sofferma sul sistema di influenze culturali (la filosofia esistenzialista; le arti visive; il *Nouveau Roman*) che concorrono alla progressiva radicalizzazione anti-umanistica del verso tarnavskiano.

Il secondo capitolo, "Il Gruppo di New York e la creazione di un "nuovo" discorso modernista", delinea un ritratto della giovane formazione poetica *emigré* in cui Tarnavs'kyj ha militato dal 1956 al 1971, illuminandone le dinamiche e le lacerazioni interne tramite il ricorso a materiali d'archivio inediti, tratti dall'epistolario di alcuni tra i suoi membri. L'analisi da noi proposta intende 'ripensare' la collocazione del Gruppo, che la critica ascrive alternativamente al fronte modernista o a quello avanguardista, avanzando l'ipotesi di una parziale affinità tra il ruolo e le ambizioni estetiche della formazione newyorchese e i cosiddetti movimenti neoavanguardisti (la Neoavanguardia italiana, i concretisti tedeschi) sviluppatisi tra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta come momento di *transizione* tra il modernismo d'anteguerra e una concezione astorica e a-ideologica della pratica letteraria che anticipa l'avvento del paradigma postmoderno.

Il terzo capitolo, "1954-1956: gli esordi tarnavskiani e l'influsso dell'Esistenzialismo", analizza la prova d'esordio tarnavskiana, *Žyttja v misti* (1956), e i componimenti, in gran parte inediti, che la precedono (1953-55), misurando il ruolo svolto dalla tematica esistenzialista nel passaggio da una prospettiva epistemologica ad una "ontologica" – nel senso inteso da

McHale – in cui la posizione speculativa del soggetto subisce una progressiva 'contrazione' in direzione oggettivante. La discussione si concentra sulla rappresentazione della coscienza individuale nel suo rapporto con la sfera oggettuale, ricorrendo ad un raffronto con i testi sartriani e camusiani di cui è documentata la conoscenza da parte del giovane Tarnavs'kyj (*La nausea, L'essere e il nulla, L'esistenzialismo è un umanesimo, Il mito di Sisifo*). Le frizioni dialettiche evidenziate nel corso del capitolo indicano la tendenza ad una sovrapposizione tra la sfera dell'oggetto, identificata con la necessità, e quella del soggetto, votato a trascendersi nella libertà. Il progressivo restringimento della libertà individuale è interpretato come un primo segnale della crisi anti-umanistica che informerà le prove poetiche successive a *Žyttja v misti*.

Il quarto capitolo, "Dalla riflessione sul soggetto come "assoluto" alla riflessione sul soggetto nello spazio: *Idealizovana biohrafija* (1964), *Spomyny* (1964), *Bez Espanij* (1967)", analizza la produzione tarnavskiana durante il decennio successivo alla comparsa di *Žyttja v misti*, evidenziando il passaggio da un indirizzo di tipo antropocentrico ad una prospettiva descrittivo-fenomenologica che eredita dal lavoro d'esordio la tendenza a concepire la sfera sensoriale come il modo di estrinsecazione dell'essere. In questa prospettiva, la coscienza e il mondo emergono *insieme* e sono coinvolti in una relazione in cui un termine non può esistere senza l'altro. Il soggetto, cioè, non si limita più ad agire nel mondo, o a riflettere su di esso e sulle sue leggi, ma diventa uno degli *oggetti* di cui è composto il mondo. La marginalizzazione del soggetto si riflette, inoltre, nella priorità conferita agli aspetti dell'organizzazione spaziale del mondo descritto, di cui il capitolo mostra le analogie – strutturali e concettuali – con i principi costruttivi dell'arte d'avanguardia (geometrizzazione, sovrapposizione dei piani, confusione tra il soggetto e lo sfondo), evidenziandone il processo di 'riscrittura' in direzione anti-soggettiva.

Il quinto capitolo, "*Ankety* (1968): verso l'astrazione del soggetto", analizza l'opera in prosa *Ankety*, mostrandone il ruolo di rottura rispetto ai cicli precedenti. La raccolta, composta da venticinque 'questionari' dedicati a parti del corpo (gambe, mani, volto), oggetti del paesaggio domestico (il pavimento, lo specchio, la finestra) e alle relazioni spaziali che questi intrattengono tra loro, istituzionalizza il trasferimento del soggetto – e la sua definitiva

scomparsa – all'*interno* della realtà oggettuale. L'espunzione di un soggetto empirico poggia sull'utilizzo di tecniche di tipo astrattivo simili a quelle impiegate dalla riduzione fenomenologica e dalla pittura cubista, evidenziando la tendenza, ormai scopertamente anti-esistenzialista, a sostituire al concetto di individualità un più diffuso interesse per le "strutture" che determinano l'assetto della realtà materiale.

Il sesto capitolo, "Oggetto, poesia e arti visive dopo *Ankety*: *Poeziji pro niščo* (1970)" analizza l'ultima raccolta composta da Tarnavs'kyj in lingua ucraina, *Poeziji pro niščo*, seguendo la peculiare evoluzione subita da due temi-chiave delle *Ankety*: l'orientamento nettamente visivo del "metodo fenomenologico" tarnavskiano e la volontà di rappresentare l'essenza trans-fenomenica dei singoli oggetti, *fissandone* nello spazio le caratteristiche non accidentali. Nella raccolta in esame, entrambi gli aspetti convergono nel frequente ricorso alla tecnica dell'*ekphrasis* o, più in generale, della rappresentazione *sub specie* pittorica del materiale poetico. Quest'ultimo procedimento dipende solo parzialmente dagli interessi extra-letterari di Tarnavs'kyj – amico di pittori ed estimatore dell'arte moderna – ed assume un più vasto significato nel contesto della svolta anti-umanistica del Tarnavs'kyj di fine anni Sessanta; la "simulazione verbale" del disegno concorre, infatti, ad *isolare* il materiale ritratto nello spazio immobile della cornice, dove esso crea una "realtà simulata" che non intrattiene alcuna relazione mimetica con un "prototipo", o un "originale" posto nella realtà empirica. La pratica avanguardista della comunione tra la parola e le arti figurative subisce, in tal senso, una involuzione solipsistica che connota l'iconicità tarnavskiana come creazione di "universi chiusi" in cui la libertà e la progettualità umane sono costrette all'interno della 'gabbia' *finzionale* della cornice.

Il settimo capitolo, "Ancora su *Poeziji pro niščo* (1970): il "negativo" della realtà e la dissolvenza del soggetto", analizza l'intervento della negazione nel processo di "derealizzazione" a cui è sottoposto l'universo poetico dell'ultima raccolta tarnavskiana. La messa in crisi del 'principio di verosimiglianza' si attua offrendo allo sguardo il 'negativo' della realtà normalmente percepita, il cui punto d'appoggio non è la coscienza umana che osserva l'oggetto per usarlo, ma l'oggetto colto nella sua integrità anti-teleologica. Ciò che ne deriva è, da un lato, una defamiliarizzazione dell'oggetto, rivitalizzato dalla percezione

artistica, e, dall'altro, la sostituzione del soggetto con un ideale *panopticon* defisicizzato, in cui leggeremo una manifestazione della crisi postmodernista della soggettività.

Nell'Appendice presentiamo per la prima volta una selezione di quattordici poesie inedite composte da Tarnavs'kyj tra il 1953 e il 1955, e attualmente conservate nel fondo dedicato al poeta ucraino-americano presso l'Archivio Bakhmeteff della Columbia University. Completa il lavoro un Appendice illustrata con la riproduzione del manoscritto originale di due inediti tarnavskiani del 1955 ("Kajin" e "Vidčaj"), di uno schizzo a matita eseguito dallo stesso Tarnavs'kyj a corredo della poesia "Čolovik spyt'", inserita nella raccolta *Poeziji pro niščo* (1970), e di tre locandine di serate letterarie tenute dal Gruppo di New York nel corso degli anni Sessanta.

CAPITOLO I

Il percorso biografico e intellettuale di Ju. Tarnavs'kyj

Ju. Tarnavs'kyj è nato nel 1934 da una famiglia di origini cosacche in un villaggio ai confini con la Polonia. I genitori, entrambi insegnanti, lavoravano in Polonia, a Rzeszów, dove il giovane crebbe in un ambiente bilingue: "Жив я в складнім українсько-польськім мовним середовищі – українська мова була вживана вдома, з батьками і сестрою, а польська за домом і вдома з поляками, наприклад служинцями" (Tarnavs'kyj 1999b: 250)[1]. Dal 1940 al 1944 si stabilì con la famiglia nel villaggio di Turka, nei pressi di Sanok, e questo periodo coincide con la sua permanenza più lunga in territorio ucraino: "Україна для мене це Турка, не тому, що Лубно і Залуже не були українськими, а мабуть тому, що мали ми в Турці хату, й завжди вважали Турку родиннім містом. Теж, у Турці прожив я найдовше у українці землі і мабуть у найбільш формативні роки – від семи до десяти" (ivi: 253). A 10 anni cominciò ad interessarsi alla poesia, denunciando una precoce predilezione – in parte forzata dall'urgenza di mitopoiesi personale propria del genere autobiografico – per quella "anti-melodia" che farà l'originalità del Tarnavs'kyj 'adulto': "[…] Та й тоді стала мене цікавити тільки нетрадиційна поезія, без регулярного ритму й рими, чужомовна, бо української такої властиво не було" (ivi: 256). Altrettanto precoce è il rifiuto del normativismo grammaticale e lessicale, il quale si traduce, secondo il ricordo del poeta, nella ricerca cosciente dell'*eccezione* che indirizzi in una direzione inattesa

[1] La fonte principale che ci consente di ricostruire in modo dettagliato la biografia umana e intellettuale di Tarnavs'kyj è la lunga lettera che nel 1992 il poeta ha inviato all'amico Valerij Ševcuk, pubblicata nel 1999 con il titolo *Bosonіž do domu* nella raccolta *Ne znaju* (Tarnavs'kyj 1999b: 245-337).

l'enunciazione linguistica:

> Теж вже тоді я мав нахил до вживання мови в дещо дивний спосіб, який проявляється в мені до сьогодні – застосування правил мови в ситуаціях, де вони в практиці не вживаються, себто, де трапляються винятки до них […] Думаю, що частинно бодай, було це спричинене фактом, що був я двомовним від дитинства, і що бачив, як різні люди вживали різні вислови (різні власні мови) в тих самих ситуаціях (ivi: 251).

Lo scoppio della guerra lo sorprese bambino, lasciandolo orfano della madre, che morì il 25 luglio 1944 di un cancro allo stomaco. In seguito, la morte di quest'ultima verrà descritta nel racconto breve *Ryvnyny* (1957), nella poesia "Na smert' moeji materi", pubblicata nel 1970 all'interno della raccolta *Vyno i ropa*, e nel lavoro in prosa *Spomyny* (1964), in cui le memorie risalenti alla parentesi bellica sono sottoposte ad un processo di grottesca deformazione. Il giorno dopo i funerali della madre, Tarnavs'kyj fuggì in Germania insieme alla zia, alla sorella Bohdanna e al fratello Roman, rendendo definitivo quel processo di sottile 'decentramento' linguistico e geografico sperimentato fin dall'infanzia: "Мати моя […] була похована 27 липня, в Турці, день перед нашим виїздом з міста на довічне скитальство" (ivi: 249). Dopo un breve periodo trascorso a Linz, nell'Austria nord-orientale, dove per alcuni mesi aveva frequentato la scuola, nella primavera del 1945, per sfuggire all'avanzata sovietica, si stabilì in Baviera, a Neu Ulm, in un campo profughi ucraino.

L'attività culturale del campo, dove vivevano 2500 persone, era assai intensa[2]. Stimolato dal suo insegnante, Dmytro Nitčenko, Tarnavs'kyj cominciò a conoscere la letteratura ucraina: lesse *Fata Morgana* e *Tini zabutych predkiv* di M. Kocjubyns'kyj e il poeta simbolista V. Stefanyk. Nel MUR (*Mistec'kyj ukrajins'kyj ruch*), il movimento letterario sorto nel contesto dei campi profughi tedeschi con lo scopo di creare una letteratura ucraina alternativa a quella sovietica, sentì di percepire "qualcosa di nuovo", avvertendone l'attrazione [щось нового до

[2] Riferendosi all'esperienza dei campi profughi allestiti in Baviera dalle forze di occupazione americane, Grabowicz parla di "small renascence" (1979: 157). Secondo A. Bila (2006: 339), l'attività culturale e l'ambiente dei campi profughi ucraini in Germania anticiperebbero, invece, il "ghetto" sperimentato dalla letteratura ucraina in terra americana [була праобразом-передбаченням майбутнього "українського гетто"].

якого інстинктово тягнувся] (ivi: 264-65)[3]. A questo periodo risale anche il suo amore per il cinema, in cui egli riconosce una fonte e un *sintomo* dell'orientamento visuale della propria poetica: "Другий жанр мистецтва, який вплинув на мене, були фільми. В тобори часто йшли фільми […] всі вони будили в мені щось, чого я тоді не вмів назвати, але що було, як я тепер розумію, бажання творити […] Майже від тих днів моєю мрією було робити фильми" (ivi: 264)[4].

Nel 1946 si ricongiunse al padre, che, dato per morto, era arrivato a Monaco da Roma, dopo avere trascorso un periodo di prigionia a Rimini. Nel 1948, durante la convalescenza seguita ad un ricovero per appendicite, lesse le *Veglie* di Gogol' – "imparando il russo" – e i *Demoni* di Dostoevskij in polacco. Inizia così un periodo di "*trance* dostoevskiana" che durerà fino al 1957 (ivi: 266), e che accompagna la prima fase, più radicalmente esistenzialista, della produzione tarnavskiana.

Nel 1950 il campo venne smantellato e Tarnavs'kyj fu costretto a frequentare un liceo tedesco. Il 29 gennaio 1952, dopo avere conseguito il diploma liceale a Monaco, si imbarcò a Brema per gli Stati Uniti insieme al padre e al fratello. Dopo undici giorni di viaggio, durante i quali festeggiò il diciottesimo compleanno (il 3 febbraio) "in mezzo all'oceano", la famiglia arrivò nel New Jersey (ivi: 270). Per aiutare economicamente il padre, la mattina Tarnavs'kyj lavorava in una conceria, mentre la sera studiava ingegneria elettronica presso la *Newark School of Engineering* (ivi: 271), condannandosi allo sdoppiamento tra un lavoro diurno che reputava estraneo alle proprie inclinazioni individuali e il bisogno di creare: "Вибрання фаху інженера-електроніка було подією епохальною в моїм житті. Тим я засудив себе на довічне раздвоєння – заробіткова праця в фаху, з яким я не мав фактично нічого спільного, і постійна жадоба нагоди творити" (*ibid.*). Fedele alla propria infatuazione dostoevskiana, egli ha poi affermato di avere scelto il mestiere di ingegnere in base alla predilezione per la logica e all'affinità con il Kirillov dei *Demoni* (*ibid.*).

[3] Sul MUR si veda il capitolo II.

[4] Si veda anche la seguente dichiarazione: "I was always visually oriented and that is why I devote so much energy to descriptions in my writing. (I would have preferred to be a movie-maker but because of the difficulties this presented, had to become content with being a writer)" [comunicazione dell'autore, 1 dicembre 2008].

Per sua stessa ammissione, durante i primi anni di vita americana visse in uno stato di perenne malinconia [Життя в Америці було травматичне від початку] (ivi: 272), perseguitato, appena ventenne, dal terrore della morte. In questa fase di profondo smarrimento, egli entrò in contatto con la filosofia esistenzialista, i cui lavori principali, dopo le iniziali resistenze degli ambienti accademici statunitensi, avevano cominciato a circolare in traduzione inglese proprio tra il 1948 e il 1952[5]. In biblioteca ebbe modo di leggere Sartre, Camus, Heiddegger e Jaspers, nei quali sembrò trovare gli strumenti necessari ad indagare la propria condizione di estraneità:

> […] В Америці почав я частише зустричатися з тим терміном [екзістенціалізм, MGB], і хоч вже знав дещо про нього, вирішів дізнатися більше. Пам'ятаю, як сидів я в бібліотеці коледжу й читав гасло про Сартра […] відчував я в Сартрівській філософії щось близького собі. Було це, якби я відкрил свою батківщину, якої досі не знав. І так я став читати Сартра в англіських перекладах, виписуючи книжки з бібліотеки […] Після Сартра, перейшов я до Камю […] Крім Сартра й Камю, читав я Ґейдеґера та Ясперса […] (Ivi: 276)[6].

Nello stesso periodo, si definirono in modo più netto i contorni dei riferimenti letterari che avrebbero formato, anche se indirettamente, le future coordinate poetiche tarnavskiane. Le sue letture giovanili annoverano autori in cui dominano la deviazione dalla norma sintattica (Faulkner), la nudità dell'enunciazione (Hemingway) e il grottesco (Kafka): "[…] Фолкнер зробив на мене сильне враження, особливо своєю синтаксою […] Гемінґвей подобався мені через чистий та чіткий стіль […] Кафк[а] був блізький і до сюрреалізму і до екзістенціалізму […]" (ivi: 277).

Il surrealismo, di cui il giovane Tarnavs'kyj ritiene di trovare tracce nella produzione

[5] Sulla ricezione dell'esistenzialismo negli Stati Uniti si veda Fulton 1999.

[6] Si noti, a questo proposito, che in una lettera inviata a Sartre nel 1957, Tarnavs'kyj afferma di avere cominciato a leggerne l'opera quando si trovava ancora in Germania: "[…] It is a good many years now since I have been reading your writing – dating all the way back to my life in Western Germany, and, I want to say here that you are the person who has helped me more in my life than any other person – living and dead" (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a J.P. Sartre, ottobre 1957, *Ju. Tarnavs'kyj Papers* [in seguito *JTP*], Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

kafkiana [Кафк[а] був блізький і до сюрреалізму і до екзістенціалізму][7], rientra a buon diritto tra le scoperte intellettuali dell'"educazione americana" del nostro poeta; egli infatti amava trascorrere il proprio tempo libero al MOMA, dove ebbe modo di fare conoscenza con l'arte moderna, soddisfacendo quell'orientamento visivo manifestatosi, nel periodo tedesco, nella volontà di divenire regista (cf. *supra*). Nelle arti visive lo affascina la *reversibilità* tra tecniche pittoriche e tecniche verbali; l'applicazione, sul terreno linguistico, di modalità compositive – "architettoniche" – desunte dalla sfera figurativa: "Мабуть більше, ніж література, мали вплив на мою творчість інши роди мистецтва, особливо фільм і образотворче містецтво […] Такі формальні напрямки, як кубизм, конструктивизм навчили мене аркитектонічної чіткости […]" (ivi: 336). In maniera analoga al gusto 'minimalista' che ne guida le scelte in campo letterario, il suo interesse sembra concentrarsi sui movimenti che operano una *semplificazione* e una *sovversione* deformante del materiale pittorico. Ama Brugel, Bosch e Goya per la vena accesa, grottesca che ne percorre il tratto; Ingres per i corpi femminili vicini all'astrazione. Non sente alcuna attrazione per l'impressionismo, con l'eccezione del "razionalismo" [чистий і послідовний раціоналізм] del puntinista Seurat. Ammira l'eleganza "matematica" di Braque e la "semplicità" del costruttivismo russo, in cui intravede un arsenale di possibilità formali da trasferire sul terreno verbale: "Кубізм дещо зацікавів мене […] пізніше мав він таки вплив на мою творчість, показуючи, як можна розбити реальности […] та подобався своєю простотою російський конструктивізм" (ivi: 279). Il movimento che più sente vicino è tuttavia il surrealismo, in cui include anche il metafisico De Chirico e lo scultore Giacometti: "Подібно до екзистенціялізму, сюрреалізм був для мене наче відкриття баткивщини, якої я прагнув, та ніколи не знав […] в сюрреалізмі полюбив я, в додатку до Далі, таких містців як Ді Кіріко, Магріта, Дельво […] Джакометті […] став одним з моїх найлюблених скульпторів […]" (ivi: 279).

L'influsso esercitato dalla letteratura ucraina sul giovane poeta è, al contrario, assai limitato; come è facile intuire, nello spostamento del baricentro culturale tarnavskiano in

[7] L'interpretazione di Kafka come "esistenzialista" potrebbe essere influenzata dalla lettura di un testo canonico dell'esistenzialismo come il *Mythe de Sisyphe* (1942) di Camus, la cui sezione conclusiva, *L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka*, è dedicata ad un'analisi dell'"assurdo" nell'autore praghese.

direzione ‘centrifuga’ agiscono, oltre agli orientamenti estetici individuali, anche le condizioni – e le limitazioni – biografiche legate al proprio status di poeta *émigré*: “[…] Не думаю, що українська література позначилась якось суттево на моій творчості […] тому, що через обставини мого життя, вся вона, майже без винятку, не займалась тими темами й не оперувала тими стилями, які мені були потрибні” (ivi: 336)[8]. Ciò tuttavia non compromette il processo di conservazione della propria identità ucraina, su cui si innestano, come afferma lo stesso Tarnavs’kyj, complesse dinamiche educative di tipo storico-sociale (la permanenza nel campo profughi di Neu-Ulm) e familiare: “[…] Я до шостого року життя жив у Польщі, а потім всього чотири роки на Україні. Але наступних сім років жив в українському таборі в Німеччіні, де панував український дух. Крім того, у нашій родині постійно наголошувано нашу українськість. Без того виховання, родинного та суспільного, я українцем не був би”[9].

Attorno al 1953, tramite il pittore Bohdan Pevnyj, che aveva conosciuto nel campo di Neu Ulm, e che come lui si era trasferito a New York, cominciò a frequentare altri giovani ucraini, tra cui Bohdan Bojčuk (ivi: 273). L’incontro con Bojčuk segna la fase embrionale di quello che diventerà noto come Gruppo di New York [Нью Йоркська Група], l’eterogenea formazione letteraria in cui Tarnavs’kyj ha militato dal 1956 al 1971, e di cui diremo più diffusamente nel prossimo capitolo. In questo stesso periodo iniziò a scrivere i primi versi[10], caratterizzati, in accordo con la sua precoce predilezione per il *vers libre* [cf. *supra*: стала

[8] Sull’estraneità della poesia tarnavskiana rispetto al contesto ucraino si veda anche questa recente dichiarazione del poeta: “The roots of my early works lie almost exclusively in Western literature, in particular in the philosophy of existentialism. With time, my technical and linguistic background began to exert more and more influence on my literary work […]” (comunicazione dell’autore, 3 dicembre 2008). Ma si consideri anche quanto scrive nel 1958 Ju. Lavrinenko a proposito dell’impossibilità delle nuove generazioni cresciute ‘in esilio’ di avere accesso alla letteratura ucraina degli anni ’20: “[…] бо звідки можна було знати, коли до останнього часу ні в СРСР, ні в продажі, ні в приватніх руках, ні в бібліотеках не можна було дістати творів і документах того часу?” (Lavrinenko 1958: 1).

[9] *Vidpovidi na anketu “Dialohy pro vične”* (15 maggio 1999), in *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York.

[10] Nei taccuini conservati presso l’archivio della Columbia (*JTP*, scatola n. 42, Bakhmeteff Archive, Columbia University New York) le prime poesie sono datate 1953.

мене цікавити тільки нетрадиційна поезія, без регулярного ритму й рими], dall'assenza della rima; l'anti-melodismo gli apparve, infatti, il veicolo stilistico più adeguato ad esprimere le proprie considerazioni esistenziali: "[…] почав я писати поезії неримовани та без регулярного ритму […] рімована поезія не торкала екзистенціяльних проблем, які були єдине, що мене в той час цікавіло" (ivi: 280). Il modello 'ritmico' a cui guarda il nostro poeta è Whitman, nelle cui *Leaves of Grass*, del 1855, si suole indicare il primo organico esempio di uso del *free verse*[11]: "[…] Так натрапив я на Волта Витмана […] пам'ятаю, що коли дивився я на поезію то перше перевіряв, чи римується вона, і якщо римувався, дальше не дивився на неї" (*ibid.*).

Nel 1953 esordì sulla rivista studentesca di Jersey City "Svoboda", con la lirica "Na 1-e listopada", in cui, con toni per certi versi 'ungarettiani', associava la morte dei soldati alla caduta delle foglie: "Листки падуть на землю/ як тіла героїв […] А мені чомусь хочеться/упасти так, як паде листя"[12]. Tra il 1954 e il 1955 il supplemento letterario del quotidiano "Sučasna Ukrajina" ospitò le brevi prose *Prytča pro mytarja i faryseja, Molitva* (quest'ultima ispirata al racconto di Hemingway *A Clean, Well-lighted Place*)[13] *Son, Vjazen', Šukaci perliv, Smert' Gamleta, Romul i Rem, Esop* (ivi: 281)[14].

Si collocano in questi anni i suoi contatti con il critico e traduttore I. Košelivec (1907-1999), all'epoca redattore della rivista di Monaco "Trybuna", e in seguito dei più influenti "Ukrajins'ka literaturna hazeta" e "Sučasnist'"[15]. Dopo averne apprezzato il talento come

[11] Cf. Esposito 1990: 14.

[12] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[13] "[…] Річ явно перегукується з Гемінгвейовою новелею "A Clean, Well-Lighted Place", але вміщає теж автобіографічний елемент" (Tarnavs'kyj 1999b: 281).

[14] Tra le proprie pubblicazioni giovanili, Tarnavs'kyj include anche una recensione apparsa sulla rivista "Svoboda" sotto lo pseudonimo di "Romolo": "[…] One of my first publications was a review of I think Dima's book of poems which Sherex praised to high heavens, called "Pro velyki mity". I came out in "Svoboda", probably in early 1956, under the pen name of Romulus (Romulus killed Remus and founded Rome)" (comunicazione dell'autore, 21 maggio 2009). Si noti, a questo proposito, che in un questionario compilato negli anni '70 per l'editore newyorchese *Fiction Collective* Tarnavs'kyj annovera il nome "Romolo" [Ромюлус] tra i propri pseudonimi letterari (*JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York).

[15] Su I. Košelivec' e sul suo ruolo come "креатор альтернативного офіційному радянському

prosatore[16], Košelivec contribuì ad ufficializzare il suo ingresso nel mondo letterario ucraino, invitandolo a prendere parte alla neonata "Ukrajins'ka literaturna hazeta" e suggerendogli di presentarsi al critico *émigré* Ju. Lavrinenko (1905-1987), anch'egli residente a New York. Si vedano, a questo proposito, due lettere, datate rispettivamente 28 marzo e 31 agosto 1955:

> […] У найближчому майбутнього наша літсторінка перетворюється на окреме видання під назвою Українська Літературна Газета. Мені випадає бути її головним редактором. Тому вважайте цей лист і за офіційне запрощення до співпраці в цьому виданні […] (Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 28 marzo 1955)[17].

> […] Я вам дуже радив би зайти до мого приятеля Юрія Лавриненка-Дивнича. Познайомтесь з ним, він дуже цікава людина, прекрасний товариш і чаривний співбесідник. Він дуже радий буде вам, як ви скажете, що прийшли до нього за моєю радою. До речі, він є представником «УЛГ» в Америці […] (Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 31 agosto 1955)[18].

Nel novembre 1955, quando Tarnavs'kyj si presentò al cospetto di Lavrinenko, le bozze di quella che sarebbe diventata la sua raccolta d'esordio, *Žyttja v misti*, erano ormai pronte, e il critico si impegnò a promuoverne la pubblicazione (ivi: 284-85)[19]. Il libro uscì nel maggio 1956, a spese dell'editore "Slovo", l'associazione, fondata nel 1954, in cui erano riuniti gli

---

літературознавству літературо-критичного дискурсу" si veda Tarnašyns'ka 2008: 318 ss.

[16] Si veda, a questo proposito, quanto scrive Košelivec' ad alcuni anni dall'uscita delle brevi prose tarnavskiane: "[…] Я завжди шкодую, що Ви занехяли жанр малої прози, у якому Ваші можливості величезні, і якщо ви до нього повернетеся, зумієте створити багато нового й цікавого, що матиме значення для української прози взагалі" (Lettera di I. Košelivec' a Tarnavs'kyj, 16 marzo 1964, *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York).

[17] *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York.

[18] *ibid.*

[19] Si veda il resoconto dell'incontro nelle parole dello stesso Tarnavs'kyj: "I did meet Lavrinenko first alone, at a reading at the Ukrainian Literary and Arts Club, which was located […] on the corner of 2 Av and 8 St […] I think I knew he was coming to that reading, so I must have either written him or talked to him on the phone. I read there *Oda do kafe*, and Lavrinenko immediately warned me about the danger of being "mannerist." It was clear that his tastes were traditional and he felt threatened by the barbarous images and poetics" (comunicazione dell'autore, 7 agosto 2009).

scrittori ucraini residenti negli Stati Uniti.

Žyttja v misti vede affermarsi una nuova dimensione della poesia, che svincola la lirica da ogni residua continuità con le forme della tradizione, e dai legami funzionali con la comunicazione sociale[20]. La novità della raccolta si misura innanzitutto a livello strutturale, nel rifiuto delle costrizioni della versificazione tradizionale, a cui si preferisce l'uso del verso libero, e nella ricerca di un linguaggio scabro ed essenziale – ciò che Rubčak (1968) ha definito una lingua "ascetica" – fatto di misure brevi e intense, da cui il giovane poeta espunge la patina 'aggettivale' tipica della lirica ucraina tradizionale: a prevalere sono i vocaboli di uso quotidiano, con una predilezione per le forme 'taglienti' e precise ["твердий камінь", "холодні уста", "кам'яні уста", "твердий думки"], mentre la scelta degli epiteti, il cui numero complessivo è esiguo, è guidata da criteri di tipo funzionale e non esornativo, come in "м'яке ліжко" (Tarnavs'kyj 1970: 10), "тепле ліжко" (ivi: 12), "білі животи" (ivi: 10), "холодні кімнати" (ivi: 18), "тепла вода" (ivi: 18), "жовте пиво" (ivi: 12), "зелені дерева" (ivi: 15), "рожеві троянди" (ivi: 36), "жовтий вогонь" (ivi: 20), "біле тіло" (ivi: 11).

Il mancato utilizzo della rima è compensato dall'amplificazione del potenziale sintattico della lingua: frequente è l'impiego di quelle che Žirmunskij (1975: 56) definisce come le principali componenti strutturali del *vers libre*, l'isomorfismo e il parallelismo sintattico. È il caso del parallelismo della coppia verbale жити/лежити nella costruzione delle due strofe finali di "Aforyzmy" [нащо ти живеш?/каміння теж лежить на дорозі!//чому ти живеш?/каміння теж лежить] (ivi: 9), dell'invocazione al "sole" di "Pisnja mis'kych ditej" [сонце/сонце/поцілуй наші руки,/засвіти наші очі/загрій наші тіла] (ivi: 12), o dell'alternanza di costrutti negativi e causali (я не…/бо…) in "Ja": "я не поет,/бо мої слова грубі,/як поліна,/і не мистець,/бо мадонни німи до мене,/як чужі фотографії […]" (ivi: 11). Anche l'alternanza di versi lunghi a versi brevissimi, come nel "suicidio delle stelle" di

[20] Sulle attese di rinnovamento suscitate dall'esordio tarnavskiano anche tra i più giovani si veda quanto scrive B. Rubčak in una lettera datata 21 maggio 1956, e di pochi giorni posteriore alla pubblicazione di *Žyttja v misti*: […] Андієвська і Ви відчинили нові шляхи для української літератури. Я відчуваю, що скоро здійсняється те, про що мріяли члени «Вапліте» […] Скоро українська література піде правильним шляхом. За вами, дорогий Юріє, пійдемо ми […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 21 maggio 1956, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

“Mis’kyj noktjurn” [зорі/їм остогидло жити/кидаються з висот/вниз] (ivi: 9) rimanda, tramite il loro contrappunto, ad una scansione ritmica.

L’arsenale tematico della raccolta denuncia con altrettanta chiarezza la distanza del giovane autore dall’ambiente linguistico-culturale del proprio paese d’origine. Vi compare così il motivo della metropoli, che in “Himn mistu” e “Pisnja mis’kych ditej” è rappresentata come un Leviatano pronto a divorare i propri ‘sudditi’ [о велике місто/ рожевих пірамід/ на синіх пісках неба (…) і мильони людей/ прийшли до тебе/ і поклонилися тобі] (ivi: 24-25), meccanizzandone l’identità individuale [наші батьки працюють/серед божевільних машин/забувших навіть свої імена] (ivi: 13). Sebbene l’introduzione di un “testo urbano” nella poesia ucraina risalga al futurista M. Semenko (cf. Bila 2006: 106ss. e Hundorova 2008: 74-82), Tarnavs’kyj, a cui è estraneo l’utopismo tecnicista del suo predecessore, è indubbiamente il primo a trattare il potere di *alienazione* della metropoli nel senso inteso da Georg Simmel nel suo *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903).

In “Pisnja mis’kych ditej” la descrizione del paesaggio urbano si risolve così in un’invocazione dal sapore vitalistico ad un elemento naturale, il sole [сонце, сонце], il quale si oppone alla ‘culturalità’ inorganica dell’asfalto e delle macchine cittadine (“мертвий череп асфальту”; “божевільні машини”), intervenendo come surrogato di figure genitoriali vittime della forza straniante del lavoro, e incapaci di dispensare amore: “сонце,/сонце,/поцілуй наші руки,/засвіти наші очі,/загрій наші тіла/ бо наші батьки працюють/серед божевільних машин/забувши нас, і навіть свої імена” (ivi: 13). Sotteso a questi versi c’è un movimento triadico che culmina nella sintesi finale tra civilizzazione urbana e forze fisiologiche, incarnata dalle “radici” messe nel “morto cranio dell’asfalto” [світи нам ясно,/ щоб ми пустили коріння/ в мертвий череп асфальту] (*ibid.*). “Himn mistu” non lascia invece intravedere la risoluzione dialettica prospettata in “Pisnja mis’kych ditej”; vi domina, privo di contrappunti positivi, il motivo della città-prigione che custodisce nel suo ventre, fatto di case e strade, milioni di corpi [ти зібрало/в невидимі мури/своєї в’язниці/мильони світів,/мильони тіл,/які горять] (ivi: 24). Si tratta di una città tirannica, alla maniera degli assolutismi orientali [о велике місто/рожевих пірамід/на синіх пісках неба], di un mostro mitologico [ти є велике,/ти є безсмертне,/твоє тіло/ зв’язане чорними жилами,/і залізна кров пливе в них] (*ibid.*), la cui onnipotenza è contrapposta alla mortalità dell’uomo che la

abita: “о ти велике,/о ти могутнє,/о ти безсмертне/місто/ смертних людей” (ivi: 26).

Un ulteriore elemento di novità è rappresentato dall’attenzione alla sfera della corporeità e dell’erotismo, di cui Bila (2006: 372) sottolinea la ‘sotterranea’ continuità rispetto al discorso futurista, e che versi come quelli di “Samota” [двоє у м’якому ліжку/які доторкаються білими животами] (ivi: 10), “Ljubov” [моя любов/банальна/як смак/банана/в роті/та я мушу (...) доторкатися пальцями/її шкіри] (*ibid.*) e “Arlette” [твоє тіло біле/як мило] affrontano senza infingimenti retorici, con la ‘domesticità’ cruda e dimessa di immagini come quelle del corpo di una donna “bianco come una saponetta”, o dell’amore “banale come una banana”. Domina su tutto l’aridità di un contesto sociale percorso dalla solitudine dei singoli, esemplificata dall’intensa metafora della “stanza vuota” di “Samota” [що є життя/як не будинок/повний пустих кімнат?] (*ibid.*) e dai versi conclusivi di “Blues”, dove il medesimo destino di morte investe entrambi i protagonisti [ми розійдемось:/ ти у смерть,/ а я у смерть!], ognuno dei quali è però chiamato ad affrontarlo *singolarmente* [ми розійдемось] (ivi: 12).

Impegnato a raccontare una quotidianità metropolitana fatta di incontri fugaci [двоє у м’якому ліжку], in cui è racchiuso un antidoto solo transitorio all’isolamento strutturale dell’uomo, Tarnavs’kyj rifiuta ogni intento eroico o celebrativo, ogni fiducia nel valore superiore della parola poetica; prove come “Ja” [я не поет,/бо мої слова грубі,/як поліна] (ivi: 11), “Pustka” [пророки говорять про поезію,/але я ще не доріс] (ivi: 20) e “Iljuzija” contribuiscono opportunamente a demistificare il potere salvifico del *logos*, contrapponendo alla soave musicalità del ‘vate’ [словами, які пахнуть фіялками, говорять поети (…) поети які пахнуть фіялками і музикою слів” (ivi: 22) la ruvida grossolanità del verso tarnavskiano [слова грубі,/як поліна]. Ne deriva un originale equilibrio tra meditazione esistenziale e abbassamento del linguaggio verso toni colloquiali; la poesia resta lontana da ogni allusività, da ogni compiacimento per il segreto (si pensi all’evocativa ‘vaghezza’ del profumo di viole [словами, які пахнуть фіялками] di “Iljuzija”), mirando a caricare gli oggetti e le figure di una vigorosa tensione mentale. Quest’ultima si concretizza nell’insistita ‘cefalizzazione’ di un io lirico estraneo alle lusinghe emotive del ‘cuore’ e del sentimento. La cerebralità che percorre molti di questi versi appare con maggiore evidenza nel “cervello che arde” di “Ja” [коли ніч/і коли пече мозок/що мені робити?] (ivi: 11), nella tensione ‘euristica’ di “Nedili”

[Мої дні (…) спонукають мене думати,/повертати клубки вати в мозку/і шукати відповіді на питання] (ivi: 29), e in "Perša pisnja", dove la sostituzione della 'melodia' con l'incedere 'marziale' del pensiero [в моєму мозку ідуть/леґіони твердих думок/і їхні кроки звучать, як поезія!] (ivi: 42) conferma la spiccata vocazione intellettuale di questo primo lavoro tarnavskiano.

Con un articolo apparso nel settembre 1956 sulla "Ukrajins'ka literaturna hazeta", Lavrinenko riconobbe a *Žyttja v misti* un peculiare potere *rinvigorente* rispetto al generale processo di indebolimento della letteratura ucraina [повстання проти змори], fiaccata dalle purghe del periodo staliniano. I segni della rinascita [Юрій Тарнавський справляє похорон тому що вмірає і що повінно вмерти] dovevano essere colti, secondo il critico *émigré*, nella "spontaneità" dell'intonazione poetica [спонтанність] e nell'eliminazione della versificazione di tipo regolare in favore del *ritmo*, la quale avrebbe accomunato l'esperimento tarnavskiano ai modernisti Lorca ed Eliot, e all''espressionista' ucraino Mykola Bažan: "Цей рітм базується на складових частинах речення (а не на складах) і цим нагадує нам клясиків вільного віршу від Вітмена до Льорки і Еліота, як також раннього Бажана до Шкурупія" (Lavrinenko 1956: 8)[21].

Anche I. Kostec'kyj, il più 'occidentalista' tra gli ex membri promotori del MUR, ne sottolineò con favore l'anti-classicismo e l'allineamento a modelli tematici e versificatori occidentali, di cui – proseguiva il critico – la letteratura ucraina si sarebbe dovuta appropriare almeno tre decenni prima: "Справа в тому, що Юрій Тарнавський перебуває на протилежному кінці від будь-якого класицизму. Він […] це те, що повінно б, логічно казучи, з'явитися в нас ще 30 років тому, коли воно з'явилось у всій окцидентальної поезії […]" (Kostec'kyj 1957: 4). Più prevedibili accuse di "disperazione" e "pessimismo" giunsero invece dal versante della critica conservatrice (V. Svaroh, Sv. Hordyns'kyj), che dimostrò di non apprezzare le 'frequentazioni' sartriane del giovane autore: "екзістенціалізм Сартра і його послідовників морально, а отже й соціально шкідлівий, і нашім завданням є уберегти молодь від його розтліваючого впливу" (Svaroh 1957: 11).

[21] Si noti che in Ucraina le prime riflessioni teoriche sul *verse libre* risalgono al 1926, con la pubblicazione dell'articolo del costruttivista V. Poliščuk *Verlibr i joho socjal'na osnova*. Sulla 'genealogia' del *verse libre* in Ucraina si veda Bunčuk 1980, Kostenko 1993, Pidpalyj 2007.

Quattro anni dopo la pubblicazione di *Žyttja v misti*, nel 1960, uscì la seconda raccolta poetica tarnavskiana, *Popoludni v Pokipsi*, che non seppe replicare, tuttavia, il successo del lavoro precedente, rivelandosi poco convincente. Messi da parte il lavoro 'riduttivo' sulla sintassi e la tematica urbana, Tarnavs'kyj sembrò scegliere, secondo la definizione di Rubčak, la via del "compromesso con il linguaggio poetico" [поет робить певний компроміс із поетичною мовою] (Rubčak 1968: 50), celebrando, tramite inusitate tortuosità barocche, la simbiosi dell'uomo con l'ambiente naturale: "квіти/вечором пітніли/фіалковим чи рожевим потом,/і солодка редька від щастя/мліла в моїх зубах" (Tarnavs'kyj 1970: 47); "воскресаюче тіло землі чорніє,/й ворушаться під його шкірою черви,/ як коріння трави і дерев" (ivi: 61); "Я мушу стати речником зелені,/хоронителем зелених народів […]" (ivi: 64). Questo brusco mutamento di tono trova una parziale giustificazione nel diverso contesto biografico in cui matura *Popoludni*: durante i primi anni del suo impiego all'IBM, in cui era stato assunto nel 1956 in qualità di ingegnere elettronico, il poeta si trasferì nel sobborgo rurale di Poughkeepsie, dove sviluppò un temporaneo interesse per il tema della comunione tra uomo e natura, non più intesa in opposizione binaria alla 'giungla d'asfalto' della metropoli newyorchese, ma come l'inseparabile sfondo dei sentimenti e delle azioni umane.

La reazione della critica fu tuttavia impietosa. Kostec'kyj, che aveva apprezzato, pur con alcune riserve ("[…] усе, що він не робить погано, він робить дуже добре"), l'esordio tarnavs'kiano, dedicò alla raccolta una velenosa recensione, lamentando di "non poterne dire nulla di buono": "[…] Мені прикро, що тим разом не можу нічого доброго сказати про вірші Юрія Тарнавського" (Kostec'kyj 1963: 113)[22].

Nei due anni che seguirono il deludente riscontro di *Popoludni v Pokipsi*, Tarnavs'kyj scrisse poco[23], ma lesse molto, scoprendo Robbe-Grillet e il *Nouveau Roman*: "Багату часу я

[22] Secondo Rubčak il lavoro sarebbe, invece, filosoficamente più maturo rispetto a *Žyttja v misti*: "[…] Щодо твоєї збірки, то вона філософські глибше і формою досконаліша – а все же немає в ній тієї наївної (в дуже позитивному сенсі!) атмосфери бунту й виклику, що зробила «Життя в місті» просто *уникальним* твором у української литературі" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, senza data, *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York, corsivo dell'autore).

[23] Si noti, a questo proposito, che in una lettera del 25 settembre 1962, B. Rubčak lo accusa di essersi eclissato

присвячував вівчанню французького «нового роману» […] Тепер я думаю, що Ґрільє із них такий найцікавіщій, та твори його не мають псіхологичної сили" (ivi: 295). Al romanziere francese lo accomuna, come vedremo nel seguito della nostra discussione, una peculiare inclinazione *ottica* nei confronti delle superfici, la quale andrà radicalizzandosi, nei versi prodotti tra il 1967 e il 1970, in una attitudine di tipo 'pittorico-fotografico' nel trattamento della materia poetica. Risale inoltre a questo periodo il parziale allontanamento dalla sfera d'influenza sartriana, e il ridimensionamento critico di Dostoevskij in favore di Gogol' (ivi: 292).

****

All'inizio degli anni '60, sospendendo temporaneamente la produzione poetica, Tarnavs'kyj cominciò a lavorare al romanzo semi-autobiografico *Šljachy*, che rielabora i ricordi legati al periodo trascorso a Neu-Ulm. Riscritto nel 1962, fu accolto assai positivamente dalla critica, ripagandolo del fiasco di *Popoludni v Pokipsi*; fu lo stesso Kostec'kyj, dopo la stroncatura di *Popoludni*, a promuoverlo come l'"evento letterario dell'anno": "Повість 'Шляхи' Юрія Тарнавського] повинна бути, моїм переконанням, розцінена як подія року" (Kostec'kyj 1962: 103).

Il risentimento verso le correzioni linguistiche che I. Košelivec' (all'epoca redattore della prestigiosa rivista *émigré* "Sučasnist'") suggerì di apportare al romanzo lo spinse tuttavia a maturare la decisione di scrivere in inglese[24]. Il desiderio di affermarsi come autore

---

dalla vita letteraria della Diaspora: "[…] твоє призвище цільком зникло з журналів" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 25 settembre 1962, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[24] Si vedano, a questo proposito, i rimproveri linguistici mossigli da Košelivec in una lettera dell'11 gennaio 1957: "[…] Одначе я дуже побажав би Вам справжнього знання української мови, без чого у вас будуть завжди зв'язані руки, якщо ви, звичайно, і далі маєте намір писати українською мовою" (Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 11 gennaio 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Egli ammette di avere trovato "azzardate" anche alcune costruzioni sintattiche del successivo *Spomyny*: "[…] Цей цикл, як і попередній, припав мені дуже по смаку. У ньому щось є свіже, і, головне, суто Ваше. На ваше бажання, я залишив усе, як є, хоч мені трохи привиковано здавалася форма називного речення з дієприсливніковим зворотом […]" (Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 16 gennaio 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Le preoccupazioni linguistiche di Košelivec' investono,

"americano" si era però fatto strada in Tarnavs'kyj già alcuni anni dopo il suo arrivo negli Stati Uniti. Ne è testimone una lettera (rimasta senza risposta) inviata a J.P. Sartre nell'ottobre del 1957, in cui il poeta denuncia la chiusura dell'ambiente letterario ucraino e il bisogno di trascenderne i confini, aspirando ad una più vasta notorietà:

> […] I have been recognized in the Ukrainian literary circles and have been published [*sic*] a good many things in various émigré periodicals. Feeling, however, a certain stuffiness and unhealthy atmosphere, peculiar to the cut-off organisms: biological and social, about this type of work, I have began to work on the English language trying (up to now, to be frank, in vain) to join the many thousands of "capitalist-ruled" writers and poets of America – the country I live in since 1952 […] In my naiveté, I am probably also hoping that you will be able to recommend me to one of your American friends, who could help me (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a J.P. Sartre, ottobre 1957)[25].

---

tuttavia, l'intero Gruppo di New York, come testimonia una lettera inviata alcuni anni dopo a B. Bojčuk: "[…] Для всіх вас з НЙ [Нью Йоркської, MGB] школи /чи групи/ є одна серйозна небезпека – брак контакту з живою українською мовою […] Колись, ще перед моєю подорожжю до Америки, я писав Тарнавьскому, звертаючи його увагу на потребу праці над мовою. Я не мав на увазі образити його, бо ж досконале знання мови, якою він пише, для поета є самозрозуміла. Проте, я мав враження, що він був трохи ображений на мене […]" (Lettera di I. Košelivec' a B. Bojčuk, 5 gennaio 1960, *B. Bojčuk Papers* [in seguito *BBP*], Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[25] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. La descrizione dell'*asfissia* dell'ambiente letterario della diaspora sembra riprendere un'immagine già impiegata in una lettera a B. Bajk, datata 10 settembre 1956: "[…] Я просто задихаюсь від нашого містецького повітря; часами здається що навіть атомова бомба не зворушила б його – воно воняє […]" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Sul precoce desiderio di diventare uno scrittore *americano*, si veda anche questa recente dichiarazione dell'autore: "[…] I recall now that I used English in my diary quite soon after coming to the US. I wanted to be part of the society very badly, although I never denied the fact I was Ukrainian. Had I managed somehow to get published in English at that time I probably wouldn't have written in Ukrainian. But Lavrinenko offered to publish my book in Slovo (they put up $100 which covered the costs!) and so I veered off toward Ukrainian" (comunicazione dell'autore, 21 maggio 2009). Si noti, a questo proposito, che le parole di Tarnavs'kyj ci permettono di esaminare con un certo distacco la tesi, sostenuta da Rubčak a circa quarant'anni di distanza dalla fondazione del Gruppo, secondo la quale i poeti del Gruppo di New York avrebbero scelto *volontariamente* di diventare poeti ucraini, e non americani: "[…] Одним із найголовніших складників своєрідного умісцевлення НЙГ – це цілком *добровільне* рішення писати українською мовою […] Це треба постійно памятати: члени НЙГ добровільно вирішили навіть не залишитися, а *стати* еміграційними поетами […]"

Nel 1957 completò la raccolta di racconti *Sadness*; nel 1958 fu la volta del romanzo psicologico *The Hypocrite*, in cui si avvalse di uno stile nuovo, fondato sull'analogia tra stati psichici e stati fisici. Colpisce, di questa prima prova che non ha mai trovato la via della pubblicazione, la complessa sintassi, al limite del barocco (si ricordino, a questo proposito, le 'involuzioni' di *Popoludni v Pokipsi*), in netto contrasto con il minimalismo degli esperimenti successivi[26]. Per trovare più facilmente la strada della pubblicazione in inglese, egli si cimentò, seppur senza successo, anche con un romanzo "pornografico", *Innocent in Paris*, scritto nel 1966 tra gli Stati Uniti e la Spagna: "[…] Іронично є те, що на неї я все-таке не вміг знайти видавця. Порнографічні сцени не були достатньо порнографічними" (ivi: 301) [27].

Dopo la scarsa risonanza ottenuta dai primi esperimenti in lingua inglese, rifiutati da numerosi editori (ivi: 293), e le reazioni di diffusa diffidenza suscitate tra i colleghi del Gruppo di New York[28], Tarnavs'kyj tornò tuttavia all'ucraino. Tra l'aprile e l'ottobre 1962

(Rubčak 1996: 90, corsivo dell'autore).

[26] Il dattiloscritto di *The Hypocrite* è conservato presso l'archivio della Columbia (*JTP*, Bakhmeteff Archive, scatola n. 44). Nella già citata raccolta *Ne znaju*, uscita a Kiev nel 1999, ne sono stati pubblicati due frammenti in traduzione ucraina (Tarnavs'kyj 1999b: 133-145). Tarnavs'kyj ha definito il romanzo un esempio di "barocco psicologico" [психологичне барокко] e una prova di tipo "espressionista": "[…] стиль Гипокрита здеформований. Тепер я сказав би що це є щось в роді експреxіонизму" (ivi: 293).

[27] Anche il dattiloscritto di *Innocent in Paris* è conservato presso gli archivi della Columbia (*JTP*, Bakhmeteff Archive, scatola n. 44). Un frammento in traduzione ucraina, *Čary paryz'koji noči*, può essere letto nel già citato *Ne znaju* (ivi: 145-152).

[28] Si vedano, rispettivamente, una lettera di B. Rubčak, datata 1958 "[…] Проти, зовсім не переходите на англійську мову […] ваш талант має відповідальність перед своїм народом" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 14 ottobre 1958, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York) e un'esortazione di E. Andievs'ka – posteriore di alcuni anni – "a mandare al diavolo l'inglese": "[…] Юрко, ти марнуєш себе, пишучи по-англійському і по-українському. Двам богам неможливо служити […] Кінь усе англійське до біса, засідай по-справжньому за українську мову" (Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 21 giugno 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Alcuni mesi più tardi, la poetessa avrebbe avanzato l'ipotesi – forse riprendendo quanto sostenuto dal marito I. Košelivec – che Tarnavs'kyj non conoscesse correttamente *né* l'ucraino, *né* l'inglese: "Щоб стати Джойсом треба досконально знати англійську мову […] Ти ніколи не зможеш деформувати мову, *не знаючи* її" (Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 20,

completò la raccolta amorosa *Idealizovana biohrafija*, pubblicata nel 1964, la quale siglò una temporanea riconciliazione tra Tarnavs'kyj e la critica *émigré*. Nella nuova raccolta essa sembrò apprezzare la transizione verso una poetica "di vita" e l'abbandono del pessimismo di *Žyttja v misti*, come annotava entusiasta Ju. Lavrinenko, suggerendo un parallelo tra il lavoro tarnavskiano e l'afflato erotico del *Cantico dei Cantici*: "Десять років тому цей поет вразив нас небувало інтенсивною лірикою смерти. А тепер він обрадував нас книжкою небувало свіжої любовної поезії […] Кохання в «Ідеалізовані біографії» нахмарене й щасливе майже як у біблійній «Пісні пісень»" (Lavrinenko 1966: 32.35, *passim*)[29]. Suddivisa in cinquanta componimenti di breve lunghezza, *Idealizovana biohrafija* recupera l'asciuttezza e la parca sintassi dell'esordio poetico, distinguendosi per una resa della dinamica amorosa contratta in forme tendenti all'astrazione, a cui contribuisce una decisa riduzione dello spettro lessicale, dominato dalla fisicità rarefatta e stilizzata dei lessemi "очі", "уста", "руки", "волосся", "тіло", e da attributi nudamente anti-poetici come "білий", "чорний", "щорсткий": "[…] які щорсткі, як цегла/є твої руки на моїм обличчі" (Tarnavs'kyj 1970: 81)

In questo stesso periodo Tarnavs'kyj scoprì la poesia francese, e in particolare Rimbaud; ciò gli suggerì di percorrere la strada – ancora marginale per la lirica ucraina, ma consolidata in occidente fin dagli inizi del secolo sull'esempio di Rimbaud e Laforgue – di una poesia aperta alle ibridazioni della prosa: "[…] Вони [*Сезон у пеклі* та *Ілюминяції*] відкрили мені нову можливість у поезії – поезію базовану виключно на семантиці, закодовану, мов мова й музика в модуляціях хвиль радіо, в невтральній течії прозової мови […]" (ivi: 299)[30]. I risultati dell'influsso rimbaldiano si tradussero nella raccolta poetica in prosa

---

settembre 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York, corsivo mio MGB).

[29] Si veda anche il giudizio positivo di E. Andievs'ka: "[…] Ти в ній [*Idealyzovana biohrafija*, MGB] підходиш до поезії з поетичного боку, а не з прозаторинною, як у попередніх" (Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 24 febbraio 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[30] Sulla tradizione del *poème en prose* in Francia si veda Bernard 1978. Sulle forme dell'incontro tra poesia e prosa nella letteratura del Novecento si vedano anche Esposito 1990 e Menichetti 1990. Sulle forme di ibridazione tra poesia e prosa in Ucraina si veda Pidpalyj 2004, che raccoglie il *verse libre* e gli incroci tra poesia e prosa sotto l'etichetta collettiva di "маргінальні форми". Si noti, tuttavia, che secondo Rubčak la "poesia in prosa" di Tarnavs'kyj non avrebbe nulla in comune con analoghi esperimenti di Rimbaud, Baudelaire, o del

Spomyny, scritta tra la fine del 1963 e l'aprile del 1964, e pubblicata nel 1964 nei numeri 8 e 9 di "Sučasnist'"[31].

In *Spomyny* l'infanzia del poeta è scrutata in un'ottica stravolta, dove cose e fatti – la guerra, la morte della madre, il villaggio natale e i suoi abitanti – si mostrano senza un'apparente relazione con l'occhio di chi li osserva; ne deriva un espressionismo stilistico, seppur raggelato in forme di tipo surreale, dove le categorie dello spazio e della corporeità tendono sistematicamente a sovrapporsi: "Немов з тунелю, з твого тіла виступає чоловік, що повертається із фронту. Його одяг просяклий, неначе запахом, гулом битви, що відбудеться на другий день" (ivi: 117); "Крізь його [синову, MGB] голову, немов верства жовтого мінералу крізь камінь, проходить лан пшениці" (*ibid.*). Prevale, dal punto di vista sintattico, la giustapposizione *collagistica* di frasi nominali, da cui balenano sensazioni in prevalenza visive: "Рухомі алеї військових валок. Розлізлі кипариси пилу. Світло, наче молот, розтрощуючий речі. Руки з закасаними рукавами, як ноги велетенських польових коників, несуться мимо" (ivi: 102). La scrittura, snodata in montaggi di immagini in apparenza casuali, utilizza la parola come mezzo di ricognizione degli oggetti e delle relazioni percettive tra il soggetto e il mondo delle cose, accentuando una predilezione per la sfera sensoriale che caratterizzerà tutta la produzione tarnavskiana della seconda metà degli anni Sessanta.

---

postmodernista americano Frank O'Hara: "Поеми в прози Бодлера, Рембо, чи американця Френка О'Гери нічого спільного не мають" (Rubčak 1968: 55).

[31] È stato lo stesso Lavrinenko a mettere in evidenza le affinità tra le "memorie" tarnavskiane – dedicate, come accennato in precedenza, alla grottesca rievocazione degli ultimi giorni trascorsi in Ucraina prima della fuga del poeta in Germania – e le *Illuminations*: "Дивна книжка! […] він хоче відтворити переживання 10-літнього хлопця у час смерти й похорону його матері […] Отже це пам'ять пам'яті […] Якщо вже конче треба шукати літературного порівняння до "Споминів" Ю. Тарнавського, то це була б книжка "Les Illuminations" Атрура Рембо" (Lavrinenko 1964: 60). La recensione di Lavrinenko riprende, in buona sostanza, i toni già espressi privatamente in una lettera inviata allo stесso Tarnavs'kyj il 28 novembre 1964: […] Читаючи «Спомини», я маю враження наче автор витягає корінневу корону душі, як дерево […] Це незвичайно деликатне майстерство. Ще не уяснив собі, як Ви цього досягайте? Образами, порівняннями, метафорами, фарбами, скульптурами, кінкодровами напливами? Потім цей ритм. Це властиво неритм, але ритм […] Я роблю критичні зауваги, бо твір вартий уваги найкращого читача" (Lettera di Ju. Lavrinenko a Ju. Tarnavs'kyj, 28 novembre 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

Tra l'aprile 1964 e l'agosto 1965 Tarnavs'kyj e la moglie Patrycija Kylyna soggiornarono sulla costa basca, dove, progettando di trasferirvisi in via definitiva, acquistarono una casa. Da questa esperienza trae spunto la scrittura del lavoro successivo, *Bez Espaniji*, iniziato nel 1966 con l'intento di impiegare lo stesso stile di *Spomyny*, e pubblicato nel 1968 sui numeri 4, 5, 10, 11 di "Sučasnist'". Il racconto del viaggio della coppia attraverso la Spagna – maturato s*enza* la Spagna, ovvero, al ritorno negli Stati Uniti – si divide in due parti, ognuna delle quali si fonda sull'alternanza di quattro temi-base, a cui Bojčuk (1971: 50) attribuisce l'etichetta di "рефренн[а] композиці[а]": la "partenza" [від'їзд] (l'abbandono della Spagna), l'"arrivo" [приїзд] (il ritorno negli Stati Uniti), il "silenzio" [тиша] (la vita negli Stati Uniti) e l'"appello" [звернення] (la rievocazione dei ricordi accumulati durante il soggiorno spagnolo). Il processo del ricordo si articola 'orizzontalmente', tramite la libera associazione di immagini in uno *stream of consciousness* prevalentemente paratattico. Se la prima parte della raccolta mantiene una residua intonazione narrativa, sostenuta da una sintassi di tipo verbale [Ти зник за другою, темною своєю частиною, й останнє, що я бачив, була ніч, зроблена з пустки нашої ще не закінченої хати, помноженої стократно] (ivi: 131), la seconda registra un più deciso sfaldamento della coesione logica tra gli eventi, cedendo il passo al solo 'elenco' nominale di cose e parti corporee, proiettate su uno sfondo spaziale grottescamente deformato: "За кров, рівнобіжну до вапна. За простирала, рівнобіжні до крови. За зуби, рівнобіжні до скла. За стіни, рівнобіжні до слини. За ноги, рівнобіжні до цементу. За цемент, прямовисний до крови […]" (ivi: 149). L'assenza di costrutti verbali è d'altra parte compensata dalla reiterazione 'compulsiva' di preposizioni come "від", "до", "за", il cui contenuto semantico funge da equivalente di azioni come "partire", "arrivare", "avvicinarsi", "allontanarsi": "[…] Від напряму мого зору, з червоним кольором замість кута; від шоколяду в філіжанці; від площі, змішаної з волокном моїх м'язів; від звуків дівочих стіп на них" (Tarnavs'kyj 1970: 133). L'utilizzo di costruzioni ritmico-sintattiche di tipo 'ciclico' – in cui il meccanismo anaforico ripropone, in modo a tratti ossessivo e con scarti posizionali minimi, i medesimi lessemi afferenti alla sfera corporeo-oggettuale – contribuisce a costruire uno spazio chiuso, i cui confini 'geografici' sono delimitati da uno spettro lessicale ormai ridotto ai minimi termini e raccolto attorno al grappolo di vocaboli 'primari' che Bila (2006: 375) ha voluto apparentare ad un peculiare *basic English*: "О, діри в

дзеркалах, і в ліжках в готелі, і в моїх устах в готелі, і в готелі в моїх устах, які я тепер притискаю до паперу, притисненого до моїх уст!" (ivi: 155); "Стрілки годинників, що перетинають площі й помаранчі перед собором, площі, що рухаються, як стрілки годинників крізь сік помаранч перед собором, стрілки годинників в соці помаранч перед собором" (ivi: 169). A rafforzare una complessiva impressione di 'chiusura' concorre anche il brusco restringimento del ricco spettro tematico di *Žyttja v misti* (la morte, l'eros, la solitudine, l'alienazione, la città), il quale lascia spazio alla sola ricognizione di corpi inerti e mutilati, e di una materia oggettuale sconsolatamente 'muta', su cui il racconto non inietta alcuna tensione di tipo morale, o metafisico.

L'ermetismo della raccolta – e in modo particolare della sua seconda parte – suscitò accese proteste tra il pubblico di "Sučasnist'", a cui le 'memorie' tarnavskiane apparvero come un oggetto di eccezionale stranezza, lontano da tutti i parametri correnti. Su suggerimento di V. Burhardt, che era da poco succeduto a Košelivec nel ruolo di redattore, ed era legato a Tarnavs'kyj da un rapporto di amicizia[32], lo scrittore ucraino decise così di rilasciare allo stesso Burhardt una lunga intervista chiarificatrice, *Bez Espaniji čy bez značennja?* (1969), in cui egli specificava che il libro era un tentativo di descrivere "senza mediazioni" il proprio stato psichico [психічний стан] una volta lasciata la Spagna (Tarnavs'kyj 1969: 14). *Bez Espaniji* provocò, tuttavia, reazioni perplesse anche tra gli 'addetti ai lavori'. Burhardt, pur apprezzandone alcuni aspetti, delineati in una lettera del febbraio 1967 ("[…] Спасибі тобі за «Мадейру», яка технічно сильно нагадує «Спомини», але заразом робить більш визріле і насилене враження […] Якщо Мадейра репрезентативна, то я з нетерпіння чекаю на цілу збірку, яка в такому разі буде твоєю найкращою"), ne scriveva in questi termini in una lettera del 2 ottobre 1967, definendo 'cibernetica' la tecnica impiegata dal poeta nella seconda parte del lavoro: "[…] Щодо більш «кібернетичної» техніки, то маю мішані

[32] Si veda, a questo proposito, la lettera inviata da Burhardt a Tarnavs'kyj il 18 marzo 1969: "[…] Маю також цілий ряд листів, де читачі протестують протів твоїх творів […] ти маєш прекрасний шанс на конфронтацію. Пропоную щоб ти […] на читацькому фронті написав короткий есей про те, як творилась книжка «Без Еспанії» і що Ти хотів в ній досягнути […] Виглядає, що це все може розвинутися в надзвичайну цікаву і гостру діскусію і тому я був би дуже радий, якщо Ти вступив в бій" (Lettera di V. Burhardt a Ju. Tarnavs'kyj, 18 marzo 1969, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

почуття. У віршах типу «Тиші», «Толедо» і т.п. вона надзвичайно ефектова, а в інших знову робить враження експерименту задля експерименту, іншими словами – не переконує […]"[33]. Secondo Rubčak (1968: 54), il "viaggio" a cui è dedicata la raccolta adombra, in realtà, la più decisiva transizione *centripeta* del poeta da un verso di tipo intellettuale – il cui contrappunto è dato dall'universo esterno: la città di *Žyttja v misti* – ad uno di tipo ermetico, ottusamente *solipsistico*[34].

Con *Bez Espanij* ebbe inizio il suo periodo di più intensa attività letteraria. Tra il 1967 e il 1970 Tarnavs'kyj scrisse *Pisni je-je* (1967), *Ankety* (1968), *Poezij pro niščo* (1968-1970) e *Vyno i ropa*, che, con l'eccezione di quest'ultimo – in cui confluirono numerose prove poetiche già apparse sulla rivista "Novi Poeziji" nel decennio 1959-1968 – egli considera tra i suoi lavori più riusciti: "*Анкетами* я був дуже задоволений і видавалися вони мені, як і видаються далі, поруч із *Поезіями про ніщо* […] одним з моїх найкращих творів" (ivi: 306).

Pisni je-je, il cui titolo è ispirato al genere della canzone rock (ivi: 305), si distingue per la scomposizione del verso in un numero ristretto di unità lessicali e per il frequente ricorso al parallelismo sintattico, riproponendo l'impressione di 'circolarità' che era tipica delle "memorie" spagnole: "чому не біла/кров,/чому не з паперу/уста/чому не зі знаку/рука,/чому не з дзеркала/життя?" (Tarnavs'kyj 1970: 184-185); "починається/зів'яла троянда/біля руки/повної шовку і листів,/біля канапи,/повної сліз і

[33] Lettera di V. Burhardt a Ju. Tarnavs'kyj, 2 ottobre 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[34] Nel corso dell'intervista il poeta ha tuttavia confermato, seppur indirettamente, le accuse di pubblico e critica, sostenendo di scrivere "senza tenere in considerazione il lettore" allo stesso modo in cui un tennista professionista "gioca per sé e non per i propri tifosi" [я пишу тільки для себе, так само, як професійний тенніст грає для себе] (ivi: 15). Si noti che Bojčuk era stato il primo ad individuare il delinearsi di una linea solipsistica nell'opera tarnavskiana, recensendo, in una lettera indirizzata allo stesso Tarnavs'kyj, la raccolta *Spomyny:* "[…] Що я хочу поставити під сумнів – це бажання перелити сутність з підсвідомого автора до підсвідомого читача, щоб в читача повстала така картина, як в автора. Це проблема дуже тяжка […] Ти хочеш […] щоб по натяках, слідах і т.д. читач дійшов до картини, яка живе в *твоїй* підсвідомості […] якщо ж образ читача далекий твому, то може вийти непорозуміння і гротеск […]" (Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 2 gennaio 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

пелюсток,/біля черевиків […]" (ivi: 186). Gli stessi temi delle *canzoni* poco si discostano dalla grottesca interazione fisico-sensoriale tra il corpo e gli oggetti della quotidianità che aveva caratterizzato i precedenti *Spomyny* e *Bez Espaniji*; ne è un esempio "Pan N. proščajet'sja z kochannjam", il quale si regge sull'interscambiabilità degli attributi delle parti corporee descritte: "Пальці/шукають пальців/у волоссі, білому/як шкіра/у шкірі/що розсипається/як волосся" (ivi: 184). Non meno grottesco è il quadro proposto da "Jiji čerevyky", dove le barriere tra l'individuo e lo spazio sono annullate dalla dislocazione delle scarpe dell'amata vicino alle labbra del protagonista: "Біля моїх/уст/вона носила/свої черевики/біля моїх/уст […] (ivi: 195).

Con le *Ankety*, la cui stesura è di pochi mesi posteriore a quella di *Pisni je-je*, Tarnavs'kyj abbandona nuovamente il verso e sperimenta le potenzialità di una forma massimamente 'anti-poetica' come quella del "questionario", aprendo il testo ad un linguaggio 'pratico'. La raccolta si articola in venticinque questionari, ognuno dei quali è chiamato ad 'interrogare' una precisa micro-unità oggettuale, isolandola a partire dalla più vasta scena della rasatura mattutina del poeta: "viso", "mani", "gambe", "ossa", "sangue", "specchio", "acqua", "pavimento", "finestra". La lingua prosegue nel processo di 'scheletrificazione' – il termine è di Ruščak (1968) – del 'turgore' della poesia ucraina tradizionale, strutturandosi secondo formule logico-grammaticali che rendono *volutamente* difficoltosa la ricezione del contenuto semantico del testo. Tra i procedimenti volti a riprodurre l'opacità della lingua 'cancelleresca' spicca, in particolare, l'elenco di tutte le possibili varianti degli attributi di una data unità oggettuale, con accostamenti che generano inevitabili paradossi logico-semantici: "[…] Одна форма прямокутня або квадратова, і відкрита або закрита, і прозора або непрозора, а друга форма така, що є або лиш прямокутня, відкрита і прозора, або лиш прямокутня, закрита і прозора, або лиш прямокутня, відкрита і непрозора" (ivi: 270); si avvicinano al registro burocratico anche i passi che prevedono la presenza di un lungo elenco nominale, seguito da doppie, o triple negazioni: "М'ясо, кості, кров, прізвища, черевики, і інші частини, дати, та поняття тіла, що з'являються в дату народження, тому, що вони з'являються в цю дату, і тому, що факт, що вони з'являються, є незаперечним, роблять неіснування її неможливим] (ivi: 250); "Відношення до частин, що не є частинами тіла, є невідоме, і зрештою нецікаве" (ivi: 239).

Parallelismi e iterazioni collaborano efficacemente a creare un'impressione di staticità e di monotonia, come se l'autore si fosse imposto una 'gabbia' intellettuale in cui disciplinare la materia trattata, anatomizzando il proprio sentimento secondo schemi oltremodo impersonali. Ne deriva un interessante contrasto tra l'apparente aridità di un genere di derivazione 'burocratica' e i contenuti 'profondi' che scaturiscono da questo singolare esperimento di cristallizzazione di un istante dell'esperienza umana; ciascuna delle componenti 'interrogate' dal meccanismo testuale funge, infatti, da punto d'appoggio per una riflessione complessiva sul significato e le caratteristiche dell'esistenza dell'uomo e degli oggetti, in cui prevale un'attitudine sconsolatamente anti-metafisica.

L'opera di disturbo degli 'automatismi' della percezione del testo poetico prosegue con *Poeziji pro niščo* (1970), dove la parola si concentra su oggetti (bicchieri, orologi, scarpe) e azioni (reggere un bicchiere, camminare in giardino, osservare un albero oltre la finestra) banalmente quotidiane, liberate e demistificate dalle specificazioni letterarie – compresa la 'metafisica' del "correlativo oggettivo" – e percorse da una intonazione 'visuale' che sconfina in una ricognizione a tratti fisiologica della dimensione cosale. Il ricorso ad una struttura sintattica anti-gerarchica, in cui prevalgono, come nelle prove precedenti, i costrutti paratattici, consente di posare una patina straniante sulla realtà, congelando e atomizzando gli eventi nell'istante del loro compiersi: si hanno così versi come quelli di "Ruka ne može vypasty z ruky", dedicati all'analisi per certi versi 'radiografica' di una mano impegnata a non lasciare cadere un bicchiere, o di "Slyna blyščyt' v roti", che immortala l'istante in cui la saliva 'decide' di fuoriuscire dalla bocca. Non meno rilevanti dal punto di vista tematico sono la sovrapposizione, a tratti violenta, tra il corpo e l'ambiente circostante, e la radicale marginalizzazione del soggetto, ridotto ad uno dei 'meccanismi' di cui si compone la realtà oggettuale.

La progressiva svalutazione del ruolo tradizionalmente riservato al soggetto si traduce nel proliferare di quadri grotteschi, dominati dall'idea, di probabile derivazione gogoliana, dell'autonomia di una singola componente anatomica; quest'ultima è particolarmente evidente nelle mani 'scorporate' che, in "Ruka plavaje v prostori" e "Ruka povertajet'sja proty sebe", si immettono repentinamente nell'azione allo scopo di turbarla, o nello sguardo 'macroscopico' posato sul piede di "Noha znachodyt'sja v čerevyku". La 'contrazione' della soggettività si

manifesta con notevole durezza anche nell'immagine dello smembramento corporeo del soggetto, "sfondato" dallo spazio che lo circoscrive, come accade nei versi conclusivi di "Čolovik ide dorohoju": "Між його/тулубом і/головою, як теж і на/місці усіх його/суглобів, видно сині/леза повітря, і всі/вони тремтять […]" (ivi: 350).

Questa anti-estetica del quotidiano, in cui torna a dominare la corporeità grottesca di *Bez Espaniji*, è proiettata sullo sfondo di un diffuso dualismo tra vita e morte, essere e vuoto (esemplificato dal "nulla" che dà il titolo alla raccolta), il quale si manifesta, sul piano strutturale, nella suddivisione dei componimenti in due strofe, ognuna delle quali è composta da due frasi. Talora lo 'sdoppiamento' è anche interno al verso, come testimonia la struttura 'speculare' con cui si apre "Skljanka ne može vypasty z ruky": "Рука *забандажована м'язами* і *бандажами*, подібними до *м'язів*" (ivi: 321). La riduzione dell''invadenza' dell'io lirico, di cui abbiamo illustrato l'inclinazione allo 'smembramento', trova invece un corrispettivo a livello linguistico nella rigorosa espunzione del pronome personale "я", e nella contrazione dell'impianto sintattico in un grumo di predicazioni elementari, caratterizzate dalla sola presenza di un soggetto – spesso inanimato – e del verbo al presente indicativo, come "склянка стоїть", "чоловік кричить", "чоловік вмірає", "закривається око", "упав дощ", o "жінка іде в сад". Il linguaggio si trasforma così nel riflesso dei processi formativi di una realtà 'automatizzata' e priva di ricadute emotive, in cui il soggetto, ormai evanescente, è avvolto nel rigoroso anonimato di 'etichette vuote' come "чоловік" e "жінка".

Contrariamente all'abitudine tarnavskiana di concentrarsi sugli aspetti in prevalenza semantici del fare poetico, anche la tessitura prosodica di questo lavoro rivela alcuni elementi degni di nota. Sebbene l'uso della rima continui ad essere assente, si registra una sporadica presenza dell'anafora ["за спинами і стінами, за", "немає, не було, й не", "без імени, без", "він живий, він"], e di allitterazioni nel complesso 'cacofoniche' come "другий і другорядний", "дружини і друзів", o "поникьлованими ними", a cui è affidato il compito di trasmettere l'idea di una 'dissonanza' non solo fonetica, ma interna alla stessa struttura delle cose, sospese tra essere e non essere. Ad amplificare una generale 'sgradevolezza' ritmica di molti componimenti contribuisce anche la distribuzione 'anti-sintattica' del verso, che si spezza in punti che non coincidono con l'andamento logico della frase, generando interessanti 'sproporzioni' semantiche tra il singolo verso e la sua relazione con quello successivo. È

quanto accade in “Usta vymovljajut’ slova”, dove il verbo “розломлювати” sembra inizialmente riferirsi al lessema “пальці” – evocando immagini legate al campo semantico del dolore e della mutilazione fisica (“si spezzano come dita”) – per poi saldarsi al più rassicurante “хліб” (si spezzano come le dita/[spezzano] il pane): “Розломлюють себе, як пальці/хліб” (ivi: 337).

In uno scritto di poco posteriore alla pubblicazione della raccolta, è stato lo stesso Tarnavs’kyj a rivelare la decisione di scegliere *consapevolmente* soluzioni “disarmoniche e disfoniche”, azzardando un interessante parallelo tra il dogma della “melodia” nella poesia ucraina e il potere pervasivo e conformista dell’“ottimismo” nella letteratura sovietica: “[…] я вживаю ці конструкції не для евфонії, а, навпаки, для ефекту незугарности й трудности, як вживається дисгармонія в музиці […] мелодійність в українській літературі така обов’язкова, як в цілі радянській – оптимізм” (Tarnavs’kyj 1971: 118-119). La ‘violenza’ sul materiale lessico-sintattico riflette, in ultima analisi, la violenza esercitata sulla realtà nel suo complesso, di cui, come specificato sopra, la raccolta rimanda un’immagine oltremodo assottigliata e frammentaria.

Nel 1971 uscì il volume *Poezij pro niščo ta inši poeziji na cju samu temu*, che ricapitolava l’intera esperienza poetica tarnavskiana a partire da *Žyttja v misti* (1956), includendo, nella sezione “Poza zbirkamy”, anche uno sparuto numero di inediti. Recensendola, B. Bojčuk ha fatto notare l’esistenza di due direttrici che la innervano: una poetica, a cui egli appone la dicitura di “canzone” [пісня], e in cui rientrano *Žyttja v misti*, *Idealizovana biohrafija*, *Pisni je-je*, *Vyno i ropa*, *Poezij pro niščo*; e una prosaica, che prende tardivamente avvio con *Spomyny* (1964) e prosegue con *Bez Espaniji* e *Ankety*. Entrambe sarebbero accomunate da una diffusa tendenza all’ermetismo e da una peculiare estrinsecazione *fisica* delle questioni esistenziali.

Risale a questi stessi anni, in cui la penna tarnavskiana parrebbe più prolifica, anche il progressivo sfaldamento del Gruppo di New York e l’acuirsi del senso di estraneità nei confronti del pubblico *émigré*, i cui orientamenti conservatori – emersi con insolita virulenza nelle polemiche relative a *Bez Espanij* – lo avevano condannato ad una sofferta marginalità: “[…] Взагалі мені дуже важко жити серед нашого народу, який мене чомусь

«остракізує»" (Lettera a E. Andievs'ka, 13 giugno 1966)[35].

****

Dopo il 1971, in cui si è interrotta l'esperienza del Gruppo di New York, anche la produzione tarnavskiana in ucraino è giunta ad una fase di stallo ed ha avuto inizio quella in inglese[36]. Nel 1973 ha terminato la prima redazione del romanzo *Three blondes and death*, il quale è composto facendo uso della sola paratassi (ivi: 309)[37]. Nello stesso stile, in cui confluiscono gli esperimenti poetici dei due decenni precedenti, è scritto anche *Meningitis*, pubblicato dalla piccola casa editrice di Brooklyn *Fiction Collective*, e accolto positivamente dalla critica, che ha paragonato lo stile tarnavskiano ad un "Hemingway sotto effetto di narcotici" [Hemingway on drugs] (Phelps 1978). Nel 1978 ha pubblicato sulla rivista

[35] *E. Andievs'ka Papers* [in seguito *EAP*], Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. B. Bojčuk, commentando l'ingiusto silenzio critico all'uscita di una raccolta del valore di *Poeziji pro nišco*, afferma che tra Tarnavs'kyj e il suo potenziale pubblico si erge "[…] стіна емоційного відчуження від усього, що не соняшникове, не голубе, не вишиване" (1971: 53), e conclude ribadendo la necessità, per il poeta, di esistere *indipendentemente* da un uditorio: "Отже поети мусять існувати самі" (*ibid.*). Alcuni anni più tardi, lo stesso Bojčuk avrebbe definito questo tipo di indipendenza [незалежність від читача] un "tesoro" [скарб] conquistato dall'intero Gruppo di New York a costo dell'isolamento (Bojčuk 1979: 22).

[36] Sulle difficoltà editoriali incontrate da Tarnavs'kyj come scrittore "americano" si veda una lettera a M. Kunitz del 16 gennaio 1974: "[…] I have switched over from writing in Ukrainian to English and I am having a hard time getting my things accepted. I was wondering if you would be so kind to suggest what magazine could be interested in the poems. I had submitted them to NYQ [*New York Quarterly*, MGB] and, although Linda Krenis wrote me back saying she liked them, they were rejected […]" (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a M. Kunitz, 16 gennaio 1974, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Queste poche righe riassumono in modo esaustivo il dissidio identitario che pervade l'intera biografia tarnavskiana: egli guarda ad Occidente, ne è, nei fremiti (post)-modernisti, una componente ideale, oltre che fisica, ma da quest'ultimo viene percepito come una propaggine periferica, un corpo *accidentale*. Su quest'ultima contraddizione si è soffermato anche Grabowicz, che ha voluto estenderla a tutti i membri del Gruppo di New York: "[…] they were very much in step with current Western poetic developments. At the same time, however, they were not part of the Western world" (Grabowicz 1979: 165).

[37] Si veda quanto afferma lo stesso Tarnavs'kyj a proposito dello stile del romanzo: "[…] цей стиль дуже добре підходив до задуманної мною структури твору, як мала бути дуже схематична...чітка, майже математична, бо я хотів клинично розбити біографію героя на складові частини, порізати її на шматки […]" (Tarnavs'kyj 1994: 23).

"Sučasnist'" la raccolta *Os' jak ja vydužuju*, scritta originariamente in inglese (*This is how I get well*). Nel 1975 ha cominciato a scrivere, in inglese, un lungo poema dedicato al Messico, *The Plumed Heart*, che ha tradotto in ucraino nel 1985 (*Operne serce*, pubblicato nel 1986 sui numeri 1, 2, 4 di "Sučasnist'"). Sono seguiti, nel 1975, il ciclo *Ideal woman*, che è uscito nella variante ucraina (*Poklooninnja ideal'noji žinci*) nel 1988 sulla rivista "Terminus"; il ciclo *Photographs are like flowers* (1976), pubblicato in ucraino nel 1990 sulla rivista "Svitovyd"; il ciclo *Ingrown Poems* (1975-1979), pubblicato in ucraino da "Sučasnist'" nel 1981, e il ciclo *Zeroes and ones* (1982), di cui nel 1987 ha realizzato una versione bilingue.

Tarnavs'kyj è tornato all'ucraino solo nel 1986, sotto la spinta dal trauma emotivo scatenato dagli eventi di Černobyl', quando ha scritto, nella propria madrelingua, una serie di versi dedicati alla tragedia, poi inclusi nella versione ucraina di *Ingrown poems* (*Dorosli virši*): "Чорнобильська трагедія весною 1986 потрясла мене невимовно. Я наче пробудився з довголітнього сну, й побачив що з України не залишилося майже ще нічого" (ivi: 320)[38]. I *čornobyl's'ki virši* sono stati pubblicati nel 1987 dalla rivista "Terminus" e, con alcuni tagli della censura, dalla rivista "Poezija" (2, 1990). Tra il 1988 e il 1991 ha scritto il poema *URANA* – l'allusione è alla scritta Ucraina priva delle lettere centrali, a sancire la mutilazione subita dal paese e la sua condizione di sudditanza politica – in cui ha riversato il dolore che non aveva trovato spazio nei versi dedicati a Černobyl'. Tutti i cicli pubblicati dopo *Poeziji pro niščo* sono ora raccolti nel volume *Jich nemaje*, uscito a Kiev nel 1999.

Nell'estate del 1990, dopo 46 anni, Tarnavs'kyj si è recato per la prima volta in Ucraina, ospite del festival *Zolotyj homin*. Nel 1991 è uscita a Kiev un'antologia di versi scelti (*Bez ničoho*) preceduti da una nota introduttiva di M. Moskalenko. Dal 1994 al 1995, dopo essere stato costretto al pre-pensionamento dalla IBM, ha insegnato letteratura ucraina presso la Columbia University. Attualmente Tarnavs'kyj scrive solo in inglese[39]. Nel 2007 è uscita, per

[38] Cf. anche: "Раніше я уникав національні теми. Як і всі поети НЙГ. Але чорнобильська аварія сильно сполихнула мою душу" (Tarnavs'kyj 1999a: 12).

[39] In un'intervista apparsa di recente, Tarnavs'kyj ha sottolineato con una certa perentorietà l'irreversibilità del proprio passaggio alla lingua inglese: "Друкувати мене там [in Ucraina, MGB] ніхто не збирається, а сам себе видавати я більше не буду. Тому-то я й перейшов на англійську" (Tarnavs'kyj 2009: 51).

i tipi di *Fiction collective*, la raccolta di micro-romanzi [micro-novels] *Like Blood in Water*[40].

[40] Per le recensioni di questo lavoro si veda Chmielewski 2007; Jameson 2007; Keis 2007; Lowe 2008.

CAPITOLO II

Il Gruppo di New York e la creazione di un "nuovo" discorso modernista

Premesse

Negli anni in cui il giovane Tarnavs'kyj consegnava alle stampe il proprio esordio poetico, i centri in cui si articolavano il dibattito e la produzione letteraria dell'emigrazione ucraina si erano ormai spostati nel continente americano. Tra il 1948 e il 1950, dopo lo smantellamento dei campi profughi situati in territorio tedesco, si era assistito, infatti, ad un massiccio flusso migratorio diretto in America Latina, in Canada e negli Stati Uniti (Il'nyc'kyj 1995: 74ss).

Nel periodo tra le due guerre, la mappa letteraria della Diaspora era invece tripartita tra Varsavia, Parigi e Praga, che ne rappresentava il centro più produttivo. La città di Praga aveva dato il nome alla prima formazione poetica *émigré* – la Scuola di Praga [*Praz'ka škola*] – fondata negli anni '20 da E. Malanjuk, e di cui facevano parte anche N. Livyc'ka-Cholodna, O. Tiliha, V. Chmeljuk, O. Stefanovyč, O. Ljaturyns'ka e O. Olžyč (cf. Il'nyc'kyj 1995)[1]. La scuola, la cui denominazione topografica è del tutto convenzionale, poiché alcuni dei suoi membri, come Malanjuk e Tiliha, avrebbero lasciato Praga per Varsavia, non si distingue per un'omogeneità degli indirizzi stilistici, né per un programma estetico chiaramente formulato; i suoi membri si trovavano tuttavia a condividere, come ha osservato Ju. Shevelov (1978: 6), un comune orientamento storiosofico e una diffusa politicizzazione del discorso poetico [вимріяли собі свою Україну, що її ніколи ніде не існувало].

Tra il 1945 e il 1950 gli equilibri geografici della letteratura ucraina non sovietica subirono un'ulteriore riconfigurazione, spostandosi nei campi profughi della zona dell'occupazione americana in Baviera. In questo anomalo contesto, in cui convivevano fianco a fianco l'euforia per un futuro di possibile libertà, il ricordo dei traumi dell'esperienza bellica e il terrore di fronte allo spettro di un rimpatrio forzato in Unione Sovietica[2], prese forma l'esperienza del MUR (*Mistec'kyj ukrajins'kyj ruch*), l'ultimo raggruppamento letterario

---

[1] Grabowicz (1999 [1984[1]]: 393) fa notare che nella fase tra le due guerre l'emigrazione ucraina a Praga o in Polonia è in stretto contatto con la madrepatria. Quest'ultimo legame si spezza definitivamente nel secondo dopoguerra, il che consentirebbe di parlare di letteratura dell'emigrazione *stricto sensu* solo a partire dal 1945.

[2] Per un'efficace ricostruzione delle complesse condizioni psicologiche in cui si trovavano a vivere gli abitanti dei campi si veda Grabowicz 1993: 11ss. e Bila 2006: 337ss.

ucraino non-sovietico che si è sviluppato in territorio europeo. Il primo congresso del gruppo, i cui promotori erano Ju. Shevelov, I. Kostec'kyj, V. Deržavyn, I. Bahrjanyj, V. Domontovyč e Ju. Kosač, si tenne il 21-22 dicembre 1945 a Norimberga, con lo scopo di fondare una "seconda" letteratura ucraina al di fuori di quella sovietica. Ciò che caratterizzava il movimento erano un profondo "senso del dovere" (Grabowicz 1979: 157) nei confronti della letteratura ucraina e il desiderio di inserirla nell'alveo della letteratura mondiale[3]. Tra i suoi principi costitutivi rientrava, inoltre, una "recidiva sovietica" come lo stile organico-nazionale, sebbene lo stesso Shevelov ammettesse che, per liberarsi dall'etnografismo, la letteratura ucraina dovesse prima attraversare una fase di europeizzazione (*ibid.*). Il MUR si sciolse nel 1950, dopo che buona parte dei suoi membri, trasferitisi negli Stati Uniti, aveva preso a dedicarsi ad altre attività. Al suo attivo vi sono tre numeri della rivista *Zbirnik* (1946-1947) e un almanacco omonimo (Stoccarda 1946)[4].

Dopo la precoce dispersione di queste due organizzazioni, la nascita del Gruppo di New York, di cui Tarnavs'kyj è stato organizzatore e attivo promotore, si presenta come l'ultimo tentativo di dare forma ad un raggruppamento letterario ufficiale nel contesto della diaspora. I suoi giovani membri, formatisi intellettualmente nell'emigrazione, si proposero come un'*alternativa* generazionale alle rigide configurazioni di un "Olimpo" letterario – la definizione è del "newyorchese" Bojk (1966) – dominato dal conservatorismo degli ex-praghesi (Malanjuk) e dei sopravvissuti allo scioglimento del MUR (Shevelov, Deržavyn), ormai trasferitisi nelle fila della critica. Non è scorretto sostenere, da questo punto di vista, che il gruppo sia nato in antitesi alle pratiche normative del MUR, rifiutandone, oltre all'idea che

[3] Per una discussione critica delle ambizioni internazionali del MUR si veda Grabowicz 1993. Secondo A. Bila (2006: 338) il MUR incarnerebbe un progetto di *revanscismo* culturale.

[4] Una sorte analoga occorre ad altre riviste del periodo "tedesco" dell'emigrazione ucraina, destinate ad esaurirsi dopo l'uscita dei primi numeri: "Arka" (1947-49), "Veži" (1947-48), "Chors" (1946).

esistano stili “nazionali”, l’inclinazione alle dichiarazioni programmatiche e alla proliferazione teorica.

Con il Gruppo di New York la letteratura ucraina della Diaspora prende una strada radicalmente diversa dal nazionalismo di Shevelov e dal normativismo neoclassico di V. Deržavyn, superando sinteticamente entrambe le posizioni in quello che Pavlyčko (1999) ha definito come il “quarto stadio” del modernismo ucraino, dopo il decadentismo di “Moloda Muza”, la cosiddetta “rinascita” [відродження] degli anni ’20, e le ricerche estetico-teoriche del MUR.

Secondo Bila, che ha dedicato una recente monografia (Bila 2006) al fenomeno dell’avanguardia letteraria ucraina, il Gruppo di New York deve invece ritenersi la prosecuzione del discorso avanguardista, “interrotto” dal forzato processo di normalizzazione subito dalla letteratura sovietica negli anni ‘30. La formazione newyorchese restringerebbe, inoltre, lo spettro della propria ucrainicità ad una manifestazione esclusivamente “linguistica” [прагнули залишити тільки «мовну домівку»], presentandosi come una “letteratura minore” [мала література] all’interno del più vasto contesto della letteratura americana degli anni Cinquanta e Sessanta (ivi: 358). Il panorama di fonti a cui si rivolgono i suoi membri è, infatti, sincronico e non-ucraino – la poesia anglosassone, l’esistenzialismo, il surrealismo – con un netto prevalere di intonazioni “irrazionali” che piegherebbero in direzione stilizzante la *façon de vivre* surrealista (*ibid.*). Meno definito è il giudizio di Rewakowicz, che nella sua tesi di dottorato sul Gruppo (Rewakowicz 2001) ne ha proposto una collocazione *di confine* tra modernismo e avanguardia.

Nel corso del capitolo cercheremo di fornire un quadro del processo formativo ed evolutivo del gruppo che ci consenta di formulare alcune ipotesi sulla sua collocazione

all'interno del 'macro-contenitore estetico' del modernismo[5]; in particolare, avanzeremo la proposta che il significato del Gruppo di New York possa essere meglio compreso se affiancato alle esperienze cosiddette "neoavanguardiste" di inizio anni Sessanta. Per fare questo, ci concentreremo sugli aspetti meta-discorsivi che hanno scandito la storia della formazione, ricorrendo, tramite l'utilizzo di materiali d'archivio finora inediti, ad un serrato contrappunto tra la riflessione dei suoi membri sul proprio ruolo modernizzante e la sua ricezione da parte della critica coeva. Ciò ci consentirà di evidenziare gli effettivi momenti di rottura rispetto alla tradizione precedente e, nondimeno, le debolezze strutturali che hanno impedito ai poeti newyorchesi di elaborare una coerente strategia discorsiva in chiave innovatrice.

1954-1956: le basi del Gruppo

Il Gruppo di New York [Нью Йоркська Група] nacque, secondo il racconto di Ju. Tarnavs'kyj e B. Bojčuk, in modo spontaneo e anarchico. In un articolo pubblicato in occasione del decennale dalla nascita della formazione, nel 1966, sulla rivista di Detroit "Terem" (*Jak i poščo narodylasja N'ju Jorks'ka hrupa*), Bojčuk ne ha collocato gli esordi in alcune serate letterarie svoltesi nel 1954 nei café di Little Italy, di cui era unica protagonista la coppia Tarnavs'kyj-Bojčuk. I due, all'epoca diciannovenni, avevano stretto amicizia – come si ricorderà dal capitolo precedente – attorno alla fine del 1953 tramite il pittore Bohdan Pevnyj, e collaboravano alla rivista studentesca "Horyzonty", e all'allegato di "Svoboda", "Students'ke slovo", in cui quell'anno Tarnavs'kyj aveva pubblicato i versi "Na 1-e

[5] Come specificato nell'Introduzione, intendo riferirmi al termine "modernismo" come ad un "macro-contenitore" estetico in cui convivono tendenze "classiciste" (T.S. Eliot, l'acmeismo russo, il neoclassicismo ucraino e polacco) e "avanguardiste" (futurismo, costruttivismo, surrealismo), e i cui confini si estendono dalla *fin de siécle* alla seconda guerra mondiale.

listopada”[6]. Ad unirli, oltre all’esperienza di precoce sradicamento che dai campi profughi tedeschi li aveva condotti negli Stati Uniti, erano il comune interesse per l’esistenzialismo e la ricerca di nuove forme di espressione poetica[7].

In attesa di attrarre nuovi compagni di strada, nel 1955 Bojčuk e Tarnavs’kyj cominciarono “a scalare l’Olimpo letterario ucraino”, che all’epoca era composto dai rappresentanti della vecchia generazione *émigré*, con una serata di poesia tenutasi il 18 febbraio 1955 in apertura di una mostra presso il *Literaturno-mistec’kyj kljub*. Il messaggio che intendevano portarvi, secondo l’ironico resoconto di Bojčuk, era la rivendicazione del proprio ruolo di *unici* rappresentanti di una nuova generazione letteraria: “[…] нам почало здаватися, що назриває час для того, щоб босоніж вилізти на Олімп і проголосити – якщо не те, що від нас починається українська література, то бодай те що ми єдині від сьогодні її репрезентуємо” (Bojčuk 1966: 34).

Nell’autunno dello stesso anno, durante una serata di poesia, si fecero conoscere da Ju. Lavrinenko, a cui, come si ricorderà dal capitolo precedente, I. Košelivec’ aveva raccomandato il giovane Tarnavs’kyj: “Десь восени 1955 р. вилізли таки на Олимп, а боги сиділи мовчки і помахували головами […] на першому чи другому поверсі Народного дому в НЙ ми зустрилися з Юрієм Лавріненком, Є. Маланюком, і, здається, Л.

---

[6] Cf. cap. I. Si veda anche quanto dichiara Bojčuk in un’intervista del 1988, dove fissa nel suo incontro con Tarnavs’kyj una prima fase “embrionale” dello sviluppo successivo del gruppo: “[…] я познайомився з Юрієм Тарнавським, не пригадую точно як і де. Цю зустріч з Тарнавським слід вважати *зародком* НЙГ […]” (Fizer 1988: 13, corsivo mio MGB).

[7] Si veda sempre Bojčuk: “Тарнавський був інтеллектуальний, не спокійний, бунтівничий, вибухав ідеями й проєктами […] цілими ночами дискутували про різни напрями у світовій літературі, філософії (екзистенціалізм) та мистецтві” (Fizer 1988: 13).

Лиманом. Читали. А вони хитали головами […]" (Bojčuk 1966: 35)[8]. Pur riconoscendo a Lavrinenko il ruolo di *ostetrico* [акушерка] del gruppo, in virtù dell'appoggio materiale offerto ad alcuni tra i suoi membri, Bojčuk non ha rinunciato a rivendicare la propria autonomia artistica e, con l'impudenza che caratterizza la *querelle* generazionale promossa dai giovani poeti newyorchesi, egli ha definito la propria formazione "priva di padri": "[…] на цій зустрічі Ю. Лавріненко став «офіційною акушеркою» Н.Й. Групи, або її «духовним батьком», як його інші прозвали. Про батьківство можна хіба говорити переносно, ми родились безбатченками" (Bojčuk 1966: 36)[9].

La nascita del gruppo sotto l'egida *maieutica* di Lavrinenko fu seguita, a breve distanza, dal "battesimo" laico della sua inclusione nel comitato dell'associazione letteraria *Slovo*, fondata il 26 giugno 1954 su iniziativa di molti ex membri del MUR e della Scuola di Praga, e nota per le sue tendenze conservatrici: "[…] нас в другий раз в житті христили –

---

[8] Si veda il resoconto dell'incontro nelle parole dello stesso Lavrinenko: "Мабуть, це був 1955 рік, коли одного вечора на н.й «давнтавні» Ю. Тарнавський і Б. Бойчук підійшли в ресторані до столу, за яким сидів за мною Евген Маланюк, і почали читати свої вірші […]" (Dyvnyč [Lavrinenko] 1965: 49). Sul ruolo di Košelivec' e Lavrinenko per le sorti del Gruppo, si veda anche quanto afferma, non senza inflessioni polemiche, lo stesso Tarnavs'kyj: "[…] Треба, одначе, визнати багаторічну підтримку, яку надавали групі Ю. Лавриненко й Іван Кошеливець – перший як критик і промотор, другий як редактор-видавець. Відносини між останнім і групою годиться розглядати як узаємною корисний симбіоз – групі треба було десь друкуватися, а Кошеливцеві треба було живої литератури […] (Tarnavs'kyj 2000: 10).

[9] Si noti che il *topos* dell'"autogenerazione" era stato impiegato due anni prima sul quotidiano di Winnipeg "Ukrajins'kyj holos" dal critico conservatore M. Mandryka per stigmatizzare il "nichilismo" [нігілізм] dei giovani poeti, definiti "orfani" [сиротами] e "senza padri" [безбатченками]. Oltre a rientrare nel paradigma 'bloomiano' delle genealogie letterarie, l'"assenza di padri", con cui Bojčuk dipinge la giovane formazione poetica alla stregua di una improbabile *machine célibataire*, forse può essere letta anche come una risposta alla recensione-stroncatura di Mandryka.

цим разом в члени Об'єднання українських письменників «Слово»" (*ibid.*)[10].

Nel 1956, a Tarnavs'kyj e Bojčuk si unirono Ženja Vasyl'kyvs'ka e l'americana Patricia Warren, la quale l'anno successivo avrebbe sposato Tarnavs'kyj, creandosi, caso oltremodo unico, una (transitoria) identità di poetessa ucraina, sotto lo pseudonimo di Patrycija Kylyna (Fizer 1988: 13)[11]. A quell'epoca Tarnavs'kyj e Bojčuk curavano l'allegato letterario della rivista studentesca "Horyzonty", mentre Vasyl'kyvs'ka, che studiava letterature romanze alla Columbia, aveva sostituito Bojčuk alla guida di quello di "Svoboda" (ivi: 14). Il luogo dei loro incontri era, come nella prima fase dell'amicizia tra Bojčuk e Tarnavs'kyj, la selva di caffè e ristoranti del Greenwich village (*ibid*).

Nel 1957 Emma Andievs'ka, che aveva esordito nel 1951 a Monaco con la raccolta *Poeziji*[12], si trasferì a New York insieme alla madre. Con Andievs'ka – personalità multiforme, egocentrica e contraddittoria, che in seguito avrebbe negato fieramente ogni suo

---

[10] Lo statuto dell'associazione, conservato presso l'archivio Bakhmeteff della Columbia, risale al 19 gennaio 1957. Tra i firmatari, oltre a Bojčuk, Tarnavs'kyj, Rubčak e Vasyl'kyvs'ka, vi sono Barka, Lavrinenko, Shevelov e Malanjuk (cf. *Ju. Lavrinenko Papers* [in seguito *JLP*], Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Secondo Grabowicz (1979: 158), l'associazione si pose fin dalla sua nascita come continuatrice della missione "nazionalista" del MUR.

[11] Ironicamente, Bojčuk (1966: 36) ha definito questo evento "l'unico gesto patriottico" [єдиний свій патріотичний обов'язок] di Tarnavs'kyj.

[12] Questa prima raccolta di Emma Andievs'ka aveva in realtà avuto scarsissima visibilità, come dimostra una lettera di Ju. Lavrinenko datata 31 gennaio 1957, in cui il critico si impegna a ripubblicarla perché possa avere un'adeguata ricezione: "[…] було б добре видати повно/ хоч не обовязково всеохопну/ збірку Ваших дотеперішніх друкованих і недрукованих поезій. Чому «повну?». Бо перша ваша збірочка була видана в глухий час, була дуже маленька і дуже плохенька зовнішнім оформленням. Її мало хто має […]" (Lettera di Ju. Lavrinenko a E. Andievs'ka, 31 gennaio 1957, *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

legame con il Gruppo – Tarnavs'kyj e Bojčuk erano in contatto epistolare già da alcuni anni [13]. Epistolari erano anche i rapporti che legavano Tarnavs'kyj ad un altro dei membri del Gruppo, il futuro professore di letterature slave comparate B. Rubčak[14]; quest'ultimo, che risiedeva a Chicago, aveva iniziato a pubblicare i propri versi giovanissimo, nel 1950, ed era già in contatto da alcuni anni con V. Barka e Ju. Lavrinenko[15].

In questa prima fase, in cui il gruppo si configurava come una sparsa nebulosa, i membri che vi facevano capo erano sette[16]: al loro interno è possibile identificare un "nucleo primario", costituito da B. Bojčuk e Ju. Tarnavs'kyj, a cui si sono aggiunte, attorno al 1955, Patrycjia Kylyna e Ženja Vasyl'kyvs'ka. Emma Andievs'ka e Bohdan Rubčak, che non risiedevano stabilmente a New York, entrarono a farne parte nel 1957-58, sebbene, almeno idealmente, essi gravitassero da tempo attorno alla formazione, in virtù dei rapporti epistolari di cui si è detto sopra[17]. Vira Vovk, che fu l'ultima ad unirsi, arrivò a New York da Rio de

---

[13] Fu Andievs'ka a contattare Tarnavs'kyj nel settembre 1955, dopo avere letto il breve racconto di quest'ultimo, *Son*, pubblicato nel 1955 sul supplemento della rivista "Trybuna", sostenendo che si trattasse del plagio di un proprio racconto, *Susidna dytyna*, pubblicato l'anno precedente su "Ukrajina i svit" (cf. Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 5 settembre 1955, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Dopo questo primo approccio di stampo polemico, i rapporti tra i due proseguirono tuttavia in termini amichevoli, almeno fino allo scioglimento della formazione.

[14] B. Rubčak aveva avuto l'indirizzo di Tarnavs'kyj dalla pittrice Slavka Heruljak (Bojčuk 1966: 36) che, insieme a B. Pevnyj e a L. Hucaljuk gravitava da alcuni anni attorno alla coppia Tarnavs'kyj-Bojčuk (Fizer 1988: 13).

[15] Per ammissione dello stesso Rubčak, egli "tormentava" da tempo V. Barka con le proprie lettere [я десь весною чи літом 1955р. став мучити його своїми листами] e da quest'ultimo aveva avuto l'indirizzo di Lavrinenko (Fizer 1988: 17).

[16] Il collettivo originario è di solito definito "первісна сімка" (cf. Bojčuk 1979: 21).

[17] E. Andievs'ka, come si è detto, era in rapporti epistolari con Boj čuk e Tarnavs'kyj. M. Pytlowany ne esagera di

Janeiro alla fine del 1959, come *visiting professor* presso la Columbia: "[…] В грудні цього року бразилійська спека вигнала Віру Вовк на нью-йоркські морози" (Bojčuk 1966: 38)[18]. Ella aveva tuttavia già all'attivo tre raccolte poetiche: *Junost'* (1954), *Zorja providna* (1955) ed *Elegiji* (1956)[19].

Attorno al 1965, quando il gruppo aveva ormai consolidato la propria identità, iniziarono a gravitarvi attorno alcuni rappresentanti della più giovane generazione *émigré*: Ju.

---

certo il ruolo definendola "matriarchal forerunner" del gruppo (1977: 4). Il fatto che il suo esordio preceda di cinque anni quello di Tarnavs'kyj non costituisce, di per sé, un indizio sufficiente di un suo ruolo *attivo* nella fase formativa del Gruppo. Ne è un esempio, d'altra parte, il diniego opposto dalla poetessa, nel dicembre 1955, ad una precoce richiesta di collaborazione da parte di Bojčuk: "[…] дуже дякую за запрощення до співпраці […] дякую за почесне запрошення бути членом вашої літуратурної секції. Я «рак отшельник» і панічно боюся будь-яких організацій. Для мене люди існують або як індивідуальні одиниці, або зовсім не існують" (Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 4 dicembre 1955, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[18] L'incontro effettivo tra la poetessa ucraino-brasiliana e gli altri membri del Gruppo avvenne durante una serata letteraria svoltasi a New York nel 1960, sebbene nell'epistolario di Tarnavs'kyj la prima lettera di V. Vovk sia datata 12 dicembre 1959 (cf. *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Si veda quanto afferma Vovk: "До НЙГ я стала причетна тільки умовно, бо почала дружувати свої книжки ще раніше у Мюнхені (1955) і жила в НЙ всього один рік" (Fizer 1988: 14). Si noti, come ulteriore prova dell'ingresso tardivo della poetessa, che in una lettera a Tarnavs'kyj del 1959, Rubčak ne lamenta l'assenza dall'almanacco "Novi Poeziji": "[…] Я дуже шкодував, що в журналі немає Віри Вовк. Я розумію, що це журнал певної групи, але чи не можна її вмістити як гостя?" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 3 marzo 1959, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[19] È quest'ultima raccolta a renderla nota al pubblico *émigré*. Si veda la nota che le dedica V. Deržavyn, passando in rassegna le principali tendenze della poesia della diaspora: "[…] *Elegies* is charachterized by a rich South American exotic quality" (Deržavyn 1957: 62-63).

Kolomiec[20], O. Koverko, M. Carynnyk, e R. Baboval, che risiedeva in Belgio[21]. Per distinguere il nucleo originario del gruppo dalle sue stratificazioni successive, M. Rewakowicz (1996: 105) ha impiegato la metafora dell'atomo: il nucleo sarebbero i sette poeti appartenenti alla formazione "storica", mentre gli elementi "acquisiti" (Koverko, Kolomiec, Carynnyk, Baboval) sarebbero gli elettroni. Lo stesso Tarnavs'kyj si è riferito ai quattro poeti aggiuntisi ai sette iniziali (Andievs'ka, Bojčuk, Kylyna, Rubčak, Tarnavs'kyj, Vasyl'kyvs'ka, Vovk) parlando di un "secondo cerchio" [друге коло] (Tarnavs'kyj 2002), distinto dal "primo" per la sua sostanziale estraneità ai dibattiti e alle polemiche sviluppatesi, come vedremo tra poco, nel contesto della letteratura della Diaspora.

****

Sebbene i sette membri del "primo cerchio" siano accomunati da un percorso biografico che li ha precocemente condotti lontano dalla madrepatria e da un generico desiderio di incidere in direzione modernizzante sul dibattito letterario della diaspora, nella disamina delle esperienze individuali i fattori coesivi si rivelano meno determinanti rispetto alle differenze che li percorrono. Secondo B. Bojčuk, che in un articolo del 1979 ha passato in rassegna i membri appartenenti alla formazione originaria, proponendo una chiave di lettura delle loro personalità poetiche fondata sulla – discutibile – metafora dello "spettro", il gruppo

[20] Applicato a Ju. Kolomiec, nato nel 1930, il termine "giovane generazione" ha senso se limitato al suo debutto poetico (*Grančaste sonce*, 1965), che si colloca a circa dieci anni di distanza di quello di Tarnavs'kyj (1956), o di Andievs'ka (1951).

[21] M. Carynnyk (n. 1940), la cui sparuta produzione non è mai stata raccolta in un volume, mostra maggiori influenze da parte della letteratura americana. Baboval, nato nel Belgio francofono nel 1951, non condivide nessuno dei tratti tipici della formazione newyorchese (l'esistenzialismo, la concretezza descrittiva) e sembra più vicino al simbolismo francese. Egli, inoltre, non ha mai conosciuto di persona gli altri membri del gruppo, con cui dal 1968 intrattiene rapporti esclusivamente epistolari.

mostrerebbe una netta polarizzazione nell'approccio alla lingua poetica, dividendosi, pur con evidenti sfumature intermedie, tra la sperimentazione 'neobarocca' di E. Andievs'ka e il minimalismo tarnavskiano [НЙГ розположений між двома полюсами: Юрій Тарнавський – Емма Андієвська] (Bojčuk 1979: 23)[22].

Nata nel 1931 nella regione di Donec'k, in una famiglia russofona, E. Andievs'ka è emigrata in Germania nel 1943, dove si è laureata presso l'Università ucraina di Monaco. Nel 1957 si è trasferita a New York, per poi tornare a vivere a Monaco al principio degli anni Sessanta, in seguito al suo matrimonio con I. Košelivec'. Tra i lavori prodotti nel periodo in cui gravita attorno al Gruppo, ricordiamo *Narodžennja idola* (1958), *Ryba i rozmir* (1961), *Kuty opostyn'* (1962), *Pervni* (1964), *Bazar* (1967), *Pisni bez tekstu* (1968). Con Tarnavs'kyj, è l'unico membro del gruppo ad avere sperimentato anche la prosa, con i racconti *Podorož* (1955), *Tyhry* (1962), *Džalapita* (1962), e i romanzi *Herostraty* (1971) e *Roman pro dobru ljudynu* (1973). Come anticipato sopra, E. Andievs'ka incarnerebbe il polo positivo dello spettro bojčukiano, distinguendosi per l'amplificazione delle possibilità della lingua, in opposizione al "riduzionismo" lessico-sintattico di Tarnavs'kyj (Bojčuk 1979: 23).

[22] Il sistema di classificazione di cui si è servito J. Fizer nella sua introduzione alla raccolta *Koordynaty* (1969: 26-32), la quale fa riferimento alla totalità della produzione della Diaspora, è altrettanto impressionistico e si fonda sulla metafora, elaborata dal *New critic* J.C. Ransom, della "testa", del "cuore" e delle "gambe" della poesia. Nel primo caso, vi sarebbe una netta polarità tra il Gruppo di New York e, ad esempio, la Scuola di Praga (Malanjuk, Ljaturyns'ka), in favore della maggior razionalità di questi ultimi. La classificazione in base alle "gambe" si riferisce, invece, alla costruzione formale del verso. In questo caso, Bojčuk e Rubčak figurano accanto ai più tradizionali Malanjuk e Orest, mentre Tarnavs'kyj e Andievska occupano la posizione opposta. Secondo Grabowicz (1999 [1984[1]]: 409-410) il gruppo, nonostante le notevoli differenze reciproche, sarebbe stato invece caratterizzato da una sostanziale "coralità". La produzione successiva al suo scioglimento sarebbe dunque qualitativamente superiore, perché vi viene meno quella connivenza "incestuosa" che ne uniforma i temi: alienazione, erotismo, morte, urbanesimo (*ibid.*).

Quest'ultimo aspetto è stato ribadito dai curatori dell'antologia *Poza tradyciji* (Toronto 1993), per i quali Andievs'ka rappresenterebbe una voce "автохтонно український" (1993: 4), mentre Tarnavs'kyj farebbe parte degli autori "автохтонно західні" (*ibid.*)[23]. A dispetto dell'etichetta di *autoctonia*, la peculiarità del suo verso risiede anche nella frequentazione di fonti letterarie russe – *in primis* Chlebnikov e Cvetaeva, per l'andamento spezzato del verso e l'impiego 'sciamanico' della parola (cf. Tarnavs'kyj 2002)[24] – le quali sono del tutto assenti nei restanti membri del gruppo.

L'oscurità semantica dei suoi versi ha inoltre spinto alcuni (Deržavyn 1958: 1303-1305) a definirla la prima "surrealista" ucraina, mentre secondo Grabowicz (1999: 409), che già aveva azzardato la diagnosi *estetica* di "schizofrenia" (1979: 172), l'ermetismo di Andievs'ka sarebbe il frutto di una "radicale chiusura psichica" [межева психична замкнутість][25].

Su un ideale versante conservatore, o "positivo", dello spettro bojčukiano incontriamo anche Vira Vovk (pseudonimo di Vira Seljans'ka). Nata a Boryslav nel 1926, ha iniziato gli studi superiori a Leopoli, concludendoli a Dresda, dove la famiglia si era rifugiata dopo l'occupazione sovietica della Galizia nel 1939. Dopo avere studiato germanistica e slavistica a

---

[23] Anche Rubčak (1968: 46) ha evidenziato la polarità Andievs'ka-Tarnavs'kyj: "Від своєї першої збірці Андієвська щораз далі йде протилежний шляхом, до серця народної мови".

[24] Sul ruolo della letteratura russa per la poetica di Andievs'ka si veda anche Lavrinenko: "[…] Це нагадує Тичина, хоч вона більше вчилась на Пастернакові" (Lavrinenko 1958: 2).

[25] Cf. anche Bila 2006: 358ss. Sull'ermetismo di Andievs'ka si veda anche D. Husar-Struk, che ha intitolato un suo articolo *Jak čytaty poeziju E. Andievs'koji* (Husar-Struk 1981). Si noti che nella già citata lettera a Tarnavs'kyj del 5 settembre 1955 (cf. *supra*), è la stessa Andievs'ka che, illustrando al nuovo interlocutore le proprie inclinazioni letterarie, accenna alla sua preferenza per il surrealismo: "[…] мені найбільш відповідає сюрреалізм" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

Tubinga, è emigrata in Brasile, dove ha conseguito un dottorato in letterature comparate, e dove vive tuttora. Sotto l'egida del Gruppo ha pubblicato le raccolte *Čorny akaciji* (1961) e *Kappa kresta* (1969), che segna il suo avvicinamento ai *šistdesjatnyki*. Alla fine degli anni Sessanta, dopo le polemiche seguite ad un suo resoconto di viaggio nell'Ucraina sovietica (*Etjud Ukrajina,* 1967), ha preso le distanze dalla formazione newyorkese, proclamandosi unico membro del "Gruppo di Rio de Janeiro" (cf. sotto). Vovk, che ha vissuto in Ucraina più a lungo di tutti gli altri membri del gruppo, è la più fedele alla tradizione poetica e folclorica del proprio paese natale[26].

Una "media" delle possibilità espressive del gruppo è costituita dalla poesia di Rubčak e Bojčuk. Nato nel 1935 in un villaggio dell'Ucraina occidentale, e trasferitosi a Chicago insieme alla madre nel 1948, Rubčak ha partecipato attivamente alla formazione e al dibattito attorno alla nascita e al futuro del Gruppo. Dopo la raccolta d'esordio *Kaminnij sad* (1956), ha pubblicato *Promenysta zrada* (1960) e *Osobysta Klio* (1967), interrompendo, in seguito, la propria attività letteraria. Fino a metà degli anni Novanta ha insegnato letteratura russa e ucraina presso l'Università dell'Illinois. Secondo Kostec'kyj (1963: 112), l'erudizione letteraria rubčakiana ne farebbe l'unico "vero poeta" del gruppo; quest'ultimo giudizio è condiviso anche da Lavrinenko, che ne aveva salutato il debutto lodandone l'intellettualismo e la fitta rete di reminiscenze letterarie, raccolta attorno alla poesia dei 'neoclassici' Zerov e Pljužnyk (Lavrinenko 1958: 2)[27].

---

[26] Cf. anche Tarnavs'kyj (2002): "[…] Вовк же зачинала з утертої української поетичної традиції (перші дві збірки), а коли перейшла до вільного вірша, часто вплітала в нього українські етнічні (найчастіше гуцульські) теми, затримуючи при тім модерну поетику".

[27] Secondo Tarnavs'kyj, il modello rubčakiano sarebbe la poesia "neoromantica" ucraina del periodo tra le due guerre: "[…] Потяг Рубчака до традиційної української поетики важко пояснити, хібащо його фахом — літературознавство […] Та, як було сказано, Рубчак розробляв те, що було зроблене українськими

Nato nel 1927 nella regione di Ternopil', B. Bojčuk nel 1944 è stato deportato in Germania, dove, terminata la guerra, ha completato gli studi nel campo profughi ucraino di Aschaffenburg. Dopo essere emigrato negli Stati Uniti nel 1949, nel 1953 si è iscritto alla facoltà di ingegneria elettronica. Il suo esordio, *Čas bolju*, risale al 1957 e tradisce l'influsso della poesia americana coeva, in particolare del minimalismo di e.e. cummings[28]; lo seguono le raccolte *Zemlja bula pustošnja* (1959, un'allusione alla *Waste Land* eliotiana), *Spomyny ljubovi* (1963), *Virši dlja Meksiko* (1964) e *Mandrivka til* (1967). Insieme a Rubčak ha curato le antologie *Koordynaty. Antolohija sučasnoj ukrajins'koj poeziji na zachodi* (1969) e *Poza tradyciji. Antolohia ukrajins'koji modernoji poeziji v diaspori* (1993).

L'impostazione tradizionale di Ženja Vasyl'kyvs'ka è stata stemperata dalla sua formazione accademica. Nata in Volynja nel 1929, nel 1944 si è trasferita in Austria, dove ha conseguito il diploma superiore. Nel 1951 è emigrata negli Stati Uniti. A New York ha studiato lingue e letterature romanze alla Columbia, assorbendo all'interno della propria produzione poetica numerosi motivi del modernismo europeo, in particolare di quello francese. Attiva come traduttrice e nel settore editoriale, dopo il 1963 ha interrotto definitivamente l'attività letteraria, – di cui ricorderemo l'isolata opera prima *Korotky viddali*,

---

поетами-неоромантиками, вживаючи традицію, як матеріял для опрацювання […]" (Tarnavs'kyj 2002). Diverso, invece, il parere di V. Deržavyn (1957: 65), che chiama in causa l'influsso della poesia anglosassone: "Unlike V. Vovk and E. Andievs'ka, B. Rubchak appears to be strongly influenced by modern Anglo-Saxon poets, even by such opposites as T.S. Eliot and Walt Whitman".

[28] Sull'importanza di Bojčuk per l'introduzione di un filone "americano" entro la poesia ucraina si veda ancora Tarnavs'kyj: "Bojčuk's early poetry was a mixture of traditional Ukrainian poetics and themes with modern ones, especially American (e.e. cummings, T.S. Eliot, W.H. Auden). He soon also got interested in Latin American poetry – the book *Вірші для Мексіко*. Gradually he abandoned the traditional connection and turned to modern themes and poetics […] His importance lies in introducing the techniques and subjects active in Western poetics (mostly American) into Ukrainian poetry" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

pubblicata nel 1961 – ritirandosi nel West Virginia.

Un caso a parte resta quello di Patrycija Kylyna. Nata nel 1936 nel Montana come Patricia Nell Warren da una famiglia di origini norvegesi e irlandesi, dopo il matrimonio con Tarnavs'kyj ha imparato l'ucraino, iniziando a cimentarsi con la poesia in quella lingua; nel 1960 ha pubblicato la raccolta *Trahedija džmeliv*, a cui sono seguite *Lehendy i sny* (1964) e *Roževy mista* (1969). Affascinata dagli aspetti folclorici della cultura ucraina, la sua produzione poetica è stata talora definita di tipo "mitopoietico" e "archetipico" (cf. Bakb 1969), sebbene ella abbia scelto, anche per ragioni di ordine fattuale, modalità espressive vicine al minimalismo lessico-sintattico del marito[29]. Dopo il divorzio da Tarnavs'kyj, avvenuto nel 1973, ha abbandonato definitivamente la letteratura ucraina. Attualmente dirige una casa di produzione cinematografica[30].

---

[29] Negli appunti preparatori alle lezioni tenute alla Columbia, Tarnavs'kyj riconosce alle "incursioni" in terreno ucraino di P. Kylyna alcune innovazioni di tipo contenutistico e formale: "[…] Her longish poem *Легенда або сон* is an important development in Ukrainian literature in its prosaic exposition of a dream subject, completely devoid of any "poetization". Her "minimal poems" are also an interesting development of a dry, precise yet irrationally-based exposition […]" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Dalle pagine di "Sučasnist", Grabowicz (*Vid mitiv do krytyky*, Hrabovyč 1969) ha invece attaccato duramente la poesia di Kylyna, e in particolare la tesi rubčakiana del suo carattere "mitologico", accusandola di "non conoscere l'ucraino" [(…) погане володіння українською мовою та граматичну псевдофілософію]. Appunti sulla correttezza formale delle costruzioni ucraine della poetessa sono stati mossi anche da I. Kostec'kyj (1963: 111), che ne ha fatto ricadere polemicamente la colpa sui "cattivi maestri" del gruppo: "[…] опанувати чужу мову аж такою мірою – подвіг. Зле тільки, що пані Патриція має таких поганих вчителів […]".

[30] Si veda la lettera di P. Kylyna [Patricia Warren] a B. Bojčuk del 30 dicembre 1999 (*BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). P. Kylyna ha ricapitolato di recente i propri anni di "poetessa in esilio" [*A tragedy of bees. My years as a poet in exile*] in un articolo apparso su *Harvard Gay and Lesbian Review* (Warren 1995: 17-21).

1956-1960: la fase formativa e il dibattito sulle prospettive della letteratura della diaspora.

Nella cronologia del Gruppo, il 1956 segnala l'avviarsi di un processo che ne sancisce l'attestato di esistenza da parte dell'*establishment* letterario. La recensione con cui Lavrinenko accolse l'uscita dell'esordio tarnavskiano, *Povstannja proty zmory* (Lavrinenko 1956), fu infatti la prima ad affrontare in termini ufficiali la comparsa di una nuova generazione letteraria ucraina cresciuta – e non *trapiantata* – sul suolo americano[31]. Ciò che caratterizzava i suoi esponenti, in cui il critico includeva il solo nucleo "maschile" del Gruppo (Tarnavs'kyj, Rubčak e Bojčuk), erano l'assenza di radici nazionali profonde e la ricettività rispetto alle sollecitazioni della letteratura mondiale [світова література]:

> […] Слідом за Андієвською в середині 50-их років дебютували ще молодші поети. Вони виїхали з України 8-1 0 літніми дітьми. Гімназію і університет малі все чужі й на чужині […] Вони володіють чужими мовами, як своєю, і своєю, як чужими. Світова література є для них своя […] Їхні імена вперше зявились два-три роки тому в юнацьким часописам […] сильніші з них Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак (Lavrinenko 1956: 4)[32].

[31] Sull'articolo-recensione di Lavrinenko come punto di inizio della storia del gruppo, si veda anche questa nota di Tarnavs'kyj sui fogli preparatori delle lezioni tenute alla Columbia nel 1994: "In May of 1956 Tarnavs'kyj published *Життя в місті* […] Lavrinenko a little later welcomed this book with a long article called *Повстання против змори*, in which he also discussed the work of other young poets […] *This was the start of the New York Group*" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York, corsivo mio MGB).

[32] Sul Gruppo di New York come formazione ucraina "nata" poeticamente negli Stati Uniti, si veda anche quanto scrive I. Fizer nell'introduzione a *Koordinaty* (1969), l'antologia dedicata alla poesia ucraina della Diaspora: "[…] вони не поети-емигранти, а радше українські поети які живуть поза межами України" (1969: 25).

Nel maggio 1958 Lavrinenko dedicò al fenomeno delle ‘nuove leve’ letterarie una seconda analisi, *Literaturna molod’ našoho času*, corredata da una breve scheda descrittiva di ciascuno dei membri del “nucleo storico” della formazione newyorchese (Andiev’ska, Vasyl’kyvs’ka, Bojčuk, Rubčak, Tarnavs’kyj), di cui il critico rimarcava il comune orizzonte “modernista” [наші молоді модерністи]. Sebbene l’“ostetrico” del gruppo non nascondesse il timore che i suoi membri volessero mutarsi in meri “epigoni” del modernismo occidentale [до якого модернизма ви належите (...) чи до західнього, ризикуючи стати його епігонами?], la curiosità verso Occidente era guardata nel complesso con favore, ribadendo che l’obiettivo dei giovani newyorchesi era di innescare un processo di vertiginosa *accelerazione* della lirica ucraina [ставлять собі свідому мету якнайнтенсивнішої модернизації української поетичної мови] in una direzione modernizzante:

> […] Ця група не випадкова. Їх об’єднує не тільки спільна молодість, “заграничний” вишкіл, нестрімний культурний гін і зазначений вище розрив з нашим учора та аполитизм. Вони всі вважають себе модернистами. Справді, вони ставлять собі свідому мету *якнайнтенсивнішої модернизації* української поетичної мови […] (*ibid.*, corsivo mio MGB).

Il delinearsi dell’identità del gruppo come una formazione con una fisionomia collettiva riconoscibile ai suoi osservatori esterni fu seguito, nell’autunno del 1958, dal suo processo di fondazione – e di denominazione – “ufficiale”. Secondo il resoconto tarnavskiano, nel dicembre del 1958, B. Bojčuk, P. Kylyna e lo stesso Tarnavs’kyj si riunirono nel caffè di Manhattan *The Peacock* per discutere della nascita dell’almanacco “Novi Poeziji”, il quale avrebbe dovuto rappresentare, pur senza intenti normativi, gli orientamenti estetici del gruppo:

> […] просидили ми в кавярні годин 3-4. Обговорювали багато назв і нарешти вирішили вживати «Нові Поезії». Назва ця, думаю, мала щось спільного з американським журналом «Poetry», який

> тоді був досіть популярний і німецьким річником, «Junge Liryk», за 1958-ий рік […] Вибравший назву журналу, почали ми думати, як би назвати видавництво, що її видавало б, себто нас самих, бо не хотілі до нікого звертатися […] (Fizer 1988: 11).

Come si noterà, sulla scelta del titolo dell'almanacco si innestano le spinte in direzione *centrifuga* evidenziate da Lavrinenko nella sua disamina degli orientamenti letterari del Gruppo [cf. *supra*, "Світова література є для них своя"], poiché essa dichiara di ispirarsi a riviste americane e tedesche, nella fattispecie "Poetry" e "Junge Liryk" (*ibid.*). La decisione di dare al nucleo editoriale responsabile dell'uscita di "Novi Poeziji" [видавництво, що її видавало б] una denominazione derivata dal toponimo "New York" ha, da questo punto di vista, un analogo significato simbolico; esso sottolinea l'apertura al mondo dei suoi giovani membri, contrapposta al "noi" esclusivo, inteso come "sostanza etnica" (cf. Morenec' 2002: 201), della generazione letteraria precedente: "[…] «Нью-йорський/а/е» пришло нам на думку відразу, бо прикметник цей дуже влучно окреслював наше наставлення «відбиватися від традиції», особливо українських" (Fizer 1988: 11)[33]. Rientra nel dichiarato anti-normativismo della nascente formazione anche il rifiuto del termine "scuola" – colpevole di recare con sé, oltre all'impronta della formazione praghese, implicazioni gerarchiche – a cui i giovani poeti preferirono quello, più democraticamente inclusivo, di "gruppo":

> […] Спершу я здається радив додати до прикметника іменник «школа», аналогично до Празька

[33] A questo proposito, B. Rubčak fa notare ironicamente che il termine "Нью-Йоркська Група", una volta tradotto in inglese [New York Group], suona come il nome di "un'agenzia di assicurazioni" [назва групи звучить не то як придприємство страхування, не то як підозріліше] e non come quello di un raggruppamento poetico (Fizer 1988: 34).

> школа. Та відразу всі погодилися що це було неправильно. Школи ніякої ми не творили, бо були надто неподібні до себе, і до того же школа вводила коннотацію «учень», чим ми теж не хотіли бути. Тоді, мені здається, я запропонував «група», що мало елемент обєднання, який був потрібний в назві, та яке не мало відємних коннотації «школи». Це всі нам подобалося. (*ibid.*)[34].

L'"atto di fondazione" consumatosi al caffè *Peacock* era stato preceduto, nella corrispondenza privata intercorsa tra Tarnavs'kyj, Rubčak e Bojčuk, da un intenso dibattito sulla necessità di dare vita ad un'"organizzazione formale" che consentisse alla più giovane generazione cresciuta nella diaspora di *intervenire* attivamente sullo stato della letteratura ucraina negli Stati Uniti. In particolare, i riferimenti alle ambizioni auto-organizzative dei giovani poeti compaiono fin dalla prima lettera inviata da Rubčak a Tarnavs'kyj nel novembre

[34] In un libro di memorie pubblicato nel 1985, *Rozmovy v dorozi do sebe*, l'ex-mentore del Tarnavs'kyj-prosatore, I. Košelivec', ha sostenuto di avere coniato personalmente il termine "Gruppo di New York": "[…] для зручности я умовно означив цей гурт авторів, що почали друкуватися у «УЛІГ» Нью-йорською групою. Назва причепилась" (Košelivec' 1985: 168). In un'intervista del 1988 a J. Fizer, E. Andievs'ka ha appoggiato le rivendicazioni del marito, arrivando ad attribuirsi il merito della nascita del gruppo, sebbene ella non fosse presente al momento della fondazione della rivista "Novi Poeziji": "Кошеливец має рацію щодо назви НЙГ. І ще: якби в 1957р. я не приїхала до Нью-Йорку, то так званої НЙГ просто не було б" (Fizer 1988: 15). Tuttavia, nella corrispondenza tra Košelivec' e Bojčuk il primo accenno al termine "Gruppo di New York" si incontra in una lettera del 5 gennaio 1960, quando esso compare già da un anno sul frontespizio di "Novi Poeziji": "Для всіх вас з Нью Йоркської школи /чи групи/ є одна серйозна небезпека […]" (*BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Si noti, inoltre, che Košelivec' è indeciso se usare il termine "gruppo" o "scuola" [з Нью Йоркської школи /чи групи/]. Se si mette da parte la *querelle* nomenclatoria, il ruolo svolto da Košelivec' nei confronti del gruppo ebbe, in ogni caso, un preciso carattere pratico: egli, infatti, si incaricò di mettere a disposizione di "Novi Poeziji" la stamperia di Monaco in cui veniva stampata anche la "Ukrajins'ka literaturna hazeta", di cui era redattore, e in cui Tarnavs'kyj aveva pubblicato le sue brevi prose (cf. cap. I) [Fizer 1988: 19].

1955:

> […] ми – молоді українські писменники, мусимо держатися *разом*, мусимо з'єднатися нерозривним перстием дружби […] Ми мусимо виробити собі власну плеяду критиків, власні публикації, навіть власні видавнитцва. Ми мусимо об'єднатися *в якусь формальну организацію*, тоді в нас буде і сила […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 25 novembre 1955, corsivo dell'autore)[35].

L'invito alla coesione "generazionale" [ми – молоді українські писменники] formulato da Rubčak è pervaso da un'urgenza spiccatamente *missionaria*, in cui si intravvede l'impronta conservatrice del MUR e dei suoi richiami alla "responsabilità" (cf. *supra*); quest'ultima è esemplificata dall'auto-assegnazione di un "compito" salvifico [наше завдання врятувати її] alla giovane generazione di letterati di cui egli stesso ritiene di fare parte:

> […] Маю надію, що ви усвідомлюєте безнадійність нашої ситуації. Коли ми ще проживемо на еміграції 10-15 років, у нас взагалі не буде ніхто писати українською мовою. Українська культура переживає *страшну* кризу і вона справді стоїть перед останнім «бути, чи не бути» […] Наше завдання врятувати її […] Ми мусимо використати наші таланти в боротьбі за українське мистецтво (*ibid.*, corsivo dell'autore).

In una lettera a Rubčak dell'agosto 1956, lo stesso Tarnavs'kyj accenna all'opportunità di creare una "scuola", con base a New York, che si proponga come movimento di aggregazione e rinnovamento generazionale, e invita il giovane collega ad abbandonare la più provinciale Chicago: "[…] Старайтеся переїхати в NY. Тут веселіше – будемо працювати разом, треба творити свою школу, ми мусимо дати поштовх укр. літературі, а особливо поезії! Мусимо промостити шлях молодшим" (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a B. Rubčak, 26 agosto

[35] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

1956)[36].

Pur non indulgendo alle ambizioni salvifiche manifestate da Rubčak [Наше завдання врятувати її], Tarnavs'kyj non nasconde una certa intonazione "prospettica" dei propri obiettivi, accennando alla necessità di preparare la strada – lui stesso appena ventenne! – ai "più giovani" [Мусимо промостити шлях молодшим]. Egli lascia inoltre trasparire intonazioni 'belliche' – e del resto lo scrittore si serve proprio del verbo "combattere" [боротися] – che collocano la genesi del gruppo in una dialettica di chiara contrapposizione binaria tra le costrizioni 'asfittiche' del *vecchio* e i contorni ancora indefiniti del *nuovo*:

> […] Я просто задихаюсь від нашого містецького повітря; часами здається що навіть атомова бомба не зворушила б його – воно воняє. Час нам братися до праці, ми мусимо разом, спільно робити, творити, боротися […] (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a B. Rubčak, 10 settembre 1956)[37].

L'antagonismo rispetto alla categoria della "tradizione", intesa convenzionalmente con tutto quanto preceda, o ostacoli, lo schieramento in campo delle "truppe" newyorchesi [Ми мусимо використати наші таланти в боротьбі за українське мистецтво], si delinea, in questo senso, come la principale *raison d'être* della formazione. Nei progetti di Rubčak, lo stesso processo di "compattazione" dei giovani scrittori è inteso *in primis* come un rimedio 'strategico' alle aggressioni del fronte "populista" [народникі], con cui egli designa i settori più conservatori della diaspora ucraina: "Думаю, Юріє, що треба организовано щось зробити […] Треба бити по голові народників, бо повищо воні нас б'ють […]" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 20 maggio 1956)[38].

---

[36] *Ibid.*

[37] *Ibid.*

[38] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Si ricordi che una delle tesi della già citata

È sullo sfondo di questa dichiarata conflittualità inter-generazionale – la cui trama semantica rimanda alla stessa radice 'militare' del termine avanguardia – che in una lettera dell'ottobre 1958 Rubčak paragona la scena letteraria della diaspora ad un "terreno di lotta" [Наша еміграція є поле для боротьби] in cui battersi per assicurare una posizione egemonica al Gruppo[39]:

> […] Наша еміграція є поле для боротьби і коли ви створите українцям *нову* литературу, ваш труд буде двічі кого роджений, ви доконаєте двох процесів творіння […] *Але абсолютно залишаєтеся з нами.* Все ж таки «challenge» який стоїть перед нами, є цікавий, важкий і вартий зусиля. Нецікаво йти, де вже вторована дорога. Цікаво йти де ще дороги немає […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 14 ottobre 1958, corsivo dell'autore).

La metafora 'bellica' (già proposta, nella lettera del novembre 1955, a proposito della necessità di "arruolare" militarmente i propri talenti) è affiancata dalla più acuta constatazione dell'esistenza di una 'anomalia' strutturale interna alla letteratura ucraina, in cui ogni gesto rinnovatore si staglia come *eroico,* poiché destinato a vincere un duplice attrito: "[…] коли ви

---

monografia di S. Pavlyčko (1999) sul modernismo ucrainoè che quest'ultimo si sviluppi sempre in risposta al "populismo" [народничество].

[39] *JTP,* Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Mi pare tuttavia fuori luogo ricondurre, come fa invece Rewakowicz (2001: 82ss), la dialettica generazionale di cui è protagonista la formazione newyorchese nelle strette maglie della teoria foucouldiana sulla "microfisica del potere", per cui ogni azione, o presa di posizione del Gruppo sarebbe o un tentativo di conquista del potere [quest for power], o una reazione – più o meno inconsapevole – ai condizionamenti esercitati da determinate "reti di potere" [networks of power] esterne ad esso. I limiti di un approccio di questo tipo appaiono in tutta la loro (desolante) evidenza quando la proposta di Lavrinenko di coinvolgere Tarnavs'kyj, Vasyl'kyvs'ka e Bojčuk nella realizzazione di un'antologia della letteratura ucraina in traduzione inglese è letta da Rewakowicz come un tentativo di "sottomissione" del gruppo da parte delle istituzioni ufficiali [use the poets as instruments of their hidden agendas] (ivi: 96).

створите українцям *нову* літературу, ваш труд буде двічі кого роджений, ви доконаєте двох процесів творіння" (*ibid.*, corsivo dell'autore). In altri termini, la creazione del "nuovo" *in quanto tale* sarebbe vincolata all'indispensabile superamento delle resistenze anti-moderne del pubblico della diaspora, ammantando di un'aura di altrettanto eroica inevitabilità la discesa nell'agone letterario dei giovani poeti, a cui spetta il compito di creare non solo il "nuovo", ma anche un "precedente" per la sua canonizzazione [ви доконаєте двох процесів творіння][40].

La contrapposizione frontale con il "vecchio", e la tendenza all'elaborazione di un discorso teorico che potremmo definire come "meta-ideologia della novità" – ovvero, come difesa del nuovo *in quanto* nuovo – non impedì, tuttavia, che i membri della formazione newyorchese assumessero posizioni talora indulgenti nei confronti dei rappresentanti più prestigiosi di quell'"Olimpo letterario" di cui avevano intrapreso la scalata. Da questo punto di vista, il coinvolgimento dei settori della letteratura *émigré* meno ostili alle correnti moderniste sembrò rientrare fin dall'inizio negli intenti organizzativi del gruppo, in accordo, forse, con le stesse necessità 'strategiche' richieste dal "campo di battaglia" della diaspora. Ne è testimone la pagina di diario in cui Tarnavs'kyj, dopo la nascita della rivista "Novi Poeziji", annota un elenco *transgenerazionale* di possibili partecipanti all'iniziativa editoriale: "Видавництво буде мати назву (може) В-во НЙГ. Наша група: Андієвська, Бойчук, Василькивська, Килина, Рубчак, Тарнавський. Дивнич і Барка будуть нашими старими співробитниками, а теж може Зуєвський і Билик […] На столику вишкрябав я своїм

[40] L'analisi rubčakiana lascia tuttavia trapelare alcune sacche di resistenza in senso conservatore, le quali replicano, in buona sostanza, il sistema di coordinate etiche di quegli stessi avversari che costringono il *nuovo* ad un "doppio" sforzo di emersione. Stigmatizzando, nella medesima lettera, il precoce desiderio tarnavskiano di cimentarsi con la scrittura in inglese, egli si appella, infatti, al principio *ipso facto* antimoderno della "responsabilità" [відповідальність] del poeta di fronte al proprio "popolo": "[…] Проти, зовсім не переходите на англійську мову […] ваш талант має відповідальність перед своїм народом" (*ibid.*).

ключем від авта дату XII.20.58. Думаю, що це важний день!”[41].

Dei personaggi inclusi nell’elenco stilato da Tarnavs’kyj, confermarono la propria collaborazione alla rivista “Novi Poeziji”, seppur con cadenza irregolare, i soli Barka[42] e Lesyč. La presenza di Zuevs’kyj, che negli appunti tarnavskiani era data come ipotetica [а теж може Зуєвський], non ebbe invece luogo. Essa, tuttavia, era stata sollecitata con un certo anticipo rispetto all’effettiva fondazione dell’almanacco, come testimonia una lettera dello stesso Tarnavs’kyj, datata 12 marzo 1958, in cui si allude all’intenzione altrettanto ‘strategica’ di includere tra i collaboratori della rivista anche il “vate” Malanjuk e l’ex-praghese Os’mačka[43]:

> […] звертаю до Вас у српаві річника поезії який наша т. зв. «НЙГ» збирається видавати. Потреба такого журнала нас дуже пекуча, бо, як мені відомо, на українській мові його ще не було. Отже, оцім запрошую Вас до співпраці з нами […] до співпраці з журналом запрошені будуть крім нашого коллектіва ще Барка, а то й Осьмачка і Маланюк. До речі, журнал мабуть названо Нові Поезії […] Якраз запрошую вас до співпраці з нами, бо не хочемо видавати журнал поезії де будуть тільки т.зв. «модерни» (хоч деякі з них навіть менш модерні за вас) [Lettera di Ju. Tarnavs’kyj a O. Zuevs’kyj, 12 marzo 1958][44].

---

[41] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[42] Andrà notato, a questo proposito, che V. Barka è il poeta della vecchia generazione più amato dai membri del gruppo. Rubčak ha dichiarato di avere per quest’ultimo una personale adorazione (Fizer 1988: 15), mentre Tarnavs’kyj (Tarnavs’kyj 1969: 24) ha ammesso che egli è l’unico poeta ucraino ad avere avuto un certo influsso su di lui.

[43] L’idea che il gruppo potesse trovare in Malanjuk un sostegno esterno si incontra anche in una lettera di Rubčak a Tarnavs’kyj datata 1 gennaio 1957: “Він [Malanjuk], між іншим, дуже гарно висловлювался про Вас і про вашу поезію […] Він мені подобається в першу чергу тому, що він *солідна людина*” (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York, corsivo dell’autore).

[44] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. La lettera che riportiamo è conservata negli

La scelta di inserire il proprio debutto editoriale nel *continuum* tradizione/innovazione suscitò l'entusiasmo dell'ex membro del MUR I. Kostec'kyj, che, insieme a Lavrinenko, era tra i critici più inclini ad accordare la propria adesione morale ai progetti del gruppo[45]:

> […] Самозрозуміло, можете розраховувати і на пані Котмаєр і на мене, коли йдеться про участь у починаннях Вашої НЙГ. Радує мені надзвичайно також і участь Барки і співпрація Лавриненка в ній, а також – спеціяльно – Зуєвського, якого Ви, як я гадаю, перед тим особисто не знали […] (Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 30 dicembre 1958)[46].

---

archivi come bozza a matita; non sappiamo, quindi, se la lettera sia stata effettivamente inviata e poi ricevuta da Zuevs'kyj.

[45] Grabowicz (2000: 28) descrive I. Kostec'kyj (1913-1983, pseudonimo di I. Merzljakov) come un "nichilista e un provocatore", due caratteristiche che dovevano renderlo vicino alle ambizioni moderniste del gruppo. Il suo ruolo come "launching pad" (Grabowicz 1989: 263) del Gruppo di New York è stato tuttavia messo in discussione da Tarnavs'kyj, che ne ha minimizzato il contributo (cf. Tarnavs'kyj 2000: 9: "[…] із модернізму його [Нью Йоркська Група, MGB] не черпала, оскількі не був достатньо глибоким, щоб із нього черпати"), sebbene l'ex membro del MUR e il Gruppo di New York si siano tenuti in stretto contatto almeno fino al 1963. Al di là di un effettivo contributo *personale* di Kostec'kyj alla nascita della formazione si dovrà tuttavia convenire con quanto afferma lo stesso Kostec'kyj a proposito delle ambizioni 'europeiste' del MUR come *conditio sine qua non* per la comparsa del Gruppo: "[…] Нью Йоркська група мала б зовсім інакшу передісторію" (Kostec'kyj 2001: 126).

[46] Si noti che già in una lettera del 1 aprile 1957 Kostec'kyj aveva messo in guardia Bojčuk dal pericolo, in termini "diplomatici", di una rottura troppo netta con la tradizione: "[…] Ви правильно зробили що написали таку статтю про Маланюка [il riferimento è all'articolo-recensione di Bojčuk *Master zaliznoho slova*, pubblicato in quello stesso anno dalla "Ukrajins'ka literaturna hazeta"]. Не можна поривати з традицією, треба щоб процес відбувалося ривними хвилями, а не розривними стрибками" (Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 1 aprile 1957, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

La nota editoriale apparsa in apertura del primo numero di “Novi Poeziji” (1959) si distingue, d’altro canto, per toni assai meno conciliatori rispetto alle lettere che discutono gli aspetti organizzativi dell’almanacco in termini di collaborazione “transgenerazionale”. Vi spiccano, al contrario, una precisa autocoscienza del proprio ruolo *provvidenziale* nell’interruzione del processo di decadimento della vita letteraria *émigré* e la risolutezza – tipica del carteggio Tarnavs’kyj-Rubčak – con cui i suoi proponenti tracciano una linea di demarcazione temporale e ideale tra il *vecchio* e il *nuovo*:

> Починаючи з 1949, еміграційне літературне життя було опинилось на похилій вниз […] Наявність такої дійсности посилює в людей молодої літературної ґенерації почуття мистецької відповідальности. Відчувається потреба інетенсивнішого творення не тільки літератури, а й суцільного літературного процесу […] Тож відома вже в літературному життя НЙГ рішила не тільки інтенсивніше продовжувати свої творчі намагання, але й уплинути на оживлення та поглиблення літературного процесу (“Novi Poeziji”, 1959, 1).

Sebbene l’ammissione di un richiamo alla “responsabilità” [почуття мистецької відповідальности] nei confronti delle sorti del processo letterario rechi con sé l’impronta in apparenza “passatista” del MUR[47], quanto segue prende la forma ‘modernista’ di un appello in favore dell’autonomia artistica individuale, in cui rientra, inoltre, un deciso a-dogmatismo linguistico [вільно висловити СЕБЕ своєю мовою]; del tutto nuova, nel contesto dell’emigrazione ucraina, è anche la scelta di disgiungere il dibattito letterario da quello

[47] Nel primo numero dell’almanacco omonimo, pubblicato nel 1946, i membri del MUR facevano sì riferimento al “dovere” di riallineare la letteratura ucraina a quelle mondiali, ma tenevano fermo il principio – assente nel Gruppo newyorchese – della responsabilità verso il “popolo”: “Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого поно покликане: служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос і авторитет у світовому містецтві” (cit. in Grabowicz 1993: 21).

politico [Це перший в історії української літератури журнал чисто поетичний]:

> […] Одним із перших виявів НЙГ в цьому напрямі є річник НП, що буде регулярно появлятися кожного року і частково давати образ найновіших поетичних досягнень. Це перший в історії української літератури журнал чисто поетичний, поставлений на основах виключно містецьких. А основі ці дуже прості: творчість кожної індивидуальности вимагає повної зовнишної свободи вияву, вона є окремий світ і знає власни закони життя і смерти – цілком субєктивні. Кожний мистець […] іншими словами, мусить вільно висловити СЕБЕ своєю мовою (*ibid.*).

L'esclusione programmatica di ogni contenuto extraletterario [журнал чисто поетичний], rappresenta, almeno in apparenza, un ostacolo teorico per chi, come Bila (2006), vorrebbe ricondurre l'esperienza dei poeti newyorchesi a quella delle avanguardie, le quali, come è noto, prevedono per il ruolo del poeta un più intenso coinvolgimento nel processo di trasformazione sociale: si pensi, ad esempio, ai legami del surrealismo con il marxismo; o, più in generale, all'utopismo delle avanguardie storiche (cf. Calinescu 1977, Russell 1984). Tuttavia, se calato nel concreto contesto letterario della diaspora ucraina, il "disimpegno" del gruppo[48] – o, per usare una definizione di Habermas (1972), l'indipendenza [Selbständigkeit] dell'opera d'arte dai suoi usi extraestetici [kunstexternen Verwendungsansprüchen] – costituisce un gesto che possiede precise finalità 'perturbanti' rispetto agli assetti

[48] L. Tarnašyns'ka (2008: 213) parla, a questo proposito, di "нова незаангажована естетика" dei poeti newyorchesi. Fatico tuttavia a concordare con la tesi della studiosa (2008: 211ss.) – che fonda la propria analisi su alcune riflessioni di E. Fromm – secondo la quale il "disimpegno" praticato dal Gruppo sarebbe un tentativo di adattamento in chiave conformista [інтеграційний конформізм] all'ambiente socio-culturale americano; una risposta "psicologica" all'esilio e non una presa di posizione estetica cosciente. Il carteggio Tarnavs'kyj-Rubčak mostra tuttavia con chiarezza il carattere tutt'altro che rinunciatario sotteso alla fondazione del Gruppo e la natura per certi versi "politica" della sua abdicazione al coinvolgimento politico-sociale.

dell'*establishment* ufficiale, di cui i giovani poeti avevano denunciato fin dal 1956 l'anacronismo populista [cf. *supra*: "треба бити народників"], e l'eccessiva politicizzazione del discorso letterario, a discapito della contenuti estetici[49]. Lo stesso Lavrinenko, nel suo *Literaturna molod' našoho času* (1958), aveva intuito la funzione per certi versi "avanguardista" – orgogliosamente proiettata verso il "domani" – del non-ideologismo del gruppo, contrapponendola all'orientamento "retrospettivo" della generazione strutturalmente *engagé* dei più anziani 'rivali' Malanjuk e Os'mačka: "[…] Нове покоління не виявляє інтересу до суспильства і суспильних проблем. Зокрема байдуже воно до политики […] Старші були з головою заангажовані в суспільні проблеми і в политику (У цій залі є їхні чільні представники – Маланюк, Осьмачка) […] Для них не існує наше «вчора». Вони там не були" (Lavrinenko 1958: 2).

In questa prospettiva, è forse più opportuno parlare di "attivismo estetico" [НЙГ рішила не тільки інтенсивніше продовжувати свої *творчі намагання*, але й уплинути *на оживлення* та поглиблення літературного процесу], ovvero, di una attiva difesa dell'autonomia dell'opera d'arte e del suo diritto a "non essere socialmente utile", come previsto dalla *Ästetische Theorie* di Adorno[50], allo scopo di rifondare la pratica culturale della diaspora, facendola progredire dialetticamente oltre lo stadio del binomio cultura-nazione[51].

---

[49] Si veda anche quanto scrive Rubčak a Tarnavs'kyj all'indomani della fondazione della rivista "Sučasnist'", a cui il gruppo avrebbe preso attivamente parte (cf. sotto): "[…] Було би добре, якби редакція змогла вдержати той журнал якнайдалі від политики, інакше – треба нам далі думати про журнал, бо в «политиканському» журналу, взагалі нецікаво друкувати речі" (Lettera di Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 27 gennaio 1961, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[50] Adorno 1970: 335.

[51] In una lettera a Tarnavs'kyj del 3 febbraio 1957, B. Bojčuk stigmatizza l'anti-modernismo dell'ex-praghese Os'mačka sottolineandone la gravitazione verso un sistema estetico che ha il suo motto in "servire il popolo"

1960-1966: il consolidamento del gruppo e il dibattito teorico interno ed esterno

Tra il 1959, anno della comparsa del primo numero di "Novi Poeziji", e il 1967, in cui prese avvio una fase di moderata attività pubblicistica da parte di alcuni membri del gruppo, non vide la luce alcuna pubblicazione che possa essere ascritta al genere del manifesto teorico, di cui la nota collettiva che accompagna l'esordio della rivista – la cui tiratura era di appena 500 copie[52] – dovrà così ritenersi un esempio isolato. Come avremo modo di vedere in questa sezione, lo stesso dibattito letterario "privato" tra i membri del gruppo sembra perdere le intonazioni 'prospettiche' che ne avevano accompagnato la fase formativa, per chiudersi nell'analisi (talora assai lucida, ma inevitabilmente *retrospettiva*) dei fattori, interni ed esterni, che stavano iniziando a minare la stabilità della formazione.

I limiti di questa precisa linea di condotta, che parrebbe svilupparsi in aperta antitesi

---

[служіння народові]: "Почалось з того, що Осьмачка дуже гостро виступив проти модернизму. Казав спочатку вивчити народу творчість, думи, Евангелію і Шевченка, а тоді братись за творення. На його думку єдиною проблемою є людина, і так виходить – совєтська людина, на кого знищаються. Крім того любов і служіння народові […]" (Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 3 febbraio 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Si noti che in un articolo del 1979 Bojčuk ha ribadito l'estraneità *programmatica* del Gruppo rispetto al concetto di "servire il popolo": "[…] всі поети категорично відпихалися від концепції «служіння народові»" (Bojčuk: 1979: 21).

[52] A fronte di questi numeri, non è casuale che le reazioni iniziali alla rivista siano state quasi nulle. In una lettera a Bojčuk datata 5 gennaio 1960, I. Košelivec' domanda notizie sulle risposte della critica alla rivista, sostenendo di non averne trovato traccia: "[…] Хочу ще запитати вас, чи були які поважні відгулки в пресі на НП. Я не зустрічав нічого, але почасти пояснюю це й тим, що сам ніякої преси не читаю" (Lettera a B. Bojčuk, 5 gennaio 1960, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Si veda anche quanto afferma Ju. Solovij, che della rivista era il responsabile della veste grafica: "Група наших молодих поетів видає щорічно збірник поезій («Нові Поезії»), і я чую скарги, що він не викликає ніякого відгомону" (Solovij 1962: 47).

alle tendenze scopertamente programmatiche che avevano animato il MUR, furono messi in evidenza, con lungimirante anticipo, proprio da un ex-membro di quel movimento, I. Kostec'kyj. In una lettera a Bojčuk del 30 dicembre 1958 – una data di poco posteriore alla fondazione ufficiale del gruppo, avvenuta il 22 dicembre – Kostec'kyj affronta il problema degli organi culturali (riviste, piccoli teatri, club notturni) che, tramite un coinvolgimento di settori extra-letterari come la pittura e il teatro, possano consentire un'adeguata diffusione delle istanze innovatrici che il gruppo intendeva incarnare: "Найсолідніше було б для групи видавати власний журнал […] Ідеально було би заснувати бодай мініатурний нічний клюб, де ви всі могли б збіратися, рецитувати, влаштовувати студентські вистави, малярські виставки наших модерних, кабаре, навіть усякі дурощі з маскарадами, карнавалами тощо – і запрошувати чужників туди" (Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 30 dicembre 1958)[53]. Denunciando l'assenza di una scuola critica sorta all'interno della diaspora, egli segnala, tuttavia, la velleità di qualsiasi nuova tendenza letteraria che, pur disponendo di tali mezzi, non sappia elaborare alcuno strumento di auto-riflessione:

> Коли мова про нових напрям у поезії /і взагалі в літературі/ то головною тепер проблемою є *проблема критики* […] У малярів Ренасансу був Вазарі, у клясиціστів був Буальо. У нас нема нікого. Наши присяжний критики, Шерех і Державин […] розсипалися/ або, точніше: засипалися. Вихід один: щоб пришли молоді кадри. Треба, щоб частина українського студенства присвятила себе виключно питанням критики […] (*ibid.*, corsivo dell'autore).

A distanza di alcuni anni, Kostec'kyj torna sull'argomento, in una lettera a Tarnavs'kyj datata 29 marzo 1963, in cui lamenta la mancata creazione di un discorso critico che identifichi la fisionomia teorica del gruppo: "[…] Чому нема у вас власних критиків,

[53] *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

власних осмислених позиції, власної детализованої теорії, якою можна було би бити по застарілих?" (Lettera di I. Kostec'kyj a Ju. Tarnavs'kyj, 29 marzo 1963)[54]. Egli evidenzia, inoltre, l'effettiva mancanza di contenuto delle ambizioni "moderniste" della formazione (si ricordi la "meta-ideologia del nuovo"), la quale non aveva saputo elaborare un apparato *definitorio* per l'oggetto delle proprie creazioni: "Чи не гадаєте ви, що було б цікавіше, якби принаймні хтось з вас членоподільно сформолював що таке – на Вашу думку – модерна література?" (*ibid.*).

La replica di Tarnavs'kyj torna invece a ribadire l'eterogeneità dei singoli orientamenti all'interno del gruppo, negando alla radice il dogma shevelioviano della *responsabilità* [ми не маємо ніякоїх обовязків]: "[…] Коли ви говорите про НЙГ, ви говорите про людей, які не творять ніякої єдности. Ми не маємо ніякоїх обовязків ні відносно себе, ні відносно зовнішнього світу. Я не бачу неякої причини чомусь котрийсь із нас мав би писати якісь там манифести чи оправдання своїх смаків" (Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a I. Kostec'kyj, 9 giugno 1963)[55].

Da strumento di forza, la disunità "programmatica" della formazione [ви говорите про людей, які не творять ніякої єдности] iniziava tuttavia a delinearsi come un ambiguo fattore di debolezza, le cui ragioni, almeno nel caso della replica di Tarnavskij – che, come si ricorderà dal capitolo precedente, nel 1963 stava iniziando ad accarezzare la prospettiva di passare alla lingua inglese – sembravano rispondere innanzitutto allo scopo di giustificare il proprio scollamento *interiore* dal collettivo originario. Quest'ultimo scambio ebbe inoltre come conseguenza la fine del sostegno di Kostec'kyj al gruppo; quello stesso autunno, egli segnalò l'avvenuta rottura con una dura recensione al terzo numero di "Novi Poeziji" [поети

[54] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[55] *ibid*.

НЙГ пишуть більше поганих вірш, ніж гарних], la quale si concludeva, dopo gli attacchi al "miserabile" modernismo di Tarnavs'kyj e compagni [жалисний так званий модерн у поезії наших дніх], con parole di lode per la "salvaguardia" del linguaggio e della versificazione tradizionali da parte del più anziano V. Leśy "[…] Лесич, як Барка й Зуєвський – мій поет, тому що він пан над мовою. Як і вони, він, серед іншого, рятує риму" (Kostec'kyj 1963: 116)[56].

Anche il più concreto invito rivolto da V. Barka ad imprimere alla rivista un carattere critico, introducendovi una sezione dedicata alla saggistica, finì per rimanere inascoltato: "Звичайно, же, журнал НП можна й треба розширювати. Зокрема, я гадаю, дуже цікаві були б (дуже короткі) есеї оригинальні й перекладні, хоч би й в найголовніших фрагментах, про поезію, написани самими поетами, а не тільки ними […]" (Lettera di V. Barka a B. Bojčuk, 6 dicembre 1961)[57]. L'unica concessione alle meditazioni "di un poeta su altri poeti" ospitata sulle pagine della rivista newyorchese resta, infatti, la recensione alla raccolta dello stesso Barka, *Okean*, apparsa sul secondo numero dell'almanacco a firma di Bojčuk (Bojčuk 1960: 61). Solo due anni più tardi, Vasyl'kyvs'ka, la cui formazione accademica la rendeva di certo più incline ad addentrarsi nelle pratiche del discorso critico

[56] Nella stessa recensione, Kostec'kyj riserva parole sarcastiche anche al pessimismo tarnavskiano: "[…] Бойчук, молода людина, любить писати про те, що буде з людиною, коли вона постаріється. Він пише про вмірання. Тарнавський теж молода людина, пише про те, що вже вмерло […]" (Kostec'kyj 1963: 113). Sulla rottura tra il critico e il gruppo si veda questa lettera di Rubčak a Tarnavs'kyj, il quale si rammarica del venir meno di un influente supporto esterno: "[…] Чи ти ще в якихсь стосунках з Костецьким? Він здається «розсердився» та «порвав» з нами всіми. Може це добре, а може й ні. В дечому міг він нам допомогти" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 30 ottobre 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[57] *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

(sperimentato nel 1957 con *Do diskusiji pro molodych poetiv*, una replica agli attacchi di Sv. Hordyns'kyj all'esistenzialismo di Tarnavs'kyj) avrebbe abbandonato il gruppo, privandone, così, gli equilibri interni di un possibile contrappeso 'discorsivo'.

Una più spiccata e duratura vocazione all'elaborazione teorica si incontra nel solo Rubčak, il quale, nel 1958, sembrava avere intuito, al pari dell'anziano Kostec'kyj, la crucialità di fissare in un *sistema* [статті, в яких ви вияснили вашу *кредо*] il messaggio modernista di cui il gruppo intendeva farsi portavoce:

> […] Я думаю, що литературні статті помогли б богато. Контроверсія помогла б. І статті, в яких ви вияснили вашу *кредо*, в яких ви б сказали свою правду про наше гниче прокляття. Я вам б в цьому допоміг. Я думаю приготовити ессеїв про духовний стан нашої емиграції. Такі есеї, щоб іскра у них сипалися […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 14 ottobre 1958, corsivo dell'autore)[58].

Le parole di Rubčak confermano, sullo sfondo di una più diffusa disomogeneità interna alla formazione, una certa polarizzazione tra l'attitudine 'militante' del primo e la tendenza – tipica di Tarnavs'kyj, o della 'solitaria' Andievs'ka[59] – a non frapporre alcun filtro meta-discorsivo tra l'opera e il suo significato. Resta tuttavia un dato di fatto che, almeno fino al 1967, Rubčak non intraprese la stesura di alcun articolo da cui "sprizzassero le scintille" [есеї, щоб іскра у них сипалися] evocate nella lettera del 1958.

È sempre Rubčak a segnalare, in una lettera indirizzata a Tarnavs'kyj due anni più tardi,

---

[58] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[59] Si veda, a questo proposito, la definizione che Andievs'ka fornisce di se stessa in una lettera a B. Bojčuk del 21 dicembre 1964: "[…] Я живу не то що як монах, а просто як пустельник" (*BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

l'importanza strategica di una politica editoriale che persegua la massima visibilità – talora meramente *quantitativa* – delle opere del gruppo:

> […] Також думав про «Пополудні в Покіпсі». Ти його *обов'язкого* видавай. В нашій ситуацій рукописів не варто «смагазинувати» - тепер все таки рішається доля української культури – і в Україні і тут. А кожна книжка, особливо книжка такої знаменитої поезії як Твоя – є позицією в новій українській литературі. Мені здається, що в цьому трохи Лавриненкової вини. Він писав мені, що він дуже жаліє, що колись порадив Тобі збирки не видавати, а ти його послухав. Він мені також порадив не видавати, я також його послухав. І яка користь збірці від цього? […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 15 agosto 1960, corsivo dell'autore)[60].

Nell'idea di uno 'stato di emergenza' [в нашій ситуацій рукописів не варто «смагазинувати»] che autorizza la sospensione delle convenzioni correnti – in questo caso, la pubblicazione di un'opera tutto sommato mediocre come *Popoludni v Pokipsi* – si ripropone la persuasione, già espressa alcuni anni prima dallo stesso Rubčak[61], che la scena letteraria della diaspora sia un "campo di battaglia" in cui vincere e perdere posizioni [А кожна книжка (…) – є *позицією* в новій українській литературі]. La presenza di vocaboli connotati in senso "escatologico" come "доля" [рішається доля української культури] e le parole di biasimo per la condotta eccessivamente prudente di Lavrinenko [в цьому трохи Лавриненкової вини]

---

[60] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[61] Si veda *supra* la lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj del 14 ottobre 1958. La metafora dello "stato di emergenza" si rivela tanto più calzante se si guarda alla seguente dichiarazione, rilasciata nel 1975 da Rubčak, in cui il poeta afferma che in "condizioni di normalità" due personalità letterarie così diverse tra loro come Tarnavs'kyj e Andievska non avrebbero militato nello stesso gruppo: "[…] В *нормальних* умовах літературного побуту Тарнавський і Андієвська були б професійними ворогами" (Rubčak 1975: 83, corsivo mio MGB).

tornano ad evocare, da questo punto di vista, le dinamiche di una *querelle* intergenerazionale, dove gli "errori strategici" dei padri si risolvono a detrimento dei "figli" [І яка користь збірці від цього?].

In una lettera indirizzata a Tarnavs'kyj nel settembre di due anni dopo, il baricentro dell'analisi rubčakiana si sposta, invece, *all'interno* della formazione. Annotando con rammarico il processo di involuzione creativa che aveva investito – lui compreso – i membri del gruppo, egli mette a nudo le dinamiche prevalentemente *endogene* che ne hanno offuscato il volto collettivo, facendone emergere, per ragioni fattuali (il ritiro dalla letteratura di Vasyl'kyvs'ka), o caratteriali (la predilezione per l'*épatage* a sfondo sessuale di Andievs'ka)[62], le singole personalità poetiche:

> […] Тепер кожний з нас виробив собі літературне обличчя, кожний з нас вже тепер щось значить для інтеллигентних українців, кожний вже є в повному розумінні цього слова індивидуальним письменником. Аж тепер починається фактична боротьба – закріплення, утривалення всього того,

[62] Sull'inclinazione allo scandalo di Andievska, si vedano due lettere di B. Bojčuk datate, rispettivamente, 5 novembre 1961 e novembre 1964: "[…] Твоя збірка «Риба і розмір» розбила цілу революцію в НЙ […] почалось на сходинах «Слова» - Галина Журба і Гуменна підскакували з люті, виклинаючи тебе з літератури, а архиреєй Костюк каже: «ну як можна, це мов би чоловік перекидав з долоні в долоню гнилого фалоса...і т.д.». Ну, я собі з задоволенням сидів і тільки час-від-часу доливав вогню, високо вихвалюючи збірку […] Опісля, як син Ласовського прочитав твою збірку і втратив невінність, Ласовський з великим обуренням написав у Свободі апостольське посланіє, викидаючи тебе із моральних людей […] Крім того, Лесич читав мені рецензію (добру) на збірку, яка скоро появиться (не знаю ще де). Одним словом, твоя книжка стала легендою". (Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 5 novembre 1961. *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York); "[…] Що ти робиш? Крім, розуміється, згіршуватися паризьких порядних дам своєю літературою. Деякі з цих дам так загорилися, що рішили писати статтю про Твого творчість, і розіслали по НЙ листи, щоб їм дати подробиці з твого «sex-life»" (Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, novembre 1964, *ibid.*).

> що ми почали, за що боролися і за що сподивалися […] Твоє призвище цілком зникло з журналів. Василькивська також не друкує нічого. Андієвська робить репутацію літературними скандалами. Я нічого серйозного не роблю. Один Бойчук приготовляє якусь збірку […] (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 25 settembre 1962)[63].

Insieme all'ammissione dell'esaurirsi della fase formativa del gruppo, sembra trapelare, inoltre, la consapevolezza che l'impatto di quest'ultimo sul processo letterario non abbia avuto l'effetto dirompente e *salvifico* auspicato pochi anni prima nell'introduzione a "Novi Poeziji" [cf. *supra*: НЙГ рішила уплинути на оживлення та поглиблення літературного процесу], ma quello, assai più modesto, di un leggero "venticello":

> […] Отже, до речі – що нового ти написав? Я сподіваюсь, що багато, а між іншим, дещо і по українському. Як бачиш, наша литература на еміграції щораз більше підупадає. Прошумів легенький вітер НЙГ, і ніхто більше нічого «спектакулярного» не робить. Так, формативний період НЙГ пройшов, а з ним молодече закоплення, новизна, вірші у УЛГ і безвідповідальна молодість (*ibid.*).

Permane, nonostante l'amarezza per la chiusura di un'epoca di "irresponsabile giovinezza" [формативний період НЙГ пройшов, а з ним молодече закоплення, новизна, вірші у УЛГ і безвідповідальна молодість], la consapevolezza che la lotta per consolidare le posizioni acquisite durante la fase di fondazione debba risolversi a favore del gruppo, in nome di un principio evolutivo che predica, 'darwinianamente', l'esaurirsi del vecchio e il naturale esplicarsi dell'avvicendamento generazionale [від них вже нічого блискучого сподиватися не можна, але від НЙГ…]:

---

[63] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

> […] А ми тепер дуже потрібні […] Особливо потрибний...Ти. Не тільки тому, що Ти дуже добрий письменник, але також і тому, що Ти найбільш сучасний з нас – Твої речі найактуальніше, найбезпосередніше видбивають добу, що в ній живемо […] Як заповидається новий сезон української літератури в НЙ? Не сподіваюсь, щоб старички витиснули з себе щось блискуче. Ну, від них вже нічого блискучого сподиватися не можна, але від НЙГ... (*ibid.*).

In questo senso, le parole di lode con cui, in una lettera del 27 ottobre 1964, Rubčak saluta la comparsa del tarnavskiano *Idealizovana biohrafija* (1964) sono mosse dal principio, tipico della prima fase *messianica* e "prospettiva" del suo carteggio con Tarnavs'kyj, che le difficoltà incontrate dal gruppo abbiano un valore 'martirologico', poiché esse permettono ai suoi protagonisti di *testimoniare* l'affannoso processo formativo di una "nuova" letteratura ucraina:

> […] Твоя «Ідеалізована біографія» чудова поема. На мою думку, вона – найвище досягнення всієї НЙГ […] дуже врадувало мене Твоє рішення писати знову виключно по-українськи. Думаю, що на довшу мету це рішення піде Тобі на користь, бо Ти маєш усі таки стати одним із передових імен цього хвилючого процесу, який майбутні історики літератури можуть називати великою добою, народженням справді новітної української літератури. Це краще, ніж бути «угроблений» в езотеричних «reviews» чи екзотичних «one-man publishing houses» (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 27 ottobre 1964)[64].

Nel 1966 anche le attenzioni di Bojčuk si spostarono – in ritardo su Rubčak, che ne aveva avvertito l'ineluttabilità 'fisiologica' fin dal 1962 – sulle spinte centrifughe interne al tessuto umano della formazione. Il problema della "tenuta" del gruppo – che nel già citato resoconto rubčakiano era circoscritto ad un generico affiorare dei singoli *volti* letterari [кожний з нас

[64] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

виробив собі литературне обличчя] – iniziava a delinearsi come una forza che, dopo la defezione di Vasyl'kyvs'ka e l'attrazione esercitata dalla lingua inglese su Tarnavs'kyj, ne stava concretamente logorando la trama, lasciandolo solo a "rattopparne i buchi" [латати наші видавничі діри]:

> "[…] Юрко і Патриція вернули з Еспанії і працюють над повістями в англійської мові – щоб видати їх якось і перенестись на стало до Еспанії. Женя далі на півдні (біля Вашингтону) в пошуках зі своєю Беатриче (мужеського роду), і це, видно, заступає ій поезією тимчасово. Рубчак благоденствує із своїми прибраними (з жинкою) дочками. А я ще далі, безуспішно, пробую латати наші видвничі діри" (Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 27 aprile 1966)[65].

I "buchi" che tormentano Bojčuk sono quelli della rivista "Novi Poeziji", di cui egli era, con Tarnavs'kyj, l'unico responsabile editoriale[66]. Le lettere in cui, già nel 1963, egli confidava ad Andievs'ka la propria frustrazione per le difficoltà tecniche ed economiche che gravavano sul progetto, ventilando la possibilità di porre fine all'esperienza, testimoniano con una certa efficacia il clima prevalentemente 'volontaristico' in cui ha preso forma il percorso del gruppo, nonché il generale raffreddamento delle ambizioni che sembra accompagnarne, al principio degli anni '60, la difficile transizione verso l'"età adulta": "[…] Ми чомусь таки рішіли продовжувати НП – надсилай вірші! Якщо в міжчасі знайдемо когось, що візьметься за административну роботу, то НП будуть жити; якщо ні, то це останнє

---

[65] Sulle spinte disgreganti interne al gruppo si veda anche il parere retrospettivo di Tarnavs'kyj: "[…] like branches on a tree, the various members were gradually dying away by then. The creative juices were drying up and the idea that the group was still there and vital was forced […]" (comunicazione dell'autore, 4 giugno 2009).

[66] Cf. anche: "Можливостей видавничих нема, НП тримаються моїми і Тарнавського «добровільними» датками" (Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 10 febbraio 1962, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York).

число […]”[67]; “[…] Не знаю, чи ми будемо видавати річник цього року. Мені прямо не хочеться. Якщо не знайдеться людина, що займатиметься адміністративними справами, то все провалиться (або зіллється з “Хорсом” Костецького - щось в роді “Хорс-Нові Поезії” чого Костецького дуже хоче, а я не дуже хочу)”[68].

Resta tuttavia da stabilire se, e in che misura, Bojčuk fosse consapevole dell’accelerazione centrifuga che la chiusura della rivista – o la sua fusione al “Chors” di Kostec’kyj [або зіллється з “Хорсом” Костецького][69] – avrebbe provocato all’interno di una formazione che aveva in quell’organo editoriale il *solo* principio aggregante. Non è chiaro, cioè, se nelle dichiarazioni del poeta intervengano fattori di ordine esclusivamente pratico, o se la soppressione dell’almanacco si inscriva, anche solo inconsapevolmente, in un tentativo di precoce dispersione del gruppo.

Se il rammarico del *factotum* editoriale Bojčuk sembra prendere in esame le sole spinte dissolutorie interne al gruppo, la diagnosi esposta nel 1965 da Rubčak ad Andievs’ka si arricchisce, invece, di una nuova angolatura. Quest’ultima comprende il problema *esogeno*

---

[67] Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs’ka 26 gennaio 1963 (*EAP*, Bakhmeteff Archive, New York).

[68] Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs’ka 10 dicembre 1963 (*EAP*, Bakhmeteff Archive, New York). Anche l’idea, formulata nel 1965, di risollevarne le sorti economiche tramite l’istituzione di un club letterario sul modello del *Pen Club* non avrebbe trovato alcuna declinazione pratica: “[…] Справи тут виглядають погано. Якось треба було б поставити справу наших видань. Хочемо организувати клюб книги, знайшлась добра душа, що попробує цію роботу пустити врух. Якщо б ми знайшли хоч 200 членів, які давали б річну вкладу, а за це ми обіцяємо мінімум 2-3 книжки – то ми могли легко втримати НП і видати хоч 1-2 книжки кожного року […] Щось Женя зовсім відйшла від літер атури, мовчить і не пише […]” (Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs’ka, 10 dicembre 1965, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York).

[69] Se è comprensibile il rammarico per una possibile perdita d’autonomia del Gruppo, va tuttavia ricordato che il “Chors” di Kostec’kyj era, in linea con la personalità del suo curatore, una rivista con un orientamento spiccatamente sperimentale ed ‘esterofilo’ (cf. Shevelov 1998: 138).

dello spostamento delle attenzioni della critica verso la poesia ucraina sovietica [інетеллиґентний читач так захопився Україною] emersa, in quegli stessi anni, dalle pieghe del disgelo kruščeviano. Nel 1962, la rivista "Sučasnist'" aveva infatti iniziato a presentare al pubblico della diaspora una selezione dei *šistdesjatnyki* (I. Drač, n. 5, 1962; E. Hucalo, n. 10, 1962; V. Ševcuk, n. 12, 1962; M. Vynhrjanovs'kyj, n. 6, 1962), la cui crescente popolarità presso pubblico e critica era avviata a scalzare quella raggiunta dal gruppo:

> […] Видно, що інетеллиґентний читач так захопився Україною (мова про еміґраційного читача!), що наша доля вже його перестала цікавити цілком […] Проблема компликується це й тим, що в своєму закопленні Україною наші інтеллектуалісти забувають кілька підставових фактів, особливо ж фактів естетики: ніхто на Україні ще не досягнув такої тонкої субтельности як Василькивська […] Замисть дивитись на фактів по-літературному, дивляться на них по-политичному, при тому діляли ще різкіше літературу сучасну на «літературу України» і «літературу еміґрації» […] І не досить оправдуватись, що читачи хочуть того і цього. Читачів формує критика (Lettera di B. Rubčak a E. Andievs'ka, 11 aprile 1965)[70].

Se dal passaggio appena riportato si espungono le inevitabili annotazioni auto-commiseratorie [наша доля вже його перестала цікавити цілком], il *j'accuse* rubčakiano lascia trapelare una più matura ammissione di co-responsabilità nella mancata formazione di un pubblico di lettori esteticamente maturi [І не досить оправдуватись, що читачи хочуть того і цього], la quale ripropone, in buona sostanza, il problema *endogeno* della non elaborazione di un proprio discorso critico [Читачів формує критика][71]. Su quest'ultimo

[70] *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[71] Si noti che nel già citato articolo del 1979 Bojčuk sostiene che lo scopo del poeta non è, come già detto sopra, "servire il popolo", ma "formarlo" tramite la letteratura: "[…] роля письменника не є служити, а формувати літературу того народа, тобто частинно формувати сам народ" (1979: 21). Purtroppo non si può affermare

punto si era consumata, come si ricorderà, la precoce rottura tra Tarnavs'kyj e Kostec'kyj e, con essa, la prima incrinatura tra la formazione newyorchese e le frange tradizionalmente "amiche" della critica meno conservatrice. Altrettanto importante per circoscrivere il fallimento degli aspetti programmatici della formazione newyorchese è la questione della dialettica politica/estetica, di cui nel primo numero di "Novi Poeziji" il gruppo aveva invocato la separazione *anche* come momento di rottura rispetto al passato (cf. *supra*), e la cui sistematica "sovrapposizione" era invece alla base, secondo Rubčak, del gradimento dei *šistdesjatnyki* "[…] Замисть дивитись на фактів по-літературному, дивляться на них по-политичному" (*ibid.*)[72].

Inoltre, se nelle lettere del 1962-63 la 'necessità' del gruppo rispetto all'evolversi del processo letterario coevo era rimarcata in termini apodittici [А ми тепер дуже потрібні (…) особливо потрібні], ora Rubčak insinuava il sospetto che, con l'avvento dei *šistdesjatnyki*, il ciclo ad esso destinato si fosse bruscamente concluso, rendendolo tragicamente *superfluo*:

> […] Старички кудкудачуть, що НЙГ не вивязалась із своїх завдань, що нічого з всього не вийшло і т.д. Я абсолютно переконаний, що ми вивязались із своїх завдань дуже добре, як на диво добре, про що можуть прозвідчити два факти: а. Україна б. Постійне народження нових талантів на еміграції (Коломієць, Коверко, Царинник, Струк), які за порадами звертаються не до Ласовського, не до «Листів приятелів» […] а такий до нас, до НЙГ […] минуле мені не тривожить. Своє ми зробили. Проте, дуже тревожить мене майбутнє. Чи ми як процес, як рух ще

---

che simili dichiarazioni d'intenti abbiano trovato una compiuta realizzazione pratica nell'attività del Gruppo.

[72] Si noti che anche secondo B. Bojčuk (1979: 22-23), i *šistdesjatniki* non operavano su un piano estetico, ma "patriottico-emotivo" [патріотично-емоційний]. Le affinità tra i due gruppi sono ulteriormente negate nell'intervista a Fizer del 1988, ad eccezione di una moderata apertura da parte di Vovk (cf. Fizer 1988: 16). L'idea che le due formazioni condividano determinate caratteristiche sembra tuttavia diffusa tra la critica ucraina "continentale" (cf. Astaf'ev 2000: 108-109).

> потрібні, а чи ми вже відчинали свою ролю? (Lettera di B. Rubčak a E. Andievs'ka, 11 aprile 1965)[73].

L'idea – in sé debolmente consolatoria – che la "parte" prevista per il Gruppo dai meccanismi della storia letteraria sia stata svolta "nel migliore dei modi" [ми вивязались із своїх завдань дуже добр ę як на диво добр ǫ], conferisce alle riflessioni rubčakiane un'insolita impronta "retrospettiva". Tuttavia, la consapevolezza che il Gruppo di New York abbia contribuito a far sorgere una nuova generazione di poeti all'interno della Diaspora (Koverko, Carynnyk, Kolomiec') [народження нових талантів на еміграції] sembra confermare a posteriori le precoci ambizioni tarnavskiane di fare da "apripista" per le future generazioni di scrittori (cf. *supra*: "мусимо промостити дорогу для молодших").

I problemi sollevati nel dialogo a distanza con Andievs'ka appaiono, in toni indubbiamente più amari, in una lettera inviata il giorno precedente (10 aprile 1965) a B. Bojčuk. Vi troviamo, tuttavia, alcune questioni di cui la poetessa – forse in virtù del suo legame con il critico Košelivec' e delle conseguenze 'diplomatiche' che esso poteva comportare – non viene messa al corrente. Una di queste è il rammarico per il passaggio di alcuni ex-sostenitori, compreso Lavrinenko, sul fronte dei giovani colleghi "continentali". Il repentino trasferimento dell'attenzione su quanto stava accadendo nella scena letteraria sovietica, e la conseguente 'emorragia' di consensi da parte di pubblico e critica sarebbero stati un sintomo, secondo Rubčak, della "morte artificiale" [штучна смерть] verso la quale si stava avviando il Gruppo:

---

[73] *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Nel 1967, il problema dell'*utilità* del gruppo viene proposto, seppur da una prospettiva diametralmente opposta, dal critico conservatore P. Kižko, il quale, stigmatizzando l'anarchia versificatoria di Tarnavs'kyj [поетичне беззаконня] si domanda "a chi serva" la poesia del Gruppo di New York [кому й нащо потрібна така поезія?] (Kižko 1967: 5).

> […] Все чомусь розлітається. Та й є причини. Очі всіх звернени на Україну, і про нас забули цільком. Похоронили та й все […] Нам просто створено штучну смерть. Костецький та Лавріненко рішили одного дня що НЙГ не виправдала своїх завдань, що вона скінчена та що нічого з неї не буде, і почали бавитись поетами на Україні […] (Lettera di B. Rubčak a B. Bojčuk, 10 aprile 1965)[74].

Il medesimo senso di sconforto pervade una lettera quasi coeva di Bojčuk a Tarnavs'kyj, il quale sembra concordare con Rubčak sulla debolezza dell'elitarismo anti-programmatico in cui si era trincerato il gruppo. Secondo quanto annota Bojčuk, la chiusura della formazione "in una *turris eburnea*", da cui non era in grado di dare vita ad un dialogo con i propri potenziali lettori, avrebbe aggravato una situazione già compromessa dalle defezioni degli influenti Košelivec' e Kostec'kyj: "[…] ми всі замкнулись в вежах слонової кости […] й не зуміли створити процесу і критичної вимини думок – і, виглядає наша творчість іде вниз […] Кошеливець з Костецьким переселились на коня шестидесятників й роблять собі на тому ім'я" (Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 10 maggio 1965)[75].

Andrà notato, a questo proposito, che il resoconto della progressiva *dissoluzione* sperimentata dal gruppo [все чомусь розлітається] in seguito alla comparsa dei *šistdesjatnyki* ripropone in una prospettiva inedita, poiché interna al "nuovo", la rigida dicotomia che ne aveva caratterizzato gli esordi. Si crea, in tal modo, un'ulteriore polarizzazione dello spazio simbolico in cui prende corpo l'esperienza della formazione, la quale trasferisce, in questo caso, la propria logica "agonistica" su di un piano *intra-generazionale* [всіх звернени на

---

[74] *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[75] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Si noti che Košelivec' aveva dedicato agli *šistdesjatnyki* due lavori, *Panorama najnovišoji literature v URSR* (1963) e *Sučasna literatura v URSR* (1964).

Україну, і про нас забули цілком], in cui, cioè, i poeti newyorchesi sono contrapposti ai propri *coetanei* sovietici. Si tratta, è bene specificarlo, di un antagonismo consumato su di un piano prettamente astratto, ma che illustra efficacemente il clima di costante difficoltà in cui si sviluppa l'esperienza della formazione newyorchese. In questo senso, ci pare inutilmente 'assolutoria' la tesi sostenuta da Rewakowicz (2001: 96ss.), che imputa il declino del Gruppo alla 'nefasta' congiunzione tra la comparsa dei colleghi sovietici e la generale ottusità della critica. La nascita di una nuova generazione di poeti nell'Ucraina sovietica ha svolto, al contrario, una funzione per certi versi 'rivelatrice', mettendo a nudo alcune tra le 'falle' strutturali del Gruppo, come la mancata costruzione di un discorso critico alternativo a quello ufficiale, o l'incapacità di instaurare un rapporto di tipo 'empatico' con un pubblico di lettori che all'algido intellettualismo di Tarnavs'kyj e compagni finì per preferire il *pathos* e la tensione civile dei *šistdesjatnyki*.

Che l'antagonismo di cui si è appena detto fosse rivolto innanzitutto a chi, tra i critici della Diaspora, aveva deciso di "dare per morta" [cf. *supra*: "нас похоронили та й все"] l'esperienza newyorchese, e non ai propri 'colleghi' nell'Ucraina sovietica, lo testimonia, in primo luogo, una lettera di Rubčak a Tarnavs'kyj del 25 settembre 1962, dove lo scrittore esprime il proprio incondizionato apprezzamento per il lavoro dei *šistdesjatnyki*: "А ми тепер дуже потрібні […] молодим поетам України, що їхню прекрасну працю ми мусимо піддержати своєю працією тут"[76].

In particolare, i presupposti del reciproco "sostegno" a cui fa riferimento Rubčak inziarono a profilarsi con una certa concretezza nel novembre del 1966, quando, in occasione della visita di I. Drač e D. Pavlyčko a New York come membri di una delegazione ONU, ebbe luogo una serie di 'storici' incontri tra le due formazioni. Nel corso di queste riunioni – che, secondo la

[76] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

testimonianza di Tarnavs'kyj, furono almeno tredici[77] – Drač e Pavlyčko confidarono ai poeti newyorchesi la volontà di intercedere presso le autorità sovietiche per pubblicare in Ucraina un'antologia del Gruppo. Tuttavia, le pressioni esercitate dalla censura sovietica si rivelarono più forti delle aspettative di collaborazione nutrite da entrambi i fronti. Come dimostra il breve carteggio intercorso tra Drač e Bojčuk, il primo non si dimostrò materialmente in grado di mantenere fede alla promessa di garantire una 'vetrina' editoriale ai membri del Gruppo. Per giustificare lo stallo del progetto, in una lettera a Bojčuk del 5 aprile 1967 Drač alluse all'articolo *Jak i poščo narodylasja N'ju Jorks'ka Hrupa*, pubblicato l'anno precedente da Bojčuk sulla rivista "Terem" e all'effetto negativo che questo avrebbe avuto sulle autorità sovietiche: "Справа з вашим виданням ускладнюється, в звязку з тим, що у вашому виданні «Терема» є деякі речі, ніби то Тобою писани, які не дуже сприяють виданню Ваших поетичних збірок"[78]. Tuttavia, sempre in una lettera del 13 marzo 1967, Pavlyčko assicurava a Tarnavs'kyj che la pubblicazione dei lavori di Vovk – all'epoca in visita a Kiev – sarebbe stata il primo passo per la diffusione dell'intero gruppo nell'Ucraina sovietica[79].

La possibilità di diffondere *segretamente* i lavori del Gruppo in Ucraina era stata inoltre discussa dall'allora redattore di "Sučasnist'", V. Burhardt, in occasione di un viaggio in Canada di Korotyč, avvenuto nella primavera del 1965. In una lettera del maggio di quell'anno, lo stesso Burhardt informò Bojčuk che l'inasprirsi delle repressioni ai danni degli *šistdesjatnyki* rendeva impraticabile qualsiasi tentativo di *aperta* collaborazione tra i due gruppi: "[…] бажання і мета в нас ті самі: *відкрита нормальна* співпрація. Це покіщо неможливо – шестидесятників бьют, і індівідуально, і як групу […] Перший крок до

[77] Conversazione privata, New York, 24 giugno 2010.

[78] Lettera di I. Drač a B. Bojčuk, 5 aprile 1967, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[79] Lettera di D. Pavlyčko a Ju. Tarnavs'kyj, 13 marzo 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

нормализації стосунків міг би бути такий: Коротич буде пропихати до журналів окремі передруки з НЙГ"[80]. Tuttavia, nemmeno l'ipotesi di una diffusione clandestina di alcune tra le opere prodotte dal Gruppo trovò mai una realizzazione pratica, e per la pubblicazione in Ucraina dei versi scelti di Tarnavs'kyj si dovette attendere il 1991[81].

Se, come si è appena visto, i poeti newyorchesi intrapresero la via del dialogo con i propri coetanei sovietici, diverso fu l'atteggiamento tenuto dalla critica della Diaspora. A metà degli anni Sessanta, quest'ultima iniziò infatti a sostenere la tesi dell'esistenza di un rapporto di subalternità tra una più "autentica" poesia ucraina e una "poesia dell'emigrazione", che della prima sarebbe stata l'imitazione, o un prodotto derivato. Su questo aspetto ha riflettuto lo stesso Tarnavs'kyj, rilevando la generale propensione di critici come Košelivec', o Kostec'kyj ad ammettere la maggiore 'ucrainicità' della poesia dei *šistidesjatnyki*, a cui erano puntualmente contrapposte le sospette spinte centrifughe dei poeti newyorchesi: "[…] "Модернізм" Шістдесятників контрастувався з модернізмом Нью-Йоркської Групи як "справжній, український", тоді як цей останніх був "штучним, неукраїнським" (Tarnavs'kyj 2002).

Un esempio del paradigma critico appena illustrato ci è offerto dall'articolo in cui nel 1965 il conservatore I. Šankovs'kyj (*Proty miščans'koj reakciji na modernu poeziju*) aveva ipotizzato una genesi 'retroattiva' del modernismo del Gruppo di New York, in virtù del benefico influsso della poesia proveniente dall'Ucraina sovietica: "[…] на Україні пробилась ручаєм і ринула насправді жива, захлопююча у своїй хвилюючій простоті поезія […] Між іншим мене цікавіть чи т. зв. «модерна» поезія на еміграції оригинальна бодай

[80] Lettera di V. Burhardt a B. Bojčuk, 17 maggio 1965, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York, corsivo dell'autore.

[81] Si veda il capitolo I. Secondo Tarnavs'kyj, un'eventuale pubblicazione dei lavori del gruppo nell'Ucraina

думками, бо ж навіть примитиви сьогодні розуміють під якими впливами вона постала" (Šankovs'kyj 1965: 9).

L'anno precedente le ambizioni innovatrici della formazione newyorchese erano state messe in discussione, seppur da una più provocatoria prospettiva teorica, dall'intervento di Shevelov *Troe proščan' i pro te, ščo take istorija literatury*, tenuto nel gennaio 1964 presso la sede di "Slovo", durante due giornate di studi intitolate, significativamente, *Tradycija i novatorstvo*. All'opposto di chi, come Kostec'kyj, stigmatizzava l'allontanamento del gruppo dalle forme di versificazione tradizionale, l'analisi di Shevelov insinuava invece il sospetto che vi fosse una sostanziale continuità tematica tra un testo romantico (*Rozstavannja* di L. Borovykovs'kyj), un testo populista (*Proščannja* di O. Pčilka) e un testo modernista, *Proščannja* di Tarnavs'kyj: "[…] різниці нема, або дуже мало. Нова поезія відрізняється тільки підсиленням другого, нереального, метафоричного, символичного, суто образного плану […]" (Shevelov 1993 [1968]: 461)[82].

Se si esclude la 'provocazione' di Shevelov, lo schema argomentativo sotteso alle sporadiche attenzioni che la critica ha riservato ai lavori di Tarnavs'kyj e compagni negli anni

---

sovietica avrebbe tuttavia dato esiti fallimentari (comunicazione dell'autore, 7 agosto 2009).

[82] L'intervento di Shevelov, pubblicato per la prima volta nel 1968 (*Slovo*, 3), può essere letto in *Tretija storoža* (1993: 455-465). Si tratta di un'idea tipica del *New Criticism*, e condivisa anche da Lavrinenko, che ne scrive in un articolo del 1968, battezzando "neobarocco" l'anello di congiunzione tra modernismo e tradizione (Lavrinenko 1968: 499). Forse è in nome di tale comunanza di vedute che, in una lettera datata 1 gennaio 1965, lo stesso Lavrinenko riferisce a Tarnavs'kyj in termini sostanzialmente positivi della relazione di Shevelov: "[…] Був зїзд «Слова». Була панель «Традиція і новаторство» […] Отже Шерех почав з того, що прочитав Ваш, Юрку, вірш «Прощання» […] а потім предовгий вірш на подібну тему Боровиковського. І показав в чому різниця і чому він особисту любить саме вашу модерну поезію, а не Боровиковського. В його читанні й інтерпретації Ви звучали надзвичайно!" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Per una risposta critica a Shevelov si veda invece Keis 1982.

successivi al 1965 si riassume nella reazione dell'ormai ex *ostetrico* Lavrinenko a quello che, nel 1971, sarebbe stato l'ultimo numero di "Novi Poeziji". In una lettera inviata a V. Barka nel maggio dello stesso anno, il critico, che un tempo aveva accolto con generosa condiscendenza gli sconfinamenti "a occidente" della formazione newyorchese, si abbandona ad alcune osservazioni in cui sembra d'un tratto prevalere l'inflessione retorica tipica di Šankovs'kyj:

> […] Я уважніше ще раз перечитав це нещасне число і дістав враження «вибуху в нижнику». Страшенно шкода і прикро і сумно безмежно, що в НЙГ стається «ліва» «гіпістська» «революція». Таково в цій Групі раніш я ніколи ні помічав, а тепер боюся чи не початок це в них якогось «перевороту». Думаю день і ніч як і взагалі можна б запобігти цій біді […] (Lettera di Ju. Lavrinenko a V. Barka, 3 maggio 1971)[83].

Colpiscono, oltre alle più prevedibili accuse di una deriva "estremista" [в НЙГ стається «ліва» «гіпістська» «революція»] degli orientamenti estetici del gruppo, le ragioni di un sostegno 'forzato' ai poeti newyorchesi, che, dopo la repressione subita in patria dai più rassicuranti *šistdesjatnyki*, rappresentavano, *malgré soi*, l'unico accadimento letterario ucraino degno di nota: "[…] Я болю НЙГ бо це ж зрештою єдине що ще є в нашій літературі. Шістідесятників там уже майже задушили" (*ibid.*). Lette a distanza di anni, le parole di Lavrinenko suonano come l'involontario epitaffio della formazione.

---

[83] *JLP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University. È probabile che Lavrinenko si riferisca alla pubblicazione di un componimento a sfondo incestuoso di M. Carynnyk (Ju. Tarnavs'kyj, conversazione privata, New York, 28 maggio 2009).

1968-1971: le ultime polemiche e la dispersione

È solo in questa fase di lenta implosione del gruppo che prende forma, seppur tardivamente, un'*impudenza* teorica che Grabowicz (1979: 166) ha voluto apparentare alle pratiche dicorsive del MUR, e che, se letta sullo sfondo di anni di cosciente silenzio, assolve tuttavia ad una funzione più *difensiva* che offensiva[84]. Le polemiche che, tra il 1968 e il 1971, videro protagonisti i membri del gruppo, imprimendo una forma più spiccatamente autoriflessiva al loro discorso critico, furono sostanzialmente due: quella, pubblica, tra Bojčuk, Tarnavs'kyj e Vovk; e quella, svoltasi in parte in privato, tra Bojčuk, Tarnavs'kyj, Andievs'ka e Košelivec'. Nessuna di esse svela punti programmatici sostanzialmente nuovi rispetto a quanto può essere desunto dall'editoriale che inaugura il primo numero di "Novi Poeziji", contribuendo, in questo, a chiarire quali siano i limiti di un certo 'manicheismo' argomentativo della formazione, fossilizzata nella difesa *ex negativo* del "nuovo" e del "moderno".

La prima delle due *querelles* prese spunto dalla pubblicazione, a firma di Vovk, di alcuni resoconti di viaggio nell'Ucraina sovietica, i quali spinsero Bojčuk e Tarnavs'kyj a rivolgerle l'accusa di alimentare quella "retorica patriottica" – o meglio, una sua versione "superficiale" – che il gruppo aveva sempre reputato aliena ai propri convincimenti: "патріотик[а] на легенький різновид якої ми [НЙГ] ніколи не надавалися і не піддавалися" (Bojčuk 1970: 107). Uno dei diari di viaggio della Vovk – *Etjud Ukrajina, opys druhyj*, apparso nel 1967 – riportava, inoltre, il giudizio negativo espresso dal traduttore

[84] Si noti che in questa fase Rubčak sceglie toni significativamente più indulgenti di fronte al desiderio tarnavskiano di cimentarsi con l'inglese, consapevole della disillusione che è sottesa alla ricerca di nuovi canali di diffusione per le proprie opere: "[…] Не дивуюся тому, що ти тр ох и р авчар ований «укр аїнством» і переходиш на англійську мову – хоч, звичайно, жалко мені що менше даватимеш нашій культурі" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 28 ottobre 1968, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

sovietico M. Lukaš a proposito delle traduzioni di Lorca presentate dal gruppo sulle pagine di "Novi Poeziji", accusate di non essere sufficientemente "musicali": "[…] Лукаш переконував мене з народнозвучности Льорка […] і нарікав на переклади НЙГ, мовляв, вони не музикальні, схожі на підрядники" (1967: 43)[85].

Ciò provocò l'accesa risposta di Tarnavs'kyj (1969), il quale, forte delle sue posizioni di alfiere dell'anti-melodia (cf. cap. I), accusò Lukaš di avere "ucrainizzato" Lorca, perché non avvezzo alle irregolarità ritmiche della poesia moderna: "[…] не звик [Lukaš] до відсутности рим та до нерегулярної ритмики" (Tarnavs'kyj 1969: 72). Si noti che il pretesto della *querelle* traduttiva porta nuovamente alla luce il conflitto tra 'tradizionalisti' e 'innovatori' che permea, come un fiume carsico, l'intero corso della storia del gruppo. Tarnavs'kyj, infatti, rimproverò a Lukaš di voler imporre la necessità di conferire alla lirica di Lorca un sostrato popolare [народнозвучность], giustificando, così, coloro che non concepivano un futuro per la cultura ucraina al di fuori della sua tradizione 'rurale': "[…] все українське ототожнюється з минулим, з селянським […] І звідки взялась у нас така думка що коли Україна втратить свою селянську культуру вона зникне?" (Tarnavs'kyj 1969: 91)[86].

In risposta alla polemica tra Tarnavs'kyj e Lukaš, Vovk antepose al secondo dei suoi resoconti, *Ukrajino moja ljubove* (Vovk 1970), una lettera a Ju. Tarnavs'kyj (*Zamist' vstupu* –

[85] Si noti che alcuni anni prima anche I. Kostec'kyj aveva espresso un parere simile: "[…] Поети НЙГ багато перекладають. Зусілля самі з себе варти визнання. Їх, на жаль, скеровано здебільшого в неправільному напрямі: на буквалізм" (Kostec'kyj 1963: 112).

[86] Si noti, tuttavia, che personalità vicine a Tarnavs'kyj – e, più in generale, al fronte "modernista" – come il redattore di "Sučasnist'" V. Burhardt, avevano espresso in privato il proprio apprezzamento per le capacità traduttive di Lukaš, mostrando una certa perplessità rispetto all'attacco tarnavskiano (cf. lettera di V. Burhardt a Tarnavs'kyj, 20 marzo 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

ujavnyj lyst do Jurka Tarnavs'koho) in cui, riprendendo lo scambio di accuse con Lukaš, difendeva il valore della tradizione quando questa non inficiava lo sviluppo artistico e culturale di un popolo: "У грунті речі я певна цього: ми всі разом не проти вишивки, не проти писанки, тільки проти їх поганенького епігонства і механізації" (Vovk 1970: 93-94). L'anno seguente, pur ribadendo le proprie relazioni amichevoli con i poeti newyorkesi, ella rifiutò di prendere parte a quello che sarebbe stato l'ultimo numero di "Novi Poeziji", definendosi membro di un improvvisato "Gruppo di Rio de Janeiro": "[…] З НЙГ, які не були б між нами ідеологичні чи товариські спори, в'яже мене праця […] Особисто я не вважаю себе членом цеї групи, бо вважаю себе самовладною групою Ріо де Джанейро, з автономією думки і смаку […]" (Vovk 1971: 81).

La collaborazione di Emma Andievs'ka a "Novi Poeziji" si era interrotta, invece, nel 1967, dopo che Bojčuk e Tarnavs'kyj si erano rifiutati di schierarsi pubblicamente al fianco di Košelivec' in una polemica interna al comitato editoriale di "Sučasnist'", di cui il marito di Andievs'ka era il redattore capo[87]. Andievs'ka, che, in caso di mancato sostegno al marito, aveva minacciato Bojčuk di interrompere la propria collaborazione con il gruppo[88], dichiarò di non potere più prendere parte alla rivista: "[…] Дорогий Богдане, оскільки ти не зняв свого

[87] Comunicazione dell'autore, 4 giugno 2009. Tarnavs'kyj definisce "Sučasnist'" un organo "parallelo" a "Novi Poeziji": "*Сучасність* […] від самого початку практично був паралельним до *Нових поезій* органом Групи (чимала доза оригінальної творчости його літературної частини становили твори Групи)" [Tarnavs'kyj 2002]. L'importanza 'strategica' rappresentata dal controllo della rivista si comprende anche in questa lettera di Bojčuk a Tarnavs'kyj: "[…] «Сучасність» треба якось тримати. З Кошеливцем тяжко співпрацювати, але я ще залишусь наразі. За два-три роки журнал можливо перенесеться до Н-Й – і це буде (і тепер до великої міри є) *наш* журнал (Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 8 novembre 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, New York, corsivo dell'autore).

[88] Cf. "[…] я перестаю стати членом НЙГ" (Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 3 febbraio 1967, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

призвища з «Сучасності» після січневої статті це унеможлівлює мене брати участь в «Нових Поезіях»" (Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 28 agosto 1967)[89].

Forse in risposta al mancato attestato di solidarietà di Bojčuk e Tarnavs'kyj, nel 1969 Košelivec' attaccò duramente il gruppo sul fronte linguistico con l'articolo *Pro pereklady i rizne inše* (Košelivec' 1969: 61-75), riproponendo pubblicamente l'accusa – ventilata, fino a quel momento, solo nella sua corrispondenza privata con Bojčuk e Tarnavs'kyj (cf. cap. I) – secondo la quale i membri del gruppo avrebbero avuto una conoscenza insufficiente della lingua ucraina, facendone, tuttavia, un punto d'onore: "Маємо справо з можливим тільки на еміграції специфічним явищем, коли поет, не бувши спроможний (чи й не хотівши) досконало опанувати мову, якою пише, своє нещастя підносить до чесноти..." (ivi: 64).

La replica di Bojčuk, *Til'ky pro rizne inše* (1969: 68-75), contribuì ad acuire la frattura generazionale sottesa al dibattito, riproponendo, *mutatis mutandis*, l'argomento dell'autonomia artistica del gruppo, già impiegato dal poeta nell'articolo 'giubilare' del 1966 a proposito della sua "assenza di padri" [ми народились безбатченками]: "ви не вчителі, а ми вже не учні" (1969: 75). Nella già citata intervista *Bez Espaniji čy bez značennja?* (1969: 25), anche Tarnavs'kyj replicò a Košelivec', lamentando la generale arretratezza degli studi linguistici in Ucraina e dell'atteggiamento verso la lingua predicato dai suoi connazionali. Egli fece inoltre notare l'originale *estraneità* e il *maccheronismo* linguistico di stili oggi recepiti come organicamente ucraini come, ad esempio, il barocco (*ibid.*). Le meditazioni linguistiche tarnavskiane in risposta all'attacco di Košelivec' proseguirono nel dittico *Literatura i mova (I, II)*, pubblicato nel 1972 su "Sučasnist'", in cui il poeta stigmatizzava la diffusa convinzione che restringe al "popolo" – in nome di una presunzione di stampo romantico – il diritto di *legiferare* in materia di uso linguistico, negando lo stesso diritto agli individui: "Часто можна

[89] *Ibid.*

почути твердження, що не поодинокі особи, а тільки народ має право міняти мову" (1972a: 82). Egli ritornava, inoltre, sul problema del purismo, concludendo che la "norma" linguistica è un ideale astratto che non ha un effettivo riscontro nell'uso quotidiano (1972b: 38). Dal canto loro, gli attacchi di Košelivec' trovarono un certo seguito presso la critica *émigré*, fruttando a Tarnavs'kyj l'accusa di "dileggio" nei confronti delle tradizioni ucraine (cf. Oleksandriv 1969: 67).

Sul conservatorismo linguistico dell'*establishment* letterario ucraino riflette anche il testo che Rubčak ha dedicato, nel 1968, ad un'analisi dell'anti-poesia tarnavskiana [*Poezija antypoeziji*], e che, pur precedendo di un anno le accuse di Košelivec'', rientra, *de facto,* nella breve fase 'militante' della pubblicistica prodotta dal Gruppo. Rubčak, che già nel 1956 aveva accolto il debutto di Tarnavs'kyj come un contributo all'innovazione innanzitutto linguistica della poesia ucraina[90], si sofferma con rammarico sui limiti dell'*ossessione* per la lingua che domina i convincimenti estetici della critica ufficiale, evidenziandone la miopia:

> Ще в перші роки мінулої декади […] думалось що українською поезією треба писати тільки канонизованою українською мовою. Справа, звичайно, не в модернізмі поезії, не в новаторстві засобів. Справа тільки в мові […] Чомусь думалося, що вся українська поезія мусить виростати на українських мовних традиціях, на традиціях народної, чи історичної мови […]" (Rubčak 1968: 44)[91].

[90] Cf. il cap. I e "[…] Ваша українська мова наскрізь европейська, і тому наскрізь оригинальна" (Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 30 giugno 1956, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[91] Nell'intervista rilasciata nel 1988 a I. Fizer, Bojčuk, Tarnavs'kyj e Rubčak sono unanimi nel condannare l'idea che esista una "norma" linguistica da rispettare per essere buoni scrittori: "[…] характер мови немає неякої відносини до якості твори"; "[…] концепція чистоти мови цільком абсурда"; "[…] Поет має повсякчасною ламати свої власни правила, бо інакше він ставить сам собі епигоном" (1988: 20-22, *passim*).

Sebbene l'improvvisa proliferazione teorica della triade maschile del gruppo segni l'inizio di una fase indubbiamente nuova, manca, alle elaborazioni esaminate finora, un atteggiamento più nettamente *definitorio* che consenta alla formazione newyorchese di passare dallo stato della negazione ad una matura posizione 'propositiva'. Da questo punto di vista, l'implosione del gruppo sotto il peso di polemiche interne ed esterne mette a nudo con insolita violenza le mancanze strutturali già evidenziate da Kostec'kyj nello scontro epistolare con Tarnavs'kyj del giugno 1963, in cui, come si ricorderà, il padre fondatore del MUR lamentava l'incapacità dei poeti newyorchesi di pervenire all'elaborazione di un discorso critico capace di trascendere quanto abbiamo definito come "meta-ideologia della novità". Prendono improvviso risalto, inoltre, gli elementi di debolezza insiti nell'eterogeneità della formazione, in cui convivono, finendo per scontrarsi, individualità allineate su posizioni di tipo tradizionale come Vovk, personalità intrinsecamente aliene al dibattito letterario come Andievs'ka e chi, come Tarnavs'kyj, dopo una fase volutamente anti-programmatica, concepisce lo strumento meta-discorsivo come *extrema ratio* per rimarcare e difendere il proprio diritto ad esistere nel contesto della vita letteraria della diaspora.

Dopo le defezioni di Andievs'ka e Vovk, nel 1971 uscì l'ultimo numero di "Novi Poeziji", marcando idealmente la fine del gruppo come unità. Bojčuk aveva annunciato la decisione di abbandonare il lavoro redazionale in una lettera collettiva datata luglio 1970: "[…] Я особисто зневірився в деяких речах і навіть був рішений зробити одинадцяте число «Нових поезій» останнім числом"[92]. Nel 1973, dopo il divorzio da Tarnavs'kyj, anche Patricija Kylyna abbandonò la formazione, seguita da Bojčuk, che rassegn

[92] *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Si noti che, almeno in base ai documenti che ho avuto modo di esaminare, solo i più giovani Baboval e Carynnyk (coloro che Rewakowicz definisce come gli "elettroni" disposti attorno al "nucleo" del Gruppo) hanno replicato a Bojčuk contestando la decisione di interrompere l'esperienza di "Novi Poeziji".

definitivamente le dimissioni da caporedattore di "Novi Poeziji". Da questo momento, i percorsi di chi decise di proseguire la propria attività letteraria, si sarebbero svolti secondo modalità del tutto autonome[93].

Quale collocazione per il Gruppo di New York?

Prima di abbandonare il racconto delle sorti del Gruppo e spostarci ad analizzare la produzione tarnavskiana, sarà opportuno concludere la nostra discussione cercando di fare ordine tra i tentativi di catalogazione dell'esperienza newyorchese all'interno del fronte modernista-avanguardista avanzati da Pavlyčko (1999) e Bila (2006).

Come abbiamo avuto modo di sottolineare, le figure centrali del Gruppo muovono i primi passi in letteratura partendo da un attivo rapporto dialogico con autori che appartengono o alla "piena" stagione modernista, o alle sue metamorfosi successive: Bojčuk si forma sui testi del modernismo "maturo" di area anglosassone (T.S. Eliot, e.e. cummings); Rubčak è sensibile alla produzione poetica della "rinascita" ucraina degli anni '20; Tarnavs'kyj attraversa un'intensa stagione esistenzialista, aprendosi, in tal senso, agli influssi di un movimento "di crisi", che anticipa la fine dell'umanesimo modernista nell'anti-umanesimo 'postmoderno' della filosofia francese del decennio successivo; la più enigmatica Andievs'ka accenna alla sua ammirazione per il surrealismo (cf. *supra*). Se l'asse delle influenze del Gruppo è nettamente

[93] Secondo Tarnavs'kyj (Fizer 1988: 32), il perdurare dell'attività letteraria di singoli membri del gruppo non ne contraddice la fine come unità sovra-individuale [НЙГ – це вже явище історії. Факт, що дехто з нас ще творить, цього не міняє]. Il giudizio attuale di Tarnavs'kyj sui confini cronologici del gruppo non è mutato: "There was little personal interaction between the members because we were scattered all over the world. I might venture this final observation that as long as "Novi Poeziji" came out, the group did exist as one, fading away slowly. (The last issue was a double one, as you know, so it came out a year late; it was an attempt to stem the dying but in the end it was unsuccessful)" [comunicazione dell'autore, 7 agosto 2009].

orientato verso quella che potremmo definire come una ideale "biblioteca" modernista, la stessa 'retorica' dei poeti newyorchesi denuncia l'influenza dei "dogmi istitutivi" della modernità: appartengono al discorso modernista l'autoconsapevolezza della propria collocazione nella storia come forza propedeutica alla diffusione del *novum* (cf. Jameson 1979: 136; Habermas 1981; Murphy 1999: 251); la definizione di se stessi in opposizione ad un "antico", identificato con una generazione di padri da 'fagocitare' metaforicamente [треба бити по голові народників, бо повищо воні нас б'ють][94], o da "negare" *tout court*, proclamandosene privi [ми родились безбатченками]; l'identità assiologica tra *melius* e *novum* – ciò che abbiamo definito come "meta-ideologia della novità" – e, infine, l'intonazione "messianico-escatologica" del carteggio Rubčak-Tarnavs'kyj, in cui l'ambizione di dare vita ad una nuova "era", o ad un nuovo canone letterario [коли ви створите українцям *нову* літературу] lascia trasparire l'impronta dell'utopismo avanguardista.

Ora, se si mette da parte la "trasparenza" delle informazioni appena riportate, resta tuttavia il problema della *posteriorità* cronologica della formazione newyorchese rispetto alla fase di piena fioritura del modernismo – e il modernismo entra nella sua fase "tarda", secondo Wilde (1979) e McHale (1986), già negli anni '30 del secolo scorso – il quale non è in genere preso in considerazione dalla critica. Sebbene la stessa Pavlyčko (1999: 382) ammetta che per il gruppo il termine "modernismo" ha un significato "diverso" [модернізм, модерність (...) не означали те же саме, що вкладали в нього українські літератори та критики попередніх епох] rispetto a quello che gli era attribuito nei decenni precedenti, la studiosa costruisce le

[94] Il mio uso dell'immagine dell'omicidio simbolico non è casuale; nel capitolo precedente ho accennato alla scelta dello pseudonimo letterario "Ромюлус" da parte del giovane Tarnavs'kyj, che d'altra parte non fa mistero di quale sia l'orizzonte concettuale del proprio *nom de plume*: "I came out in "Svoboda", probably in early 1956, under the pen name of Romulus (Romulus killed Remus and founded Rome)" (comunicazione dell'autore, 21 maggio 2009).

sue “quattro fasi” del modernismo ucraino (*Moloda Muza*, anni ’20, MUR, Gruppo di New York) come un sistema chiuso e sostanzialmente indipendente rispetto agli andamenti del modernismo europeo e internazionale, di cui, è bene specificarlo, il dibattito culturale americano aveva iniziato a decretare la morte proprio in concomitanza con la comparsa del Gruppo di New York[95].

Questo schema quadripartito non tiene conto, in altri termini, dei salti e delle “esplosioni” (in senso tynjanoviano) del processo letterario, ignorando, fra le altre cose, che quando il Gruppo di New York appare in territorio americano, esso fuoriesce da un “vuoto” culturale, geografico e letterario che, anche se romanticamente sovrastimato dai suoi stessi membri, va comunque tenuto in considerazione prima di parlare delle “sorti magnifiche e progressive” di una linea ininterrotta che dal modernismo “imperfetto” di *Moloda Muza* culmina nel modernismo “perfetto” dei poeti newyorchesi. Sono paradigmatiche, da questo punto di vista, le affermazioni tarnavskiane sulla natura per certi versi “privativa” del “faut être absolument modernes” del Gruppo, spinto verso le sponde dello sperimentalismo anche dalla *tabula rasa* su cui sorge il suo percorso identitario: “[…] Треба припускати, що саме відчуження групи від її оточення, українського чи чужомовного, є одною із причин її радикального модернизму. Пишучи практично тільки для себе, не мусили вони розводнювати свою творчість немодернистичними елементами. […] (Tarnavs’kyj 2000: 10)[96].

Interessanti spunti per una ‘risistemazione’ dell’esperienza del Gruppo ci vengono, a questo proposito, proprio dal contesto internazionale, e in particolare da paesi come l’Italia e la Germania, dove la fase compresa tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni

[95] È del 1960 *What was modernism?* in cui H. Levin stigmatizza l’anti-umanesimo di ciò che sarebbe diventato noto nel discorso critico come postmodernismo; nel 1964 L. Fiedler pubblica *Death of Avant-Garde Literature*.

[96] Si noti che anche secondo Bojčuk i poeti ucraini sono stati costretti a cominciare il proprio apprendistato letterario “від себе”, mancando di punti di riferimento nel contesto della cultura d’origine (Bojčuk 1979: 23).

Sessanta ha prodotto esperienze cosiddette "neoavanguardiste" (il "Gruppo 63", i concretisti Franz Mon ed Eugen Gomringer), le quali si presentano *anche* come una reazione al mancato sviluppo in senso "sperimentale" di due letterature compromesse dalle limitazioni censorie della parentesi totalitaria. Si tratta, è bene sottolinearlo, di un tentativo di collocazione del Gruppo che non ha pretese totalizzanti, e che intende riferirsi al volto *collettivo* – reale o immaginato che sia – che esso ha tentato di offrire ai propri contemporanei. Il termine "neoavanguardia" presenta, tuttavia, alcuni indubbi vantaggi teorici rispetto alle classificazioni proposte da Pavlyčko e Bila, poiché consente di situare il Gruppo nel contesto *internazionale* di esperienze letterarie collettive comprese entro le date limite del 1945 e del 1968, e i cui protagonisti appartengono, come i poeti newyorchesi, alla generazione nata attorno agli anni '30; senza *retrocederlo*, o irrigidirlo oltremisura, all'interno di etichette (modernismo, avanguardia) che al momento della sua fondazione, nel 1958, erano in via di storicizzazione.

La critica si riferisce comunemente al termine "neoavanguardia" per intendere un fenomeno transnazionale, i cui orientamenti estetici cercano di coniugare l'allontanamento da una società radicata nell'anteguerra con il recupero delle possibilità non ancora esaurite dell'esperienza avanguardista: i tedeschi disseppeliscono il Dada, l'espressionismo, il surrealismo; la neoavanguardia italiana cerca *altri* fondamenti poetici dentro e fuori il contesto della propria lettatura nazionale, trovando nella riscoperta di Dante un'alternativa al petrarchismo simbolista, e nella scoperta del Pound dei *Cantos* una risposta vitalistica e *caotica* al "neoclassicismo" della linea Ungaretti-Montale (cf. Lisa 2007)[97]. Alla simbiosi delle arti e all'*épatage* pubblico dei predecessori, il progetto neoavanguardista preferisce,

[97] Sulla neoavanguardia in area italiana e tedesca cf. Masini 1973, Mayer 1973 [1967[1]], Bürger 1974, Barilli, Guglielmi (a cura di) 1976, Barilli 1995, Schaffner 2006. Sul fenomeno delle neoavanguardie e sul loro rapporto con l'avanguardia si veda anche Foster 1996, Hopkins, Schaffner (eds.) 2006.

tuttavia, la sperimentazione linguistico-formale; Calvesi (1981 [1968[1]]) parla, a questo proposito, di "avanguardie fredde", in cui l'idealismo delle progenitrici storiche è stemperato da un approccio più tecnico al materiale verbale. Proprio l'ammissione del carattere "astorico", ideologicamente non vincolato della letteratura – e in particolare la tendenza a privilegiarne gli aspetti "ludici", tramite la sperimentazione sulla lingua – anticipa la futura evoluzione del discorso modernista in quello postmodernista.

La metamorfosi neoavanguardista del "primo" discorso modernista si manifesta, in questo senso, anche nell'esperienza newyorchese, in cui, come si ricorderà dal nostro resoconto, convivono in uno stretto intreccio la "militanza" – la lotta per l'affermazione del *nuovo* contro le costrizioni 'asfittiche' del panorama letterario della Diaspora[98] – e il rifiuto dell'ideologia, convertita in un peculiare "attivismo estetico" (cf. *supra*), il quale si concreta, innanzitutto, nell'affrancamento del linguaggio poetico dalla sua aura 'ševčenkiana'. Tra la società e l'arte non c'è più il distacco netto, la violenta contrapposizione che esisteva un tempo tra avanguardia e società borghese: se intenti rivoluzionari ci sono, essi sono trasferiti – o, meglio, *sublimati* – sul piano del linguaggio, l'unico in cui Tarnavs'kyj e compagni si mostrano volenterosi di esercitare un'azione 'destabilizzante': "Кожний мистець […] іншими словами, мусить вільно висловити СЕБЕ своєю мовою" (*Novi Poeziji* 1959: 1).

La risurrezione del discorso avanguardista si delinea, da questo punto di vista, come un processo connotato in senso nettamente anti-utopico[99], con un prevalere degli aspetti formali

[98] Si noti a questo proposito, che secondo R. Kostelanetz: "[…] whenever the current state of an art is generally perceived as decadent or expired, then a *new avant-garde* is destined to arise" (Kostelanetz 1982: 12, corsivo mio MGB).

[99] Lo stesso Bojčuk ha avuto modo di sottolineare, ad alcuni anni dallo scioglimento del Gruppo, la decisione di quest'ultimo di abbandonarsi al 'piacere', fino a quel momento proibito, del *divertissément* [забава] letterario, a dispetto dell'impegno richiesto dalla propria epoca storica: "[…] відкидали вони теж «самозрозуміло» тоді

su quelli ideologici, quasi a confermare la "freddezza" evocata da Calvesi, la cristallizzazione dell'impeto avanguardista nel lavoro sugli aspetti *interni* all'opera. Le stesse frizioni tra il Gruppo e le frange più conservatrici della critica della Diaspora hanno avuto come oggetto la possibilità di *emancipare* l'attività letteraria dai soprasensi a sfondo ideologico, o nazionale: ciò ha concorso a ricreare quella "autonomia dell'arte" (ovvero, la separazione dell'opera dai suoi fini extra-estetici) che, secondo Bürger (1974), è una prerogativa della società borghese anteriore all'avvento del 'ciclone' avanguardista. Si torni per un attimo al capitolo precedente e al resoconto delle 'passeggiate' museali del nostro Tarnavs'kyj: non sarà difficile notare che, quando il poeta ucraino afferma che l'osservazione delle opere dadaiste esposte al MOMA gli ha insegnato a rompere le barriere di quanto è consentito nell'arte [показував він (дадаїзм) мені, як далеко можна йти мистцеві] (Tarnavs'kyj 1999b: 279), egli non ha di certo in mente il carattere violentemente anti-borghese e utopico del *Dada*, ma è in cerca di un precedente "storico" ad un bisogno *privato* di autonomia creativa, di una "licenza" a proseguire nel proprio percorso anti-normativo (la pratica del *vers libre*, l'anti-melodismo). Una sotterranea intonazione "utopica" sopravvive, d'altra parte, nel significato inevitabilmente 'trasgressivo' assunto dal disimpegno programmatico in un contesto fortemente *militante* come quello di una letteratura 'in esilio'.

Il dualismo tra rottura e conservazione che è tipico della "neoavanguardia" si presenta anche se ci volgiamo ad osservare il rapporto del Gruppo con le proprie fonti letterarie. La necessità di *rifondare* la lingua partendo da un personale *corpus* di autori che permetta di ricucire le falle di un'esperienza letteraria 'mutilata' dalle vicende dell'esilio si manifesta, in

---

концепцію, що в трудні історичні часи поневолення, український поет не може дозволяти собі на всякі експерименти і «забави»" (Bojčuk 1979: 21). L'anti-utopismo è una caratteristica fondamentale anche di quella che M. Epštejn (1999) ha definito "авантгард второго взыва", riferendosi all'attività dei gruppi *underground* che, come i concettualisti, operavano in Russia negli anni Sessanta e Settanta.

primo luogo, nella decisione di ospitare all'interno dell'almanacco "Novi Poeziji" una selezione di opere poetiche appartenenti al panorama del modernismo europeo e americano, tradotte in ucraino dagli stessi membri del gruppo[100]. Andrà tuttavia notato che i testi prescelti includevano autori, come T.S. Eliot, e.e. cummings, Hart Crane, o Dylan Thomas, ormai in fase di canonizzazione – se non di 'beatificazione' – da parte della critica ufficiale e, per questo, violentemente avversati dalla generazione di letterati anglo-americani che, come i poeti newyorchesi, aveva iniziato a scrivere alla fine degli anni Cinquanta. Scrive il poeta americano Delmore Schwartz nel 1958 – la data è la stessa della fondazione di "Novi Poeziji" – in *The State of Present Poetry*: "the revolution in poetic taste which was inspired by the criticism of T.S. Eliot […] has established itself in power so completely that it is taken for granted not only in poetry and the criticism of poetry, but in the teaching of literature. Once a literary and poetic revolution has established itself, it is no longer revolutionary […]" (cit. in Antin 1972: 100)[101]. Da questo punto di vista, il modo in cui Tarnavs'kyj e compagni selezionano i propri autori di riferimento è più simile a quello di un *europeo* che guardi all'America dall'Europa: Pound, Eliot o, e.e. cummings rientrano infatti tra le letture 'canoniche' dei neoavanguardisti italiani e tedeschi (cf. Caretti 1968; Schaffner 2006: 100ss;

[100] Questo l'elenco completo delle traduzioni presentate ai lettori di *Novi Poeziji*: 1959, I: Neruda (*Zjednannja, Til'ky smert', Oda iz plačem*); Pound (*Na vinčannja u Kani Galilejs'kij*); Trakl (*Po dorozi*); Eluard (*Tvoje volossja z pomaranč, My je*); Michaux (*Ja pyšu do vas z dalekoho kraju*); e.e.cummings (*ljubove*); 1960, II: Garcia Lorca; Valejo; De Andrade; Pessoa; Carrera Andrade; Warubu Bdrumbhu; 1962, IV: Alexandre; Przybos; Prevert; Bonnefoi; Lima; Bandeiro; de Azavedo; Crane; Dylan Thomas; 1963, V: Jimenez; 1965, VII: Neruda (*Ritual moj nih, Samotnij čolovik*); Vallejo; Ernandes; Celan; 1966, VIII: Garcia Lorca (*Staryj jaščur, Mušlja, Plače jaščur, Derevo derevo, Somnjambuličnyj roman*); 1967, IX: Montale; L. Simpson; Machado.

[101] L'unico a comprendere questo *non sequitur* è stato Grabowicz, che nel 1969 aveva rimarcato l'anacronismo della costellazione poetica prescelta dal Gruppo: "[…] поетичні моделі, що їх ця група перебрала (Еліот, Льорка), вже тоді [nel 1958, MGB] були старуваті. Тепер воні зовсім несучасні" (Hrabovyč 1969: 86).

Lisa 2007), i quali restano estranei alla reazione anti-eliotiana che era cominciata in America e in Inghilterra, e scelgono come 'congeniale' il primo Eliot, partecipe con Pound (presente anch'esso nel primo numero di "Novi Poeziji") di quel movimento sperimentale e di avanguardia a cui intendono rifarsi[102]; al contrario, gruppi americani coevi come i *Beats*, la *New York School*, o i *Black Mountain Poets* maturano un sistema di influenze incentrato sul rifiuto di Eliot e sul recupero di Williams, Whitman, Poe e i Surrealisti (cf. McGowan 2004, Fredman 2005).

Non è meno problematico, a questo proposito, il rapporto che il Gruppo intrattiene con la letteratura ucraina degli anni '20, da cui esso eredita l'inevitabile orientamento anti-ševčenkiano, dimostrando, tuttavia, un'insolita repulsione per l'iconoclasta Semenko, che la *vulgata* vorrebbe tra i padri spirituali della formazione: "[…] Семенко «Кобзаря» загублений, разгублений і безпорадний" (Rubčak 1968: 44); "[…] видавалась вона [Gertrude Stein, MGB] мені поверховою як і подібні до неї речі Семенка […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 277)[103].

I criteri che guidano la formazione del canone di questa generazione 'dislocata' geograficamente ci aiutano così a precisare il 'paradosso' dell'indirizzo per certi versi

[102] L'Eliot che nel 1927 si definisce "classicista in letteratura, monarchico in politica, Anglo-cattolico in religione" non è così lontano, sul piano ideologico, dal "patriarca" dei *pražany* Malanjuk, o dall'Os'mačka che consiglia a Bojčuk di leggere "il Vangelo e Ševčenko" (cf. *supra*), ma se i poeti newyorchesi rifiutano *tout court* gli ultimi due, del primo recepiscono solo gli aspetti che più si conciliano con la loro immagine di "modernismo" e "modernità". Come i neoavanguardisti italiani, anche i poeti newyorchesi scelgono l'Eliot del primo periodo, quello della *Waste Land*, opportunamente richiamata nel titolo della raccolta bojčukiana *Zemlja bula pustošna* (1957).

[103] Sulla continuità futurismo-Gruppo di New York insiste in modo particolare Bila (2006), ma è comune fra la critica ucraina continentale associare, seppur solo idealmente, Tarnavs'kyj a Semenko (cf. Morenec' 2002).

"centripeto" della rivolta del Gruppo contro il *passéisme*, il quale limita il contenuto semantico del "vecchio" e del "passato" al solo patrimonio letterario ucraino, dedicandosi, sotto la spinta di una ideale *toska po mirovoj kul'ture*, alla creazione di una "biblioteca" della modernità, i cui nomi sono recepiti su di un asse atemporale che prescinde dai trascorsi biografici, o dalle fortune critiche dei singoli autori[104]. Sotto questo aspetto, l'esistenza di un "doppio binario" nel sistema delle eredità intergenerazionali – ovvero, di una tradizione *nazionale* da rifiutare, e di una tradizione *internazionale* da recepire per trovare diritto di cittadinanza nell'agone letterario – complica le affermazioni bojčukiane sull'"assenza di padri" [ми родились безбатченками] della formazione, testimoniando l'oggettiva difficoltà di trovare una sistemazione critica per la costellazione poetica newyorchese: se è innegabile che padri ve ne siano, essi non si collocano in una linea ereditaria *diretta*, consentendo a Tarnavs'kyj e compagni di 'aggirare' il problema del parricidio simbolico delle proprie fonti, o di porlo in termini nettamente semplificati rispetto ai propri coetanei americani, o europei[105].

Il 'negazionismo' avanguardista (cf. Russell 1976, Calinescu 1977) investe, in questo senso, solo una parte della produzione culturale, mentre il *corpus* di autori che abbiamo convenzionalmente definito come "biblioteca della modernità" è inglobato all'interno di una

[104] Si noti, ad esempio, che il primo numero dell'almanacco contiene una traduzione da Pound, in quel periodo ostracizzato da vasti settori della vita culturale americana per i propri trascorsi fascisti (cf. Nadel 1999: 139ss).

[105] Si veda, a questo proposito, un'interessante osservazione di Huyssen (1981) sul rapporto tra il *New Dada* americano e il suo storico progenitore: "When Rauschenberg, Jasper Johns and the Madison Avenue pop artists began their assault on abstract expressionism, drawing their inspiration as they did from the everyday life of American consumerism, they soon had to face serious competition: the work of Dadaist father figure Marcel Duchamp was presented to the American public in major museum and gallery retrospectives, e.g., in Pasadena (1963) and New York (1965). The ghost of the father was not only out of the closet of art history, but Duchamp himself was always already there in flesh and blood saying, like the hedgehog to the hare: "Ich bin schon da" (Huyssen 1981: 33).

peculiare ‘tradizione’ più o meno *sincronica*, di cui replicare le conquiste formali.

Se la formazione newyorchese oscilla tra il polo della “tradizione” e quello dell’“innovazione” in modo tutto sommato conforme al “raffreddamento” delle avanguardie a cui fa riferimento Calvesi per il panorama letterario occidentale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, le dinamiche culturali ed editoriali interne al limitato proscenio dell’emigrazione ucraina negli Stati Uniti determinarono, tuttavia, alcune sostanziali anomalie nella ricezione critica, e negli stessi meccanismi di auto-percezione del Gruppo, ‘viziati’, al confronto con i colleghi neoavanguardisti europei, dall’immersione in un contesto ostile alle deviazioni rispetto al paradigma cultura-nazione. Se, infatti, in critici come P. Bürger (1990 [1974[1]]: 68), H.M. Enzensberger (1980: 23), o Fortini (1975) l’ambiguità della tensione neoavanguardista tra lo sperimentalismo linguistico e la chiusura dell’opera al discorso extra-estetico (ovvero, il ripristino dell’autonomia dell’opera d’arte dopo la tentata fusione tra arte e vita da parte dell’avanguardia storica) ha suscitato severi giudizi sulla “mercificazione estetica” messa in atto dal movimento tedesco e italiano, l’ambiente tradizionalmente conservatore dell’emigrazione ucraina ha individuato nella “novità” dei poeti newyorchesi – presunta o autentica che la si voglia ritenere – un elemento *alieno* al proprio concetto di etica letteraria, restituendovi, in questo senso, una parte di quell’“eroico” isolamento tipico della prima avanguardia, compresa l’illusione della *sfida* a quella che Bürger (1974) definisce l’*istituzione-arte*. Ed è sintomatico di quanto appena detto che mentre nel 1960 il critico americano Iriving Howe scriveva dell’irrimediabile assorbimento dell’avanguardia da parte della classe media [bracing emnity has given way to wet embrace, the middle class has discovered that the fiercest attacks upon its values can be transported into pleasing entertainments][106], otto anni più tardi i lettori della rivista “Sučasnist’” (evidentemente

[106] Si veda anche un giudizio analogo di G. Berghaus: “in the 1950s […] the former avant-garde, which had

immuni alle lusinghe del “pleasing entertainment”) avrebbero reagito con un’ondata di lettere di protesta di fronte alla natura radicalmente “non comunicativa” di un’opera indubbiamente sperimentale come il tarnavskiano *Bez Espaniji* (cf. *supra* e il cap. I).

Il solo a comprendere l’esaurirsi, nella parabola del Gruppo, del più genuino spirito avanguardista, è stato Grabowicz, che già nel 1969 ne aveva colto i limiti strutturali in un eccesso di “formalismo e autocelebrazione” [своєрідний формалізм (...) самопохвала] (Hrabovyč 1969: 85). L’appunto di Grabowicz conferma, in una certa misura, quanto abbiamo appena detto a proposito della sostanziale “ambivalenza” estetica della formazione newyorchese, la quale recupera, tramite il rifiuto volontario della tradizione *nazionale*, la “sfida” avanguardista all’istituzione dell’arte, ma al contempo conserva e rispetta le conquiste formali di una tradizione ‘parallela’ connotata in senso prevalentemente *internazionale*, tornando a divaricare arte e vita tramite la rinuncia all’impegno socio-politico.

Da questo punto di vista, gli esiti contraddittori – e, nel breve periodo, fallimentari – dell’esperienza newyorchese ci conducono nuovamente ad agganciarci a quelli delle altre neoavanguardie, che, come annota Asor Rosa (1980), non hanno saputo oltrepassare in chiave costruttiva “il livello della desacralizzazione della letteratura”. I poeti newyorchesi restano vittime, in conclusione, di un analogo deterioramento, divisi tra gli slanci ‘prospettici’ di quanto abbiamo definito come “meta-ideologia della novità” e l’incapacità di elaborare una vera e propria *pars costruens* per il proprio discorso critico. Essi hanno tuttavia contribuito in misura determinante alla maturazione di un clima culturale e di una coscienza letteraria tali da favorire il superamento di *clichés* poetici ormai costituzionalizzati, in primo luogo quello del binomio cultura-nazione.

---

defined itself through its op position to society and artistic institutions had moved from the margins of society to the mainstream and ended up as an integral element of cultural history” (Berghaus 2005: 69).

Vedremo, nei capitoli che seguono, quale sia stato l'effettivo contributo dell'esperienza tarnavskiana al progetto di rinnovamento rappresentato dal Gruppo.

CAPITOLO III

1954-1956: gli esordi tarnavskiani e l'influsso dell'Esistenzialismo

Nel gennaio del 1959, quando il primo numero di *Novi Poeziji* si propone al giudizio dei suoi "500 lettori" come polo di attrazione del "nuovo" nella letteratura ucraina *émigré*, il pubblico della diaspora è già a conoscenza dell'opera prima tarnavskiana, *Žyttja v misti*, pubblicata nel 1956. Salutato con un certo entusiasmo dalla critica meno conservatrice, l'esordio di Tarnavs'kyj mostra fin dal titolo la centralità di un tema caro al nostro poeta, l'"esistenza" [Поєднались в цій назві теми, які мені тоді турбували – життя, себто екзістенція, з його протилежністю, себто смертю] (Tarnavs'kyj 1999b: 283), di cui, come si ricorderà dal primo capitolo, l'incontro con la filosofia esistenzialista aveva favorito la sistematizzazione teorica, offrendosi al giovane *deraciné* come una nuova "patria elettiva": "[…] В Америці почав я частише зустричатися з тим терміном [екзістенціалізм, MGB], і хоч вже знав дещо про нього, вирішів дізнатися більше. Пам'ятаю, як сидів я в бібліотеці коледжу й читав гасло про Сартра […] Було це, якби я відкрив свою батківщину, якої досі не знав (ivi: 276).

La presenza di rimandi al pensiero sartriano è stata riconosciuta dai primi recensori della raccolta, in particolare da Lavrinenko [на послогу йому став сучасний французкий екзістенціалізм] (1956: 1), Vasyl'kyvs'ka [Тарнавський є прихильником екзистенціялістичної філософії Сартра] (1957: 9) e Rubčak [Світогляд першої збірки Тарнавського оснований великою мірою на перших, тобто негативних, ступенях Сартрових формулювань] (1968: 48), che nel debito contratto con l'intellettuale francese hanno avvertito il merito – in verità piuttosto generico – di inserire la poesia del giovane autore nello *Zeitgeist* dell'epoca[1]. Kotyk (2008: 16ss.) non sembra allontanarsi dalle riflessioni di chi lo ha preceduto, rilevando che l'interesse tarnavskiano per l'esistenzialismo contribuisce

[1] L'esistenzialismo tarnavskiano era recepito da Lavrinenko anche come un fatto di "costume", di cui andavano censurate le ambizioni di *épatage* sociale. Si veda, a questo proposito, una lettera scritta a B. Bojčuk all'indomani di una delle prime serate letterarie del Gruppo di New York, dove il critico ucraino si rammarica per gli atteggiamenti provocatori di Tarnavs'kyj, colpevole, ai suoi occhi, di assumere pose "sartriane": "[…] Юрко зовсім даремно вставив той замурзаний живіт. Я не пушу того місця до УЛГ. Ні чим не виправданий прийом, уживаний Сартром для биття по притуплених кокаїном нервах пересичених парижан" (Lettera di Ju. Lavrinenko a B. Bojčuk, 24 febbraio 1958, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

ad innestare un peculiare andamento 'speculativo' sui primi esperimenti poetici dell'autore ucraino [перша збірка Ю. Тарнавського засвідчила появу (...) поета-мислителя]. Se le analisi di Rubčak e Lavrinenko scontano i limiti di una inevitabile "presbiopia" indotta dalla vicinanza umana e temporale all'oggetto del proprio studio, le osservazioni di Kotyk non aiutano, da questo punto di vista, ad aggiustare il fuoco prospettico, trattando il problema della "educazione sartriana" del giovane Tarnavs'kyj alla stregua di un elemento accessorio. Essa, al contrario, costituisce un'importante punto di partenza per comprendere le coordinate basilari di quella poetica di *transizione* in cui abbiamo voluto inserire l'attività e le ambizioni programmatiche della formazione newyorchese. Non si deve dimenticare, infatti, che la scena letteraria americana dei primi anni Cinquanta è dominata da una generazione di giovani scrittori – Barth, Updike, Roth, Bellow, Mailer – che, come Tarnavs'kyj, ammettono l'importanza del proprio debito con la filosofia esistenzialista (cf. Hoffman 1986; Fokkema 1997)[2], spostandosi ad esplorare, dal principio degli anni Sessanta, le possibilità espressive e tematiche di quella che in seguito sarà identificata con l'estetica postmodernista. Subisce l'inevitabile influsso del clima culturale esistenzialista anche Robbe-Grillet, il cui *Nouveau Roman* – apprezzato dallo stesso Tarnavs'kyj (cf. cap. I) – occupa una posizione altrettanto cruciale nel passaggio ad una sensibilità letteraria di tipo nuovo (cf. Bradbury 1983). Ciò ci spinge a domandarci, in primo luogo, che collocazione trova l'esistenzialismo (che il giovane Tarnavs'kyj assimila nella vulgata sartriana e, in misura minore, in quella heideggeriana) nell'evoluzione dell'arsenale tematico modernista verso le sue "ipostasi" successive.

Come si ricorderà dalla nostra introduzione, secondo Wilde (1980) il passaggio dal modernismo al postmoderno è mediato da una fase tardo-modernista – il cui inizio può essere fissato negli anni '30 – in cui vengono messi in discussione i presupposti epistemologici del primo modernismo e, in particolare, l'idea che la "complessità" debba legarsi alla "profondità", intesa come la ricerca di un "senso" invisibile allo sguardo: "[…] The early modernist tendency to connect truth with depth, and at times to sacrifice the phenomenal for the reality that is presumed to underlie it, gives way to a counterassertion that truth inheres in the visible" (ivi: 212). Il primo modernismo si caratterizzerebbe, infatti, per un atteggiamento di tipo "cognitivo", riassumibile nella convinzione di Higgins (1978: 110) che, fino al 1958 (la

[2] Sull'influsso dell'Esistenzialismo sulla letteratura americana degli anni Cinquanta si veda anche Finkelstein 1965, Lehan 1973.

data proposta da Higgins è volutamente convenzionale), l'artista cerchi una risposta all'interrogativo "come posso interpretare il mondo in cui vivo?" [How can I interpret this world of which I am a part?]. Con il passaggio ad una fase tardo-modernista il quesito ermeneutico acquisterebbe connotazioni di tipo ontologico, per cui la ricerca di un senso verrebbe soppiantata dalla necessità di esplorare gli assetti esteriori, o "superficiali", del mondo in cui ci si trova a vivere [Which world is this?]. La dicotomia tra un modernismo "cognitivo" e un tardo modernismo "post-cognitivo" (Wilde 1979, 1980) non si allontana dalla distinzione formulata da McHale (1986), che propone di distinguere tra un modernismo "epistemologico" e umanista ed un postmodernismo "ontologico" e anti-umanista, in cui l'uomo e le sue istanze conoscitive occupano una posizione marginale rispetto alle "cose" e al loro assetto 'morfologico'.

Ora, secondo Hoffman (1986) e Fokkema (1997), la dissoluzione del "dubbio epistemologico" nell'atteggiamento ontologico prenderebbe avvio proprio con l'esistenzialismo: quest'ultimo agirebbe, infatti, come "punto di rottura" del modernismo, accelerando il passaggio che conduce da una poetica *modernista* della "ricerca del senso" ad una, *postmodernista*, della constatazione della "mancanza di senso", poiché l'esistenzialismo trasferisce il "non senso" nella struttura stessa della realtà, rendendone impossibile il superamento, o l'eventuale "redenzione", tramite l'immissione di significati trascendenti.

L'esistenzialismo attribuisce all'esistenza un significato estremamente delimitato: essa è ciò che si manifesta nel mondo, provenendo da altro – il nulla – e riconsegnandosi ad altro, la morte[3]. A questo proposito, Heidegger distingue tra l'"essere nel mondo" [Dasein], che qualifica l'esistenza storico-temporale dell'uomo, dall'essere "dentro il mondo", che è proprio degli oggetti; questi ultimi rappresentano la "fattità" [Faktizität], o "situazione", la quale include dati come le caratteristiche fisiche o sociali, in cui il soggetto si trova "gettato" [Geworfenheit], senza averle potute scegliere. Tuttavia, proprio perché proviene dal "nulla", l'uomo non ha alcuna essenza, ma è, rispetto a se stesso, una *possibilità*: egli, sottolinea sempre Heidegger, "ha da essere il suo essere" superando la "situazione" in cui di volta in

[3] Per una discussione dell'esistenzialismo nel suo complesso si veda Pareyson 1943; Abbagnano 1947; Heinemann 1953; Chiodi 1963; Solomon 1972; Cooper 1990. Su Sartre si veda invece Moravia 1973, Howells (ed.) 1992.

volta viene a trovarsi, tramite la libera scelta[4].

Sartre, che pubblica il suo *L'Essere e il Nulla* nel 1943, sedici anni dopo *Essere e Tempo* di Heidegger, propone un'analoga scissione tra la realtà [*être en soi*] e la coscienza [*être pour soi*]. Il primo termine (l'"in sé") rappresenta il mondo della cosalità: una realtà massiccia, neutra e compatta, rispetto alla quale la coscienza è strutturalmente "mancante"[5]. Il secondo (il "per sé") identifica il soggetto autocosciente, il quale è ontologicamente consacrato a trascendere l'in sé, è dinamicamente aperto e proteso verso il "possibile". L'"in sé", al contrario, è il "puro fatto di essere ciò che si è", in opposizione alla libertà dell'uomo[6].

Ora, gli aspetti "positivi" della possibilità – possibilità di felicità, di realizzazione individuale – sono tuttavia indissolubilmente legati agli aspetti negativi, ovvero alla possibilità come imprevedibilità, annullamento, la quale genera "angoscia" [Angst] nei confronti del divenire[7]. Ciò significa che ogni progetto che l'uomo costruisce è completamente sprovvisto di garanzie, ed è quindi incapace di tradursi definitivamente e incontestabilmente in realtà. In questa prospettiva, il "senso" dell'essere nel mondo non può essere cercato in un elemento trascendente che 'riscatti' l'esistenza umana, ma nella presa di coscienza che se gli eventi accadono indipendentemente da ogni mio controllo, io sono pur sempre "libero" di tenere un determinato atteggiamento nei confronti del futuro.

È precisamente in questo *non sequitur*, nella collocazione del "senso" nella necessità di farsi eticamente responsabili dell'accettazione del "non senso", che Hoffman (1986) individua

---

[4] Heidegger 1976: 32. Su questo punto si veda anche Sartre: "La libertà è precisamente il nulla […] che costringe la realtà umana a farsi invece che ad essere. Come abbiamo visto, per la realtà umana, essere vuol dire *scegliersi*" (Sartre 1991 [1965[1]]: 506, corsivo dell'autore).

[5] "L'essere è opaco a se stesso perché è ricolmo di se stesso. Questo fatto lo esprimeremo meglio dicendo che *l'essere è ciò che è* […] Inoltre, bisogna contrapporre la formula l'essere in sé *è* ciò che è, a quella che designa l'essere della coscienza: questa, infatti, lo vedremo, *ha da essere* ciò che è […] l'essere in sé non ha affatto un *di dentro* che si opponga ad un *di fuori* e che sarebbe analogo ad un giudizio, una legge, una coscienza di sé. L'essere in sé non ha segreti: *è massiccio* […]" (Sartre 1991 [1965[1]]: 32, corsivo dell'autore).

[6] "Il possibile è una struttura del *per sé*, appartiene all'altra zona dell'essere. L'essere in sé non è mai né possibile né impossibile, *è*" (ivi: 33, corsivo dell'autore).

[7] "È così precisamente che il per sé si coglie nell'angoscia, cioè come un essere che non è né fondamento del suo essere, né dell'essere degli altri, né degli in sé che formano il mondo, ma che è costretto a decidere del senso dell'essere, in lui e dovunque al di fuori di lui […] la maggior parte del tempo fuggiamo l'angoscia nella mala fede" (ivi: 668).

l'"anello che non tiene" nel percorso che dalla modernità conduce alla postmodernità; il momento in cui i presupposti che consentono di razionalizzare l'esperienza umana nel mondo entrano definitivamente in crisi, poiché l'unica vera scelta di un'esistenza finita è l'accettazione di tale finitudine. Se manca un fondamento che si faccia garante della realtà fisica – e per l'esistenzialismo la coscienza e il mondo oggettuale scaturiscono parimenti dal "nulla" – la libertà stessa si presenta come un "assoluto" senza alcuna necessità logica, regolata da una norma esclusivamente interiore. L'individuo può allora decidere di *non* scegliere (di *non* essere "responsabile" dei propri atti), limitandosi ad accettare il puro fatto dell'insignificanza della realtà nel suo complesso; passando, in questo modo, ad assumere un atteggiamento di tipo "ontologico" nei confronti del mondo esteriore.

Nella nostra analisi dell'esordio tarnavskiano – in cui includeremo anche i numerosi inediti del periodo 1953-55 – ci sforzeremo di verificare la validità del paradigma interpretativo che fissa nell'esistenzialismo un punto di svolta nella dialettica modernismo/postmodernismo, valutando se, nell'elaborazione del pensiero sartriano, il nostro autore privilegi la preoccupazione "umanistico-cognitiva" di definire la natura e il senso dell'esistenza dell'individuo, immortalato nella concretezza del singolo io, o la muta constatazione "ontologica" della configurazione oggettuale del mondo. Ciò ci permetterà di comprendere se la ricezione tarnavskiana di una parte del *corpus* esistenzialista si traduca in ciò che Kotyk definisce come una generica "poesia speculativa" (2008: 16), o se, al contrario, essa abbia saputo cogliere le molte potenzialità dialettiche di un movimento culturale in cui si consuma la fine del modernismo.

Il mondo della coscienza e il mondo delle cose

Ricapitolando la genesi di *Žyttja v misti* nel racconto autobiografico *Bosonіž do domu* (1992), Tarnavs'kyj ha sottolineato l'importanza della complessità del vissuto individuale come fonte di ispirazione per l'attività letteraria: "[…] взявся я за писання поезії тому, що не знаходив творів, які б висловлювали те, що я відчував […] Судячи по собі, я сказав би, що джерелу містецького творення саме і є те – потреба висловити те, що важить на душі, і чого ніхто інші не висловлює […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 280).

L'impulso che converge nella scrittura si identifica, in tal senso, con la forza 'enigmatica' esercitata dai fatti concreti della vita che incalzano e *opprimono* il soggetto,

esigendo una risposta [потреба висловити те, що *важить* на душі]. L'intreccio di istanze personalistiche [творів, які б висловлювали те, що *я* відчував] ed "epistemologiche" traspare con una certa evidenza fin dalle prime prove tarnavskiane che non hanno trovato la strada della pubblicazione, e che mostrano una peculiare coincidenza tra l'indagine a sfondo esistenziale e il processo creativo, il quale si propone di pervenire ad una comprensione dei meccanismi e delle pulsioni che regolano l'esistenza individuale.

La gravitazione dell'arsenale semantico tarnavskiano verso il concetto di "esistenza", in opposizione al sentimentalismo del repertorio tardo-romantico, era stata auspicata nel primo degli appunti inediti del giovane poeta, "Napysav by ja pis'mo pro ljubov", composto nell'estate del 1953:

> Написав би я про кохання,
> Написав би я про чудові очі
> Написав би я про місячну ніч у маю,
> Але пишу я про життя
> пишу про змагання […][8].

La disarmante semplicità di queste poche righe si propone come ideale manifesto di un generale ripensamento delle funzioni del *medium* verbale, invocando una transizione dal soggettivismo astratto della lirica amorosa [Написав би я про кохання] alla parca concretezza dell'"essere nel mondo" del singolo "io" [пишу я про життя], di cui è rimarcato il carattere necessariamente "conflittuale" [пишу про змагання]. Nell'inedito "Poezija" (febbraio-novembre 1955) la parola "nuova" che il poeta si appresta a pronunciare, dissipando la banalità del *già detto* [так багато/написано про неї] – le "notti di maggio", o gli "occhi meravigliosi" di "Napysav by ja pismo pro ljubov" – sceglie come oggetto quella che Jaspers definisce una "situazione-limite" dell'esperienza individuale, il dolore [біль][9], e ne comprende la 'gittata' entro i confini di ciò che si schiude con la vita e si conclude con la morte: "так

[8] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[9] Secondo Jaspers le situazioni-limite [Grenzsituation] sono quelle situazioni (dolore, lotta, morte) che costituiscono l'essenza della natura umana nella sua impotenza strutturale (cf. Jaspers 1978: 687ss). Si noti che la "lotta" compare nei versi di "Napysav by ja pro ljubov" [пишу про змагання].

багато/написано про неї,/а я скажу/не банальні слова,/а *біль* /що недає/ні жити/ні вмерти" (*ibid.*)[10].

I limiti strettamente "fenomenici" a cui deve sottostare l'indagine della "vita" [пишу я про життя] sono ribaditi nell'inedito "Žyttja plyve", composto nella prima metà del 1954:

> […] ну добре, я живу,
> як і живуть всі тоді,
> і байдуже мені коли помру,
> і що тоді з душею буде!
> мені лиш знати хочеться,
> чому я дишу […]
> коли сьогодні не помру,
> тоді напевно завтра[11].

La ricerca delle ragioni in grado di spiegare la propria sussistenza fisica [мені лиш знати хочеться,/чому я дишу] sopravanza, infatti, ogni preoccupazione di natura metafisica [і байдуже мені коли помру,/і що тоді з душею буде!/], mantenendo sul piano dell'indagine della contingenza – la risposta all'interrogativo "perché sono vivo *ora*" [чому я дишу] – l'oggetto della scrittura.

La persuasione, già sartriana, che l'esistenza sia tutta nel suo "apparire", e che nell'evidenza fenomenica – e non nelle "profondità" metafisiche – ne vada indagato il senso[12], è esemplificata con insolita efficacia dal componimento di apertura di *Žyttja v misti*, "Aforyzmy", in cui il poeta torna ad approfondire la centralità tematica dei quesiti che coinvolgono l'identità e gli scopi dell'individuo:

---

[10] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[11] *Ibid.*

[12] Si ricordi che nell'*Introduzione* all'*Essere e il nulla* Sartre scrive che "l'apparenza non nasconde l'essenza, la rivela: è l'essenza" (Sartre 1991 [1965[1]]), rilevando che uno dei meriti della filosofia moderna risiede nell'eliminazione della dicotomia esterno-interno, apparire-essere (*ibid.*). Ma si veda anche il seguente passaggio tratto dalla *Nausea*: "[…] Mai come oggi ho provato così forte la sensazione di essere senza dimensioni segrete, limitato al mio corpo […]" (Sartre 1965: 53).

хто ти?
я хочу бути щасливим!
нащо ти живеш?
каміння теж лежить на дорозі!
чому ти живеш?
каміння теж лежить!
(ivi: 9)[13]

Lo spazio simbolico in cui si consuma questo scambio dialogico è modellato dalla frizione tra un asse verticale [Я хочу бути щасливим], marcato dall'ascensionalità del verbo "volere", e un vettore orizzontale [каміння теж лежить!] identificato con l'immobilità inorganica della pietra [каміння][14]. La libertà umana – la libertà di pervenire alla felicità [Я хочу бути щасливим] tramite una determinata condotta morale – è così circoscritta da una serie di *fatti* ineludibili, il cui significato si esaurisce nella loro apparenza fenomenica, poiché la pietra posata a terra [каміння теж лежить], non ha ragioni oggettive che giustifichino la sua condizione. La relazione che si instaura tra il soggetto dei versi tarnavskiani e la "pietra" è la stessa che intercorre tra il Roquentin della *Nausea* e la "massa nera e nodosa" di una radice, il cui *esserci* si tramuta nella prova della mancanza di senso dell'esistenza nel suo complesso: "Nodosa, inerte, senza nome, essa mi affascinava, mi riempiva gli occhi, mi riportava continuamente alla sua propria esistenza […] L'essenziale è la contingenza. Voglio dire che, per definizione, l'esistenza non è la necessità. Esistere è esser lì, semplicemente" (Sartre 1965: 187). Come la "radice" di Roquentin, la pietra *sta* semplicemente *lì*, esemplificando, tramite l'orizzontalità della sua collocazione fisica, la condizione dell'uomo esistenzialista, *gettato* nel

[13] Nel quaderno che raccoglie la prima versione di *Žyttja v misti*, questo componimento, datato 16 dicembre 1955, occupa il sesto posto e presenta una strofa in più, espunta dalla versione per la stampa: "Чому ти смієшся?/Бо мені не хочеться плакати" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[14] Andrà notata una certa somiglianza tra l'intonazione lapidaria di questi versi e quella del Semenko di "Ja choču" (1914): "Я хочу кожний день/все слів нових (…) Я хочу кожний час/новожиття". Tuttavia, nel componimento tarnavskiano l'oggetto della volizione si sposta dal logocentrismo utopico dell'autore futurista [Я хочу кожний день/все слів нових] all'indagine *esistenzialista* della relazione progettuale tra la coscienza e il mondo [я хочу бути щасливим!].

mondo (cf. *supra* il concetto heideggeriano di "Geworfenheit"), senza potere esercitare alcun controllo sulla propria "situazione".

Non è meno importante, da questo punto di vista, il possibile innesto tra il riferimento al romanzo sartriano e la definizione dell'"assurdo" elaborata da Camus nel *Mythe de Sisyphe* (1942)[15], secondo il quale la "mancanza di senso" dell'esistenza umana trarrebbe origine dalla sua sospensione tra l'opacità indifferente dell'universo (la pietra di "Aforyzmy") e l'insieme dei desideri e delle aspettative elaborate dalla coscienza (la volontà di essere felici): "Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme" (Camus 1942: 38). Allo stesso modo, l'uomo di *Žyttja v misti* si trova ad affrontare il 'cortocircuito' tra le proprie aspirazioni e la mancanza di senso dell'inserimento in una situazione che non ha scelto, ma in cui, come una pietra posata a terra, è venuto a trovarsi. L'illusione, già espressa in "Žyttja plyve", che la meccanica del respiro "terreno" [мені лиш знати хочеться,/чому я *дишу*] possa trovare più facilmente una spiegazione rispetto alle ragioni del "soffio" ultraterreno [і байдуже мені коли помру,/і що тоді *з душею* буде!], è costretta ad infrangersi di fronte alla mutua "irragionevolezza" della serie fisica (la pietra posata a terra) e di quella metafisica (il senso dell'esistenza).

"Mala oda do žyttja" ripropone, con alcune variazioni lessicali che non ne alterano il senso complessivo, il conflitto originario tra la sfera della coscienza individuale e quella delle cose che la circondano: "[…] *Я* є як річ, призначена до щасті" (ivi: 38). Come nel componimento precedente, l'innesto del vettore verticale (l'afflato eudaimonistico [щастя]) su quello orizzontale [я є як річ] non offre alcuna occasione di riscatto in senso trascendente; al contrario, il soggetto si rapprende nella dimensione cosale [*Я* є як річ] in un moto che potremmo definire *à rebour*, sostituendo alla *scelta* di "Aforyzmy" [я *хочу* бути щасливим], una *predestinazione* alla felicità [я є як річ/*призначена* до щасті] che contraddice, *de facto*, il principio della libera costruzione del proprio destino.

L'analisi della reciproca interazione tra l'essere del soggetto e quello delle cose rientra tra i fattori costitutivi di un altro dei componimenti esclusi dalla versione finale di *Žyttja v*

[15] Sulla familiarità di Tarnavs'kyj con l'opera di Camus si veda la seguente dichiarazione del poeta: "[…]після Сартра перейшов я до Камю" (Tarnavs'kyj 1999b: 276).

misti, "Absurd"[16]:

> […] непевність:
> на межі,
> минулого й майбутього,
> диференціяльним проміжком
> тепер, свідомість,
> і думки,
> це тільки слова:
> […] сама свідомість істоти
> тонка, як плівка повітря
> розплощена між
> двома плитами
> між
> було
> і буде […][17].

La frattura che percorre l'essenza dell'uomo tarnavskiano, posto a mezza via tra l'apertura offerta dalla libera scelta e la 'chiusura' esercitata dalle cose, è qui lessicalizzata nella "pellicola" [плівка повітря] che *discrimina* [розплощена між двома плитами], entro la vita della coscienza [свідомість], tra il futuro della progettualità [буде] e il passato degli eventi che si configurano come oggetti estranei a chi li ha vissuti [було][18]. In maniera analoga agli "Aforyzmy", e con un'intonazione camusiana altrettanto intensa – l'"assurdo" del titolo è chiaramente ispirato all'"irragionevolezza" del mondo e dell'uomo del *Mythe de Sisyphe* – il

[16] Nell'indice provvisorio di *Žyttja v misti*, "Absurd" occupa la posizione numero 14.

[17] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

[18] Secondo Sartre, che riprende una definizione heideggeriana, l'esistenza, nel senso di possibilità, corrisponde al futuro, mentre la "fattità" al passato: "Fattità e passato sono due parole per indicare una sola e medesima cosa. Il passato, infatti, come la fattità, è la contingenza invulnerabile dell'in sé che io devo essere senza alcuna possibilità di non esserlo […] Quel dolore che avevamo, fissandosi nel passato, non cessa di presentare il senso di un per sé, e tuttavia esiste in sé con la fissità silenziosa di un dolore altrui, d'un dolore da statua" (Sartre 1991 [1965[1]]: 167-168).

nucleo della condizione umana è colto nella "indeterminatezza" [непевність] che fuoriesce dall'attrito tra il desiderio di trascendenza (il "futuro") e la finitudine strutturale del "passato", in cui è destinato ad essere assorbito anche il futuro. I versi conclusivi sanciscono, infatti, la definitiva *nullificazione* dell'io, frantumandone l'ambiguità temporale nell'ammissione della sua "non esistenza", poiché passato e futuro rappresentano, l'uno nel non essere *più*, l'altro nel non essere *ancora*, due aspetti in cui si manifesta la "mancanza di essere":

> […] це ніщо
> це тонка плівка порожнечі,
> розчавлена між двома плитами,
> - це було
> і буде
> […] бо я диференціяльний проміжок,
> бо мене немає,
> бо я
> - абсурд! (*ibid.*)[19]

La gravitazione della coscienza verso la sfera oggettuale (l'"in sé" sartriano) percorre anche l'inedito "Bažannja":

> […] о, чому
> я не крісло
> (щоб на ньому сидіти) […]
> я станув
> і хотілося упасти
> і лежати

[19] Sulla non esistenza del passato si veda anche "Žalibna pisnja", contenuta in *Žyttja v misti*: "тебе немає серед хвилин, годин і днів,/як немає вчора, чи сну, який пригадався,/дні волочать тіло […]" (Tarnavs'kyj 1970: 13). Si noti che nella *Nausea* Sartre decreta l'esistenza del solo presente: "La vera natura del presente si svelava: era ciò che esiste, e tutto quello che non avevo presente non esisteva. Il passato non esisteva. Affatto […] Adesso lo sapevo: le cose sono soltanto ciò che paiono – e dietro di esse…non c'è nulla" (Sartre 1965: 139).

твердим деревом,
щоб тільки було небо
(як білка очей)
і знання:
я є!”[20].

La categoria del “desiderio” [бажання], che nella riflessione sartriana definisce la “mancanza” che spinge la coscienza a progettarsi e a protendersi verso nuove configurazioni dell’identità individuale[21], è piegata, nel nostro caso, alle ragioni di un *cupio dissolvi* in chiave nettamente cosale: “[…] о, чому/я не крісло/(щоб на ньому сидіти)”. La ‘compattazione’ dell’individuo nella dimensione dell’oggetto [крісло; твердим деревом] si traduce in un’amplificata consapevolezza del proprio esistere [знання: я є!] in cui la coscienza, annullata in un’ideale *tabula rasa* percettiva [лежати/твердим деревом], lascia che l’*esserci* [я є!] si manifesti come fondamento del tutto, segnando, in opposizione speculare al “cielo” [щоб тільки було небо], i confini essenziali dello spazio vissuto dal soggetto.

La centralità attribuita alla percezione del proprio *esistere* [і знання/я є!], inteso come tappa conclusiva di un percorso di progressiva ‘spoliazione’ dei dati accessori, sembra risentire dei passaggi della *Nausea* in cui Roquentin è ‘sopraffatto’ dalla improvvisa consapevolezza della propria “presenza a se stesso”: “[…] Esisto. Esisto. È dolce, dolcissimo, lentissimo. E leggero: si direbbe che stia sospeso in aria da solo. Si muove. Mi sfiora dappertutto, si scioglie, svanisce. Dolcissimo, dolcissimo […]” (Sartre 1965: 143); “Martedì. Niente. Esistito” (ivi: 149). In particolare, l’aspirazione tarnavskiana ad “esistere *e basta*” [щоб *тільки* було небо/і знання: я є!] trova un valido equivalente concettuale nell’ultimo

[20] Nell’indice provvisorio di *Žyttja v misti* stilato da Tarnavs’kyj nei taccuini, “Bažannja” occupa la posizione numero 13, sostituito, nella versione definitiva, da “Flores para los muertos”. È forse solo un caso che *Derzannja* (1914) di Semenko contenga un componimento omonimo, il cui verso d’apertura recita “Чому не можна перевернути світ?”. Sebbene non sia possibile stabilire – o escludere – con certezza la presenza di intenzioni parodiche, il più sommesso desiderio tarnavskiano di trasformarsi in una sedia [чому я не крісло] è sintomatico del mutato orizzonte estetico e concettuale in cui si muove il nostro poeta.

[21] Si vedano i seguenti passaggi tratti dall’*Essere e il nulla*: “[…] Che la realtà umana sia mancanza basterebbe a provarlo l’esistenza del desiderio come fatto umano […] la realtà umana è il proprio superamento verso ciò che le manca” (Sartre 1991 [1965[1]]: 133).

degli appunti roquentiniani, in cui il rilevamento della propria esistenza assume proporzioni tali da obliterare ogni altro dato fenomenico ("*Niente*. Esistito"). Alla annotazione in un certo senso tautologica di "esistere" non fa seguito, tuttavia, alcun tentativo di approfondimento delle caratteristiche che predicano l'*esserci* dell'uomo; il modello "epistemologico" delineato in "Žyttja plyve", ovvero la ricerca di un senso rigorosamente *immanente* per la propria esistenza [мені лиш знати хочеться,/чому я дишу], si arresta, dunque, alla semplice constatazione di "esserci" [знання я є!], senza curarsi del "perché". La stessa azione desiderante [бажання] non garantisce i presupposti per l'avvio di un processo *trasformante* su se stessi – il soggetto non evolve, cioè, in qualcosa di nuovo – ma retrocede l'io lirico ad uno stadio ontologico "primigenio" in cui possibilità e azione sono sostanzialmente equipollenti, poiché la progressiva spoliazione oggettuale e fattuale della scena, ridotta alla sola presenza del "cielo" [щоб тільки було небо], impedisce che vi sia una "situazione" (da intendersi nel significato previsto dall'esistenzialismo) su cui intervenire. Se di "trasformazione" si può parlare, essa è per certi versi un'involuzione, riassumibile nella tensione orizzontale-discensionale che anima la volontà di mutarsi in un "pezzo di legno": "і хотілося упасти/і лежати/твердим деревом" (*ibid.*).

L'intima tensione dialettica tra un "io" che non ha altri attributi se non l'*esserci* [я є!] ed una confusa aspirazione alla felicità [хочу бути щасливим], ed un universo oggettuale dominato dal duplice principio della strumentalità [щоб на ньому сидіти] e della compattezza [твердим деревом], modella anche il tessuto compositivo dell'inedito "Žyttja", datato 1 ottobre 1954. Qui la *summa* dei processi che coinvolgono l'esistenza individuale è riassunta nella dialettica tattile delle dita con la pietra, la quale si presenta, rispetto alla coscienza del soggetto, come un orizzonte sensoriale 'totalizzante':

життя тверде як камінь
але як приємно
доторкнути пальцями […]
пестити рівні холодні лінії
гнучні еластичні форми,
пестити мармуровий твір
з твердого каменя

як приємно
станути грудьми
проти гранітної стіни […][22].

Si noti, in particolare, che l'esperienza sensoriale in cui si traduce il contatto del soggetto con le variegate manifestazioni dell'esistenza [як приємно/доторкнути пальцями], *provandone* l'inserimento nel mondo, propone con rinnovato vigore il principio sartriano dell'immanenza dell'indagine esistenziale (cf. *supra*). Non vi è, infatti, alcun interesse per la presenza di un "nucleo" nascosto all'interno del blocco marmoreo: alla stregua di un cieco che familiarizzi con la morfologia di quanto lo circonda, le mani godono del contatto con le "linee gelide e uniformi" della pietra [рівні холодні лінії], o con le "forme elastiche" [гнучні еластичні форми] che si tendono lungo la *superficie* del granito. S'avverte, in questo senso, un tentativo di mediazione tra una linea "epistemologica" che ancora invoca la presa di coscienza del mondo, e lo studio, tipico dell'atteggiamento "ontologico", della conformazione di ciò che si presenta immediatamente all'esperienza, senza che ciò sia supportato dall'esigenza di sovraimporre significati 'trascendenti' all'oggetto del proprio sentire; proprio il fatto di *sentire*, e non l'eventualità di *capire*, rappresenta il principale motivo di piacere che scaturisce dall'incontro tra l'io lirico e il "granito": "але *як приємно*/*доторкнути* пальцями […] *як приємно*/*станути грудьми*/проти гранітної стіни" (*ibid.*).

La centralità assegnata alla sfera sensoriale come momento di "rivelazione" dell'essere risente, da questo punto di vista, dell'adesione ad un altro assunto di origine sartriana su cui avremo modo di tornare nel prossimo capitolo: l'idea che la coscienza sia sempre "intenzionale", ovvero, che essa sia "coscienza di qualcosa che non è sé stessa", come postula con chiarezza il seguente passaggio tratto dall'*Essere e il nulla*: "La coscienza è coscienza di qualche cosa, cioè nasce rivolta ad un essere che non è essa. Resta inteso che questo essere […] è l'essere di questo tavolo, di questo pacchetto di tabacco, della lampada […]" (Sartre 1991 [1965[1]]: 27). Un ulteriore esempio dell'estrinsecazione fisico-percettiva dell'incontro tra la coscienza e le forme concrete dell'essere (questo tavolo, questa lampada) ci viene dal componimento che prende il nome di "Isnuvannja", dove, con un rimando piuttosto

[22] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

trasparente al titolo del romanzo sartriano, il “gusto” pervasivo della vita [смак життя] spinge il poeta alla vana ricerca di luoghi in cui “non se ne avverta l’odore”: “мої дні помальовані фарбою,/яка лишає смак життя в роті […] зр оджують у мене, в мозку і в устах […] шукання місць, де не пахне життям” (Tarnavs’kyj 1970: 29)[23].

La definizione in senso rigidamente “fisico” dello ‘scollamento’ tra i desideri *infiniti* del singolo e la struttura *finita* del mondo si fa più esplicita nel componimento edito “A spiritual”. Sfruttando gli elementi simbolici del racconto biblico sulla creazione, il “canto” tarnavskiano conferisce un inedito risalto materico alla natura strutturalmente *ibrida* di un uomo composto di “acqua e sabbia” [з піску і з води], di cui è evidenziata, tramite la reiterazione della preposizione “між” (se ne rammenti l’uso a proposito della sottile pellicola di “Absurd”: “між було і буде”), la posizione ‘mediana’ “tra il cielo e la terra” [людина є сама між землею і небом]:

Хор:

[23] Anche nell’inedito dal titolo omonimo, il contatto “gustativo” con la vita assume connotazioni inequivocabilmente vicine alla “nausea” [в устах несмак/як після блювання] avvertita dal protagonista sartriano:

[…] день підходить до мене
з нудкою усмішкою
на маслім, підлім обличчі
і суне мені до потиску,
свою теплу, мокру
і ридку як риба руку.
і від цього у мене
цілий день,
остається в устах несмак
як після блювання,
а від нього гнилого віддиху
крутиться голови,
і тоді я кажу собі,
що завтра не подам йому рука,
що завтра не слухатиму

(*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

Він сотворив людину
з піску і з води,
бо йому було сумно
серед червоних птиць

Голос:
людина є сама
між землею і небом,
як голос бубна є вночі,
бо вгорі є добро,
а внизу є зло,
а людина є посередині
з піску і з води […] (Tarnavs'kyj 1970: 15).

Il conflitto tra l'esistenza del soggetto, 'spazializzato' come *quid medium* di una *imago mundi* concepita verticalmente [бо *вгорі* є добро/а *внизу* є зло,/а людина є *посередині*], e l'esistenza oggettuale, esemplificata dall'aggregato materico [з пізку і з води] da cui è sorto l'Adamo tarnavskiano, non perviene, sul modello della già citata "Aforyzmy", ad una risoluzione che privilegi il primo dei due poli. L'ammissione di un principio gerarchico sotteso alla struttura simbolica dell'universo tarnavskiano, tramite la collocazione del "bene" nell'estremità *superiore* dell'asse verticale soggetto-oggetto [бо вгорі є добро/а внизу є зло], non agisce, infatti, come criterio normativo, o come elemento di redenzione in senso trascendente dell'attività conoscitiva umana: il poeta si limita, da questo punto di vista, a riferire i contenuti di una *vulgata* metafisica in cui egli non può risolversi a credere, sfruttando la forma della preghiera-canzone per metterne a nudo quegli aspetti, come la natura *finita* del corpo, che più si adattano alla sua *Weltanschauung*. I versi conclusivi, "одного дня людина/обернеться в пісок без води", ribadiscono, in questo senso, l'ineluttabilità di una risoluzione "discensionale" del conflitto, prefigurando l'assorbimento del soggetto nella dimensione inorganica – la "sabbia" [в пісок без води] – a cui appartiene anche la "pietra" [каміння] dei componimenti precedenti:

[…] людина має дні
о, довгі дні,
дні довгі, як краплі дощу,
одного дня людина
обернеться в пісок без води […]
людина має дні
людина помре
і висохнуть дні (ivi: 15).

L'impossibilità che un'apertura in senso trascendente intervenga a invertire il processo di progressiva "essicazione" a cui è condannato l'uomo [людина помре/і висохнуть дні] è ribadita, come anticipato sopra, dal ricorso ad un orizzonte concettuale dominato dal crudo meccanicismo di fenomeni rigorosamente fisici, come il passaggio dell'acqua dallo stato liquido a quello gassoso: "одного дня людина/обернеться в пісок без води". Altrettanto efficace è l'impiego della dialettica liquido/secco nell'inedito "Isnuvannja", dove l'uso del tempo futuro in stretta associazione al *compiersi* del ciclo esistenziale, sintetizzato dal *prosciugarsi* del getto d'acqua di un rubinetto, rimarca che l'unica "progettualità" possibile – l'unica costruzione del futuro non destinata al "naufragio" – è quella che coinvolge le cose e i loro cicli "fisici": "[…] дні капають/як краплі води:/монотонно,/безустанно/і кожна крапля каже:/за мною упаде друга,/але одна із нас буде останньою"[24].

L'idea che la realtà oggettuale rappresenti una superficie opaca, le cui "leggi" si frappongono agli sforzi conoscitivi di un individuo costretto a piegarsi a configurazioni fattuali estranee alla sua volontà, trova un'interessante estensione al mondo dei rapporti intersoggettivi nel componimento che prende il nome di "Ljubov":

моя любов

[24] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York. Sulla coppia oppositiva liquido-secco si veda anche "Večirnja pisnja", dove le mani gelate del poeta [чому я сам/із льодовими руками?] si contrappongono allo *sgocciolamento* degli altri esseri umani, il quale è inteso come stato fisico complementare e contrario al 'congelamento' [із льодовими руками] di cui è protagonista l'io lirico: "[…] чому я не вийду на вулицю/де *капають* люди?" (Tarnavs'kyj 1970: 14, corsivo mio MGB).

банальна,
як смак банана
в роті,
та я мушу
цілувати
холодні уста
моєї дівчини,
доторкатись пальцями
її шкіри,
як цитрина, твердої,
і казати :
я кохаю тебе !
бо я людина (ivi: 10)[25].

L'apparente banalità di questa "educazione sentimentale" *à la Tarnavs'kyj* – una banalità evocata fin dall'allitterazione 'infantile' dei lessemi банальна-банана – è complicata dall'introduzione 'straniante' della congiunzione in funzione avversativa "та", a cui è affidato il compito di dare risalto, tramite un'inaspettata cesura, alla sostanziale asimmetria tra il dimesso resoconto al *singolare* dei primi tre versi [*моя* любов банальна], e l'imperativo morale [я мушу цілувати] che introduce, con un brusco scarto nell'intonazione 'etica', il passaggio ad una prospettiva "plurale" [моєї *дівчини*]. In un apparente *non sequitur* lessico-semantico, si passa, infatti, da un amore "banale come il sapore di una banana" [як смак банана] al "dovere" di baciare l'oggetto di quello stesso amore [та я мушу цілувати]. Quest'ultima esortazione non garantisce, d'altra parte, un'integrazione *positiva* tra il piano del soggetto e quello dell'*altro*, la cui reificazione – la pelle e le labbra della ragazza, colte nell'intimità, sono *fredde* e "*dure* come la buccia di un limone" [холодні уста/моєї дівчини

[25] I taccuini riportano una versione inglese, datata 15 settembre 1955, che precede quella ucraina, da cui è stato espunto un verso, qui riportato tra parentesi quadre: "my love is/banal like/a banana in my mouth/yet I must kiss/my girl's lips/cold [like flowers in the morning]/and touch her hard/(like lemon)/skin/and say/I love you/(for I'm a man)" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

(...) її шкіри/, як цитрина, твердої][26] – sembra contraddire la possibilità stessa di una interazione fisica tra i due corpi.

La subordinata causale posta in conclusione del componimento [бо я людина] chiarisce, da questo punto di vista, il senso assunto dal verbo "dovere" [я мушу] del quarto verso, che non identifica il risultato di una riflessione etica personale (devo amare perché *io* lo desidero), ma una 'costrizione' *sovrapersonale* (devo amare perché è una caratteristica che compete al *genere umano*) che annulla nella "necessità" la libera scelta della costruzione intersoggettiva della propria persona. In altri termini, la congiunzione causale [бо] esercita una funzione di "chiusura", circoscrivendo le ragioni dell'affettività ai limiti 'predeterminati' dell'essere "uomo".

L'impulso che spinge il soggetto ad abdicare all'indagine sulle strutture profonde dell'esistenza, limitandosi alla constatazione del loro *esserci*, si estende, in tal senso, agli stessi meccanismi che regolano le interazioni affettive, a cui viene allargata l'accettazione inerziale del proprio "essere in una situazione", al punto di scoprirsi ad amare un corpo insidiato dal *rigor mortis*, perché *è necessario* farlo: "[…] та я мушу цілувати/холодні уста/моєї дівчини". L'uomo di "Ljubov" *deve* amare [я мушу цілувати] nella stessa misura in cui la pietra di "Aforyzmy" [каміння теж лежить] *deve* "stare".

Verso una negazione della libertà del soggetto?

La contrazione della libertà nella categoria del "dovere" si delinea, da questo punto di vista, come un 'filtro' che si frappone all'esercizio della volontà del soggetto sulla realtà circostante, negandone, oltre alla natura progettuale, le stesse ambizioni "epistemologiche". Se i fenomeni che costituiscono il mondo sono *già dati* – l'uomo è condannato a dissolversi in un grumo di sabbia; il contatto tra i corpi rientra tra gli istinti strutturali dell'uomo, ma non dà alcun sollievo spirituale; l'esistenza umana ha lo stесso significato contingente di una "pietra"

[26] Nel già citato inedito "Žyttja" (1 ottobre 1954, cf. *supra*), gli stessi aggettivi definiscono una "pietra": "o граните,/я поборов тебе,/бо я людина,/а ти твердий, холодний камінь" (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York). Si noti, tuttavia, che in "Dumky pro moju smert'", contenuto nella stessa raccolta, Tarnavs'kyj non sottrae neppure se stesso a tale processo reificante, tramite il paragone tra il proprio turgore somatico e quello di un'"albicocca o un'"anguria": "[…] думати про смерть/ тілом, яке росте/, яке повне твердої крови/, *як абрикоса чи кавун*" […] (ivi: 32, corsivo mio MGB).

– ciò che importa non è, allora, pervenire alla loro comprensione, ma stabilire quale atteggiamento si debba tenere (di accettazione, o di repulsione) nei confronti del loro "essere nel mondo".

L'intimo legame che sussiste tra la "necessità" e la "resa" conoscitiva emerge con una certa chiarezza in "Isnuvannja", dove l'esistenza del poeta, spazializzata nell'atto di percorrere le "strade della vita" [я проходжу вулицями життя]ȩ raffigurata come un'enorme bocca spalancata, ignara del proprio *esserci*: "[…] як велетенський рот,/відкртий і німий/який не знає про своє існування" (ivi: 28). Il meccanismo che la induce a divorare quanto incontra sul proprio percorso è assimilato, nella sua 'irragionevolezza' fisiologica, all'istinto della "fame" [як безконечний голод], sul quale non può essere esercitato alcun controllo da parte della sfera volitiva: "[…] рот […] який ковтає тільки тому,/щоб заповнити печеру темряви,/як безконечний голод" (ivi: 29). Si noti, in particolare, che il movimento che raffigura l'esistenza, mancando di ogni sostegno – e di ogni significato – trascendente, si risolve nell'incessante (ri)produzione di se stesso: "ковтає тільки тому,/щоб заповнити печеру" (*ibid.*).

Anche in "Pustka" i fenomeni che riguardano il dispiegarsi temporale dell'esistenza umana [як тліють дні] sono ridotti ad un grumo di azioni meccanicamente fisiologiche, concretate nel *dover essere* dei prodotti di una combustione: "[…] я бачу, як тліють дні/стіжкуватими купами попелу/і як лижуть небо/ліниви язики димів" (ivi: 21). L'emergere della *necessità* si accompagna, inoltre, ad un contemporaneo svuotamento di senso, sancito dal rifiuto del soggetto di identificarsi nell'atteggiamento conoscitivo del "filosofo", a cui è preferita l'impostazione irragionevolmente 'auto-costrittiva' [я примушую себе] già evidenziata a proposito di "Ljubov":

> […] не знаючи чому це роблю,
> роблячи не це, як філософ, який шукає […]
> я примушую себе
> підвестися
> і робити речі
> які є непотрібними

і яких я не розумю (*ibid.*)[27].

La rinuncia a decodificare la disposizione dei significati offerti dall'esperienza [речі/які є непотрібними/і яких я не розумю] appare con altrettanta evidenza in "Ja":

> я не поет,
> бо мої слова грубі,
> як поліна,
> і не мистець,
> бо мадонни німі до мене,
> як чужі фотографії,
> і не філософ,
> бо не можу читати
> ні Канта,
> ні Декарта […]
> (ivi: 11)

La triplice negazione posta in apertura del componimento [я не поет (...) не мистець (...) і не філософ] introduce un legame di sostanziale equipollenza tra l'*agnosticismo* tarnavskiano – a cui è estranea l'indagine estetica [не мистець], o epistemologica [не філософ] sulla realtà circostante – e il 'mutismo' della realtà e dei suoi codici culturali: "бо мадонни німи до мене (...) бо не можу читати/ні Канта,/ні Декарта" (ivi: 11). Nei versi conclusivi, l'antidoto alla mutua incomunicabilità tra il mondo (le madonne sono *mute* [мадонни німи до мене]) e il soggetto (il poeta *non sa leggere* [не можу читати/ні Канта,/ні Декарта]) si traduce nel "rovesciamento" di se stessi nel gesto clownesco e solipsisticamente rivoluzionario di camminare sulle mani: "[…] що мені робити?/ - коли б я вмів ходити на голові/я ходив би" (ivi: 11). Quest'ultimo punto sottopone ad una interessante metamorfosi alcuni *topoi* del paradigma avanguardista (l'anti-estetismo, il poeta-clown), negando la

[27] Sul "dovere" come categoria che *esclude* ed *annulla* la "comprensione" si veda anche l'inedito coevo "Nemynučist'": "[…] я/був змушений шукати/незнаючи ще чого/але знаючи що мусів […] і я знав/про неминучість." (*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

possibilità di un riscatto di tipo pragmatico (il rovesciamento *del mondo*), oppure ludico, alla missione dell'artista, poiché il poeta *vorrebbe* abbandonarsi al *divertisséme*nt di camminare sulle mani [*коли б я вмів* ходити на голові], ma non sa farlo.

Nel più celebre dei componimenti che formano la raccolta, "Dumky pro moju smert'", l'*agnosticismo* esistenziale di "Ja" entra tuttavia in conflitto con la più coraggiosa pretesa di restaurare un processo di indagine sulla natura etica delle proprie azioni. Nel poema, scritto in un periodo in cui Tarnavs'kyj era perseguitato dal pensiero della morte[28], la rinuncia alla comprensione dell'essere in favore dell'espletarsi delle "funzioni" biologiche (la conquista del nutrimento) e sociali (il matrimonio) è attribuita ad una generica "collettività" in cui il poeta rifiuta di identificarsi:

> […] але можна стати глухим
> до протяжного, безконечного звуку,
> організм перестане нотувати
> і пересилати в мозок вістку,
> можна, будучи таким, жити,
> заробляти на хліб, і женитися,
> і навіть бути щасливим
> блідим, наївним щастям […]
> (Tarnavs'kyj 1970: 36).

L'involuzione conformista dell'"uomo della folla", proteso verso la "felicità infantile" [блідим, наївним щастям] che scaturisce da quanto distoglie l'uomo dalla riflessione su se stesso, denuncia un interessante – e forse inconsapevole – influsso del Dostoevskij dell'*Uomo*

[28] "[…] десь від 18 до 22 року життя прожив я під постійним переслідуванням думок про смерть" (Tarnavs'kyj 1999b: 282). Sulla presenza 'allucinatoria' della morte nella produzione del primo Tarnavs'kyj si veda, in *Žyttja v misti*, anche "Flores para los muertos", dove dalle pieghe dell'esperienza visiva si spalanca il 'rovescio' perturbante delle cose, trasformate in lugubri *memento mori*: i fiori ricordano "rituali funerari" [сумні похоронні ритуали]; nelle teste si intravedono "teschi" [чому обличчя інших сміються до мене черепами?]; una chitarra richiama canti di morte [пісні гітар співають про мою смерть?]; ragazze si buttano dalla finestra riempiendo d'aria la *fossa* del petto [наповниши *яму* грудей повітрям] (Tarnavs'kyj 1970: 16-17, corsivo mio MGB).

del sottosuolo, il cui protagonista è ugualmente diviso tra "estrema sofferenza" e "felicità a buon mercato": "[…] вот я теперь уж от себя задаю один праздный вопрос: что лучше - дешевое ли счастие или возвышенные страдания ? Ну-ка, что лучше?" (Dostoevskij 1956: IV, 348)[29]. L'oblio della propria finitudine terrena [можна стати глухим] è opposto all'angoscia *autentica* dell'uomo-Tarnavs'kyj, il quale non arretra di fronte agli elementi "negativi" della libertà (l'annientamento, la morte), né si rifugia nella loro negazione. La lirica si chiude, infatti, con un elogio dell'"indeterminatezza" [непевність] e della "responsabilità" [відповідальність] che la vita reca strutturalmente con sé; due caratteristiche che possono essere concepite solo tenendosi entro l'orizzonte "positivo" della consapevolezza e della "scelta":

> […] але мені властива
> саме оця меланхолійність
> хоч не хворої, та чутливої людини […]
> […] я навіть люблю оту непевність і відповідальність,
> яка іде з життям (ivi: 32)[30].

[29] Ciò sarebbe coerente, d'altra parte, con la *trance* dostoevskiana sperimentata dal poeta in questa fase del suo percorso intellettuale. Su questo punto si riveda il capitolo I: "[…] Вона [*I Demoni*, MGB] захопила мене і був це початок мого трансу від Достоєвського, який тривав десь до 1957 р." (Tarnavs'kyj 1999b: 266). Si noti, inoltre, che nel romanzo parzialmente autobiografico *Šljachy* (1963), ambientato nella Germania post-bellica, l'alter-ego del poeta dichiara il proprio amore per lo scrittore russo: "[…] О, справді? Вигукнув я вдоволено. «Я теж захоплююся Достоєвським!»" (ivi: 31).

[30] L''apertura' dell'uomo "autentico" all'abisso rispetto al quale la maggioranza preferisce la "sordità" della finzione [cf. *supra*: але можна стати глухим/до протяжного, безконечного звуку], è presente anche nel componimento giovanile "Dialoh", scritto nel 1955, e pubblicato in volume solo nel 1970. Nel dialogo apparentemente banale tra una madre e un figlio, l'avvertimento materno [на вулиці є багато авт/уважай, коли проходиш вулицею, сину!] riduce il "raggio d'azione" della morte al pericolo 'contingente' rappresentato dalle auto, mentre la saggezza 'orfica' del figlio [пощо родила ти мене?/ти знаєш, що колись помру!] le restituisce l'originaria portata totalizzante:

> Мати:
> на вулиці є авта, сину!
> на вулиці є багато авт.
> уважай, коли проходиш вулицею, сину!

Nella sua ‘apologia’ della “responsabilità” [відповідальність], Tarnavs’kyj sembra abbandonare certa abulica arrendevolezza dei componimenti esaminati più sopra, attenendosi con rigore filologico alla definizione sartriana del termine, che nel sistema etico del filosofo francese si delinea come una “conseguenza” della libertà umana:

> […] La conseguenza fondamentale che deriva […] è questa: essendo l'uomo condannato ad esser libero, egli porta sulle sue spalle il peso del mondo intero, l'uomo è responsabile del mondo e di se stesso quanto al modo di essere. Usiamo qui il termine “responsabilità” nel suo significato corrente di “coscienza di essere l'autore incontestabile di un evento o di un oggetto” (Sartre 1991 [1965[1]]: 560)[31].

Secondo Sartre, la “scelta” è tuttavia davvero possibile solo se ci si emancipa dai sistemi “totalizzanti” che, come la religione, guidano l’uomo verso un fine trascendente, sostituendosi al “nulla” verso cui ci si protende nell’atto di progettare liberamente se stessi. L’incompatibilità tra l’esistenza di Dio e la libertà dell’uomo è suggerita in *L’existentialisme est un humanisme* (1945), in cui la pietra angolare [le point de départ] dell’esistenzialismo “ateo” è fissata nell’assioma karamazoviano “Se Dio non esiste, tutto è concesso”, poiché, in presenza di un Dio, la libertà umana si trasformerebbe in una “predestinazione”: “Dostoïevsky

---

уважай на себе, прошу, уважай!
Син:
пощо ти родила мене, мамо?
пощо родила ти мене?
ти знаєш, що колись помру!
ти знаєш, що коли не сьогодні,
тоді за п’ятдесят років! (Tarnavs’kyj 1970: 71).

[31] Sull’attribuzione a Sartre del problema della libertà e della scelta si veda questa dichiarazione tarnavskiana: “[…] Для Сартра ключевим був факт, що людина завжди мусить вибирати, що їй робити, і вона має в цім повну свободу” (Tarnavs’kyj 1994: 22). Si veda, inoltre, il seguente passaggio tratto da *L'existentialisme est un humanisme* (1945): “L’homme est d’abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d’être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur; rien n'existe préalablement à ce projet ; rien n’est au ciel intelligible, et l’homme sera d’abord ce qu’il aura projeté d’être […] Ainsi, la première démarche de l’existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu’il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence” (Sartre 1946: 50).

avait écrit : “Si Dieu n’existait pas, tout serait permis.” C'est là le point de départ de l’existentialisme. En effet, tout est permis si Dieu n’existe pas, et par conséquent l'homme est délaissé […] autrement dit, il n’y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l’homme est liberté” (Sartre 1946: 53)[32].

Che Tarnavs’kyj sia cosciente dei vincoli che una teoria metafisica imporrebbe all’intimo legame tra responsabilità e libertà ci è confermato dall’inedito “Kajin”, datato 21 novembre 1955. Nella versione tarnavskiana dell’episodio della *Genesi*, l’omicida afferma, infatti, la paradossale ‘correità’ di Dio nel delitto del fratello, poiché egli l’ha creato “così com’è” [таким/яким я є]:

> […] чому караєш мене?
> я це зробив
> бо я любив тебе
> а ти його […]
> ти дав мені життя
> і зробив мене таким
> яким я є!
> чому тепер караєш мене
> за твої вчинки? [33]

Perché l’uomo sia “responsabile” delle proprie azioni, i suoi gesti devono essere esclusivamente *suoi*; essi non devono essere imputati, o ricondotti, ad un agente esterno che ne pre-determini la natura [чому тепер караєш мене/за *твої* вчинки?]. Per questo preciso motivo, in “Dumky pro moju smert’”, l’enunciazione del proprio “sì” alla struttura

[32] La lettura di quest’ultimo saggio è attestata dallo stesso Tarnavs’kyj: “[…] читав багато його [Sartre] есеїв, наприклад «Екзістенціалізм – це гуманізм»” (Tarnavs’kyj 1999b: 276). Si noti che in un passaggio del romanzo in inglese *Three blondes and death*, egli ne fa l’oggetto delle meditazioni del protagonista: “[…] About a week earlier Hwbrgdtse [il protagonista del romanzo, MGB] had read Sartre’s essay “Existentialism is a humanism” […] He remarked that he liked the essay. He felt it dealt with an important subject. He couldn’t remember Sartre’s main point however. He wasn’t sure whether it was existence or essence that preceded the other on Sartre’s account […]” (Tarnavs’kyj 1993: 268-269).

[33] *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

fondamentale dell'esistenza – compresi i suoi aspetti più dolorosi, o ripugnanti [я мушу признатися, що люблю (...) і невдачі,/і *біль*, і *ампутацію кінцівок*][34] – è fatta precedere dal riconoscimento dell'assurdità del tradizionale impianto teleologico e cristiano dell'universo. Il dispiegarsi dell'esistenza è fatto coincidere, infatti, con l'*apparire* dei fenomeni fisici che si consumano al suo interno: il tramonto è il risultato dell'"ossidazione dell'*elan vital*" [оксидація життєвого прагнення]; il volgere del giorno si consuma al pari di una "reazione chimica" [хемічна реакція одного дня]; il susseguirsi delle ore è paragonato alla "caduta dei gravi" da una torre [з високих веж (…) падають самітні години]:

> […] вечір горить синім полум'ям,
> холодним, німим, присипляючим:
> хемічна реакція одного дня,
> оксидація життєвого прагнення,
> з високих веж, де годинники,
> падають самітні години,
> деякі сумують очима,
> проходячись під зеленими світлами […]
> (ivi: 35)

Nei versi che seguono, l'attrito tra il compiersi di leggi fisico-chimiche indipendenti dalla volontà umana e l'oggettiva impossibilità di attribuirvi un significato che trascenda la dimensione del *già dato*, rompendone la meccanicità [неминучість їхнього здійснення], è all'origine della catalogazione dell'io e delle sue finalità nella categoria dell'assurdo, la quale esclude, *ipso facto*, la "centralità" del progetto umano rispetto ai ritmi che regolano l'esistenza:

> […] я розумію байдужі закони природи,
> неминучість їхнього здійснення,

[34] Si notino le analogie tra l'accettazione tarnavskiana degli aspetti "imprevedibili" dell'esistenza, e il nichilismo "affermativo" di Nietzsche nei *Frammenti postumi (1887-1888)*: "[…] un dire sì senza riserve al dolore stesso, alla colpa stessa, a tutto ciò che la vita ha di ripugnante ed ignoto" (Nietzsche 1990: 168).

я розумію абсурд відчувати в грудях:
про центр всесвіту, вічність і важливість,
почуття Я, як кружляючої плянети,
про безперечне призначення до цілі […] (ivi: 35).

L'amara consapevolezza che la mancanza di senso dell'esistenza (l'assurdo) si traduca nella posizione forzatamente "periferica" dell'io [я розумю абсурд (...) почуття Я] è debitrice, fin nella funzione "epifanica" che assume nell'economia del testo, della definizione del termine "assurdità" a cui perviene Roquentin nelle sezioni conclusive della *Nausea*, constatando la natura "superflua" di ogni esistenza, compresa la propria:

> […] Pensavo vagamente di sopprimermi, di annientare almeno una di queste esistenze superflue. Ma la mia stessa morte sarebbe stata di troppo […] La parola Assurdità nasce ora sotto la mia penna […] Quella radice: non v'era nulla in rapporto a cui essa non fosse assurda. Oh! Come potrò spiegare questo con parole? Assurda: in rapporto ai sassi, ai cespugli d'erba gialla, al fango secco, all'albero, al cielo, alle panche verdi. Assurda, irriducibile; niente – neppure un delirio profondo e segreto della natura – poteva spiegarla […] Tutto è gratuito, questo giardino, questa città, io stesso (Sartre 1965: 183-187, *passim*).

Riproponendo, *mutatis mutandis*, la parte del ragionamento sartriano che predica l'irrilevanza della propria morte in relazione alla radicale contingenza di *tutta* la realtà [Pensavo vagamente di sopprimermi (…) ma la mia stessa morte sarebbe stata di troppo], il seguito del componimento sostiene che lo spostamento del pianeta-uomo [почуття Я, як кружляючої плянети] ai margini di un ideale "sistema solare" etico e ontologico abbia come conseguenza una sostanziale *indifferenziazione* delle azioni umane, poiché tutte sono ugualmente "contingenti". In altri termini, se i fenomeni che compongono il mondo si compiono con ineluttabile regolarità [я розумію байдужі закони природи,/неминучість їхнього здійснення] *indipendentemente* dalle intenzioni umane, allora assume un'improvvisa concretezza l'opportunità di abdicare alla libertà che mi è concessa, trasformandomi in un semplice osservatore degli eventi. È in questo preciso contesto che il poeta ucraino colloca sullo stesso piano "andare al cinema, leggere un libro […] *smettere di esistere*", alludendo alla reciproca interscambiabilità assiologica delle azioni umane:

я можу піти в кіно,
читати книжку, чи не думати,
я можу сісти в поїзд
і від'їхати в голубий тунель,
я можу кинутись під авто
і, почувши зойкіт гуми і гарячого металу,
перестати існувати,
як залишити непомітно кімнату […] (ivi: 36).

Ci si trova, così, a fronteggiare il paradosso del vitalistico sostegno ad una facoltà di "scelta" [я навіть люблю оту непевність і відповідальність] destinata ad avere luogo in un "vuoto" ontologico in cui le singole azioni sono a tal punto destituite – o riempite – di senso che "andare al cinema" ha lo stesso valore di "uccidersi", e "uccidersi" ha lo stesso valore di "andare al cinema". Se si ipotizza che, sul modello di *L'existentialisme est un humanisme*, il karamazoviano "se Dio non esiste, tutto è possibile" sia il sottotesto latente della nostra lirica, esso dovrà essere parafrasato in questo modo: se l'uomo cessa di essere al centro dell'universo, se la libertà umana è solo un incessante superamento di se stessa, allora tutto è ugualmente – e indistintamente – significante.

L'autenticità del singolo non si misura, in tal modo, nella sua capacità di trascendersi, ma nel "coraggio" [мушу признатися що я люблю] con cui egli accetta la mancanza di senso del proprio trovarsi nel mondo, e il carattere inevitabile [неминучість їхнього здійснення] dei fenomeni che lo coinvolgono. L'ambiguità strutturale della natura umana – posta, secondo il dettato di "A Spiritual", *in mezzo* [в середині] – è letta, in altri termini, dando risalto alla sezione 'inferiore' dell'asse verticale: negando, o minando alle fondamenta, quell'apertura verso il possibile che ne rappresenta una peculiarità ontologica. Si crea, in tal modo, un'area di sostanziale sovrapposizione concettuale tra l'oggetto sartriano, condannato ad "essere ciò che è"[35], e l'uomo tarnavskiano, *costretto* a compiere le proprie azioni da una forza estranea alla

[35] Cf. *supra*: "È piena positività, non conosce dunque l'*alterità*, non si pone mai come *altro* rispetto ad un altro essere. Il possibile è una struttura del *per sé*, appartiene all'altra zona dell'essere. L'essere in sé non è mai né possibile né impossibile, *è*" (Sartre 1991 [1965[1]]: 33, corsivo dell'autore).

coscienza: in “Aforyzmy” l’aspirazione alla felicità si contrae nell’immobilità della pietra [каміння теж лежить]; in “Absurd” la presenza del futuro [між було і буде], che pure rappresenta un momento di “apertura” verso nuovi modi di essere, non consente di sottrarre la coscienza allo scacco della sua nullificazione [бо мене немає]; in “Ljubov” la relazione tra due soggetti si arresta allo stadio del solo contatto fisico, di cui l’insistito riferimento a dettagli fitomorfi (la pelle “dura come buccia di limone”, l’amore “banale come il sapore di una banana” [банальна як смак банана в роті]) sembra voler negare l’*umanità*.

Ciò ci riporta, in ultimo, al *non sequitur* con cui si era aperta la nostra discussione, all’esistenzialismo come punto di non ritorno della ricerca *modernista* di un “senso”, di un principio normativo che aiuti a rendere conto della complessità del reale, poiché il paradosso di una libertà “assoluta” si traduce nella uguaglianza assiologica – e nella vanità – di tutte le azioni: “я можу піти в кіно,/читати книжку, чи не думати […] я можу кинутись під авто/ і перестати існувати,/як залишити непомітно кімнату” (ivi: 35). Se per Tarnavs’kyj “andare al cinema, leggere un libro, smettere di esistere” hanno lo stesso valore, per il Sartre dell’*Essere e il nulla* “è la stessa cosa ubriacarsi in solitudine, o guidare i popoli” (1991 [1965[1]]: 752).

L’anello che congiunge “senso” e “non senso”, proponendone la conciliazione dialettica, mostra così tutta la sua debolezza, lasciando intravedere il cuore della sua tenuta nel *solo* abbandono ‘fideistico’ dell’uomo alle potenzialità dischiuse dalla libertà di agire [я навіть люблю оту непевність і відповідальність,/яка іде з життям]. Alla ricerca consolatoria di un senso alternativo all’indifferenza delle leggi universali, la lirica sostituisce la piena accettazione del “non senso” che si presenta immediatamente all’esperienza. Replicando il Camus del *Mythe de Sisyphe* (1942), che conclude il resoconto del supplizio a cui è sottoposto il proprio eroe, proclamando la paradossale “normalità” dell’assurdo [je juge que tout est bien] (Camus 1942: 111), l’amore tarnavskiano per l’incertezza racchiusa nel dispiegarsi dei fatti della vita si traduce, in ultima analisi, in un “vivo, *quia absurdum est*”:

> мушу признатися що люблю […]
> *навіть* місто, і розмоклі обличчя негрів,
> і навіть холод, і голод, і невдачі,
> і біль, і ампутацію кінцівок,

я навіть люблю оту непевність і відповідальність,
яка іде з життям (ivi: 36, corsivo mio MGB).

Il processo di transizione, evidenziato da Wilde (1980) e McHale (1986), da un orientamento di tipo epistemologico, in cui il soggetto si interroga sul senso del proprio essere nel mondo, ad uno cosiddetto "ontologico", in cui la configurazione *fenomenica* del mondo è fatta oggetto di un'indagine che prescinde da ragioni eziologiche, o teleologiche, trova così una rigorosa applicazione nella totalità dei componimenti di *Žyttja v misti*. Fenomenica è, infatti, l'impostazione assegnata al problema del "senso" nella maggioranza dei versi analizzati nel corso della nostra discussione: quando le ambizioni conoscitive del soggetto non si scontrano con i limiti generati da una struttura del mondo sostanzialmente nichilistica, esse si concentrano sull'*apparire* delle cose – il "perché si respira" di "Žyttja plyve" [лишь мені знати хочеться/чому я дищу], il profilo marmoreo dell'esistenza di "Žyttja" [життя тверде/як камінь] – consapevoli dei limiti imposti dalla natura "terrena" dell'individuo, il quale, come anticipa "A Spiritual", è destinato a spegnersi in un cumulo di "sabbia" [в пісок без води]. Anche sotto questo punto di vista, il modernismo tarnavskiano si stempera nell'attrazione per le superfici, nella rinuncia alle architetture capaci di redimere il mondo, rivelando un'insolita aderenza alle caratteristiche che Wilde (1980) attribuisce al momento di transizione tra modernismo e postmodernismo.

Vedremo, nel prossimo capitolo, come ciò si concretizzi in un progressivo spostamento dell'enunciazione poetica dal baricentro lirico della coscienza – che qui ha ancora un ruolo unificante rispetto al variegato materiale dell'esperienza – a quello delle cose esterne all'io.

CAPITOLO IV

1964-1968: dalla riflessione sul soggetto come "assoluto" alla riflessione sul soggetto nello spazio. *Idealizovana biohrafija* (1964), *Spomyny* (1964), *Bez Espaniji* (1967).

L'idea che il soggetto tarnavskiano non abbia alcuna possibilità di incidere sulla massa "opaca" del mondo oggettuale segna, come abbiamo tentato di evidenziare nel capitolo precedente, un primo, decisivo allontanamento dall'impostazione "epistemologica" tipica dell'estetica modernista verso una poetica da noi definita convenzionalmente come "ontologica". In particolare, l'esaurirsi degli aspetti progettuali della coscienza nella constatazione che la realtà fenomenica sia *già data* reca con sé due conseguenze fondamentali per il corso evolutivo della poetica dell'autore ucraino: il restringimento dello spazio dedicato allo studio dell'individualità, e il parallelo ampliamento dell'analisi riservata all'assetto fisico e "spaziale" delle cose che circondano il soggetto.

La svolta "fisicista" in cui incorre la produzione tarnavskiana degli anni Sessanta è stata rilevata anche da Rubčak (1968), Bojčuk (1971) e Kotyk (2008), i quali hanno definito il percorso dell'autore ucraino nel periodo successivo a *Žyttja v misti* uno "sprofondare nella sensibilità" [заглибення у сферу чуттевого] (Kotyk 2008: 31), ma senza inquadrarne il rapporto evolutivo con l'impostazione esistenzialista della raccolta d'esordio. La problematizzazione a cui l'opera prima tarnavskiana aveva sottoposto il concetto sartriano di libertà, tendendolo fino a sfaldarne i presupposti logici – fino all'*assurdo* di "Dumky pro moju smert'" – è tuttavia fondamentale per comprendere la correzione prospettica che conduce il poeta a prendere le distanze dallo studio della psicologia del soggetto, e a volgersi all'esplorazione della dimensione oggettuale e della sua conformazione esteriore.

Il processo di intensa *fisicizzazione* a cui è sottoposto il soggetto dei lavori composti tra il 1964 e il 1968 si fonda, infatti, sull'abbandono della presunzione epistemologica di "capire" le ragioni profonde di una realtà "assurda" e sul contemporaneo approfondimento di quel "principio di intenzionalità" della coscienza – la cui derivazione è sartriano-fenomenologica – su cui ci siamo soffermati nel capitolo precedente a proposito di una certa intonazione "sensoriale" nella rappresentazione dei rapporti coscienza-mondo: in "Isnuvannja" i processi vitali si sovrapponevano a quelli olfattivi [шукання місц/де не пахне життя]; in "Žyttja" le dita si muovevano all'esplorazione della superficie marmorea dell'esistenza [життя тверде/як

камінь]; “Dumky pro moju smert’” assegnava al corpo l’inedita funzione di organo ancillare del pensiero: “думати смерть/тілом” (Tarnavs’kyj 1970: 30).

I lavori di cui andremo ad occuparci nel corso del capitolo (*Idealizovana biohrafija*, *Spomyny*, *Bez Espaniji*) approfondiscono, da questo punto di vista, la necessità del radicamento dell’io in una “situazione” caratterizzata in senso fisico-immanente. Ciò implica che la coscienza, che in Sartre si identifica sempre con un “corpo in mezzo al mondo” (Sartre 1991 [1965[1]]: 444), non possa essere concepita come una ‘monade’ chiusa alle sollecitazioni dell’esterno, ovvero, come un “di dentro” metafisicamente separato dal mondo delle cose, ma che si tenda costantemente “al di fuori”, fino a *confondersi* con quel mondo della vita che si dispiega oltre i suoi confini[1].

L’orientamento “fenomenologico” di cui si avvalgono i componimenti tarnavskiani successivi a *Žyttja v misti* – un orientamento fondato su quello che Merleau-Ponty (1996: 50) definisce il “primato della percezione” – ha, in questo senso, l’effetto di retrocedere il soggetto al ruolo di canale percettivo, dal quale ‘fuoriescono’, senza alcuna apparente elaborazione cognitiva, i fatti che compongono la realtà esterna. Ciò permette a quanto *non è il soggetto* di guadagnare un’inedita centralità, spostando il punto di vista narrativo dall’indagine psicologica dell’“essere nel mondo” della coscienza ai modi della percezione, o della configurazione spaziale, dell’“essere dentro al mondo” delle cose stesse. L’assorbimento tarnavskiano del soggetto in un mondo di cui è precisata con inedita perizia la pluralità delle declinazioni fenomeniche si traduce, inoltre, in una rinnovata attenzione per la conformazione dello spazio[2], il cui assetto è sottoposto ad una azione ‘disgregante’ che ha lo scopo di dare risalto al venir meno dei confini gerarchici tra la sfera del soggetto e quella dell’oggetto, e alla trasformazione dell’io in un “sé” immerso nelle cose.

Sottolineando la priorità conferita all’*incontro* fisico-sensoriale tra soggetto e oggetto, non vogliamo tuttavia affermare che l’adesione del nostro autore ai principi della rappresentazione fenomenologica abbia caratteri programmatici; se è indubbio che il

[1] Se ne riveda la formulazione nell’*Essere e il nulla*: “[…] Husserl ha posto in chiaro come la coscienza sia sempre coscienza di qualcosa. Ogni coscienza è posizionale in quanto sempre essa si trascende per raggiungere un oggetto, esaurendosi in questa posizione stessa: quanto vi è di intenzionale nella mia coscienza attuale è diretto verso il fuori, verso il tavolo” (Sartre 1991 [1965[1]]: 12).

[2] Anche A. Bondarenko (2002: 23) fa notare il prevalere, nell’opera tarnavskiana, delle indicazioni spaziali [слова з просторовою семантикою] su quelle temporali.

"fenomenologismo" tarnavskiano si sviluppa *anche* in virtù dell'influsso del pensiero e della narrativa sartriane – *in primis* delle modalità descrittive adottate nella *Nausea*[3] – e della *koinè* di esistenzialismo e fenomenologia che domina negli anni Cinquanta, esso si inserisce sullo sfondo di una più diffusa attenzione che la letteratura del secondo dopoguerra riserva alla fisionomia delle cose comprese entro l'orizzonte dell'esperienza umana, e ai modi della loro percezione.

Il legame tra la centralità dell'oggetto nella letteratura del secondo Novecento e la diffusione, per il tramite sartriano, del metodo di indagine fenomenologico è stata messa in evidenza da Howlett (1958) e Barilli (1959). Riprendendo le considerazioni di Barilli, Moroni (2010) ha individuato nella redifinizione dello statuto epistemologico dell'oggetto e nella conseguente messa in ombra del soggetto come agente cognitivo, uno dei momenti di svolta della poesia degli anni Sessanta. Tygstrup (2007: 256ss) ha parlato, sempre a questo proposito, di una "rispazializzazione dell'esperienza" [re-spatialization of the notion of experience] e di un generale ripensamento in senso anti-trascendente della soggettività, di cui sono accentuati il grado di 'sovrapponibilità' alla dimensione oggettuale e il radicamento corporeo nell'*oggi*. Sull'intervento dello spazio nella redifinizione del confine soggetto-oggetto si sofferma anche Miller (1999: 63), che annovera tra le caratteristiche della letteratura tardo-modernista un trattamento deformante dello spazio [a special type of deformed spatial form], allo scopo di dare risalto alla "permeabilità" del corpo rispetto al mondo esterno: "[…] spaciousness also accentuates the permeability of the human body and its uneasy fit within the spaces around it" (*ibid.*).

La nostra analisi della produzione tarnavskiana nella seconda metà degli anni Sessanta tenterà di illustrare, dunque, quale sia il rapporto di interdipendenza che si instaura tra la progressiva "estroflessione" della coscienza nella sostanza del mondo, il riassetto a cui è

[3] Mi riferisco in particolar modo ai passaggi relativi all'estrinsecazione corporea (tattile, olfattiva, gustativa) dell'angoscia che deriva dall'essere inseriti in un mondo privo di senso: gli episodi in cui Roquentin si sente pentrare d'un tratto "da tutte le parti, dagli occhi, dal naso, dalla bocca" (Sartre 1965: 187) dalla propria finitudine, o in cui, osservando la radice di un albero, sente di essere quella stessa radice, rivelano quell'*essere fuori* della coscienza che Sartre ha appreso dallo studio dei testi husserliani: "[…] quanto è durato quell'incantesimo? Io ero la radice del castagno. O meglio, io ero, tutto intero, la coscienza della sua esistenza. Ancora staccato da essa, e tuttavia perduto in essa, nient'altro che essa" (ivi: 188).

sottoposta la struttura spaziale e il superamento della *Weltanschauung* esistenzialista di *Žyttja v misti*, invocando alcuni paralleli nel panorama poetico coevo a quello del nostro autore.

***Idealizovana biohrafija* (1964) e la spersonalizzazione del corpo**

I primi indizi di un radicale ripensamento del ruolo del soggetto e della sua relazione con lo spazio possono essere colti in *Idealizovana biohrafija* (1964), con cui ha inizio il trattamento tarnavskiano del soggetto come "luogo" di passaggio delle informazioni sensoriali. Non che in *Žyttja v misti* mancassero, come abbiamo avuto modo di sottolineare più sopra, i riferimenti al contatto fisico tra il soggetto e il mondo; essi erano propedeutici, tuttavia, ad una elaborazione cognitiva del materiale sensoriale, in accordo con una certa impostazione "tattile-gustativa" tipica del resoconto sartriano nella *Nausea* (cf. cap. III). Nella raccolta del '64 il corpo non funge, al contrario, da improvvisato prolungamento dell'attività speculativa – in cui, cioè, "*sentire* il pensiero" (cf. "думати смерть/тілом") – ma agisce, senza alcuna apparente intenzione riflessiva, come un canale percettivo attraverso il quale scorrono gli impulsi provenienti dal mondo esterno.

La dialettica corpo-mondo si costruisce, in particolare, a partire da una interessante dicotomia tra la figura maschile, identificata con l'io lirico tarnavskiano, e quella femminile, a cui è affidata la "produzione" e la "conservazione" dell'unità spaziale. La funzione 'demiurgica' della figura femminile è complementare, in tal senso, alla progressiva spoliazione identitaria di quella maschile, la cui autonomia pisco-fisica si riduce all'elaborazione degli stimoli sensoriali trasmessi dal corpo femminile, *unico* testimone, tramite il contatto fisico, dell'esistenza del compagno. Lo stesso titolo della raccolta, allude, infatti, al processo di 'astrazione' a cui è sottoposto il racconto della propria esperienza amorosa, la cui effettiva esistenza non ha riscontri *esterni* ai confini corporei della coppia e alla loro reciproca interazione. Il corpo "pensante" di *Žyttja v misti* diviene, a tutti gli effetti, un corpo *esclusivamente* senziente.

****

Il ruolo *attivo* assegnato al corpo femminile rispetto alle determinazioni spaziali è chiarito fin dal terzo dei cinquanta componimenti che formano la raccolta, dove è la donna a 'costruire' , con il suo risveglio, il perimetro spaziale che il tempo del sonno aveva dissolto: "[…] Але над ранком ти заснула./Білим воском день залив твої очи/і знову обступив мене/морок зелених стін" (ivi: 79-80). Nel componimento successivo, l'assenza dell'amata è

spazializzata in una “immensa piazza” [висить над містом/безмежна площа твоєї неприсутности], specificando, nei due versi precedenti, che la presenza femminile rappresenta il “nodo” che consente la compattazione dei “fili dello spazio”:

> Де ти ?
> Хто розв’язав шнур простору,
> вузлом якого ти була?
> Не можу я, не можу протверезіти
> від обезсилюючого алькоголю логіки,
> не можу визволитися із-під риштовань
> правил цієї плянети !
> Неначе сірий день, висить над містом
> безмежна площа твоєї неприсутности. (ivi: 80).

Nel componimento V, il ritorno della donna ha l’effetto di sovvertire e *annullare* le strutture spaziali normalmente percepite – alluse, nei versi riportati sopra, dalle “regole di questo pianeta” [правил(и) цієї плянети] – rendendo “trasparenti” i muri e “svuotando”, come una brocca, il cervello del poeta: “[…] Приходиш, наче протяг/Робиш прозорими стіни […] Забираєш/всю мою память,/і, наче келех/чистої води/ясним стає/мій мозок” (*ibid.*).

I componimenti XV e XVI chiariscono ulteriormente il contributo femminile alla formazione del paesaggio naturale, facendo coincidere la scomparsa dell’amata con lo “spegnimento del sole” e il “restringimento del cielo”: “Де ти? […] Ущухло небо./Сонце зіслабло,/немов під час затемнення” (ivi: 84); “[…] Ти єдина надаєш сонцю світла,/кладаєш сувої свіжости у вітер/ховаєш в краєвидах ніжність твоїх уст.//Це ти/ робиш мої очи важкими […]” (*ibid.*). Si noti, in particolare, che l’interrogativo “де ти?” è seguito, come nel componimento IV, da uno ‘sconvolgimento’ delle condizioni esterne [Ущухло небо (…) Сонце зіслабло] che conferma il potere di intervento della donna, la quale è la sola a disporre della facoltà di *far accadere* [ти єдина надаєш сонцю світла] e *trasformare* le cose [це ти/ робиш мої очи важкими].

La posizione demiurgica assegnata all’elemento femminile è rimarcata, nei versi della sesta lirica, tramite il paragone tra il “marmo” [Каррара], la cui forma è subordinata

all'intervento 'poietico' di un artista, e il corpo maschile:

> […] лоскочуть його мрамур
> м'яким листям твоїх уст.
> Нікто не цілував мені так!
> Нікто не казав мені:
> «Ти є Каррара, тепла в сонці!» (ivi: 81).

La riduzione dell'io ad un 'guscio' corporeo modellabile dall'esterno - «Ти є Каррара, тепла в сонці!» - assume una più netta evidenza nel componimento XIII, dove la dialettica tra i corpi è paragonata ad una inondazione, in cui sfioriscono le funzioni *progettuali* della "volontà" e dell'"intelletto" [стовбури твого розуму і волі]:

> Залив тебе
> океан мого кохання,
> і з нього не випливеш уже ніколи.
>
> Проси у мене мілосердя!
> Чуєш, як в'януть
> стовбури твого розуму і волі? (ivi: 83)

Più avanti, il desiderio di lasciarsi *sommergere* dal corpo dell'altro è ribadito dalla triplice rinuncia al privilegio di un "nome" [Не хочу/імени], di un "corpo" [ні тіла], e di una "coscienza" [ні свідомости] per fondersi con le labbra della donna:

> […] Не хочу
> імени,
> ні тіла,
> ні свідомости!
> Бути
> прозорою
> краплею

води
на квіті
твоїх уст! (ivi: 94-95).

La rinuncia a possedere un corpo [не хочу імені/ні тіла] non contraddice, d'altra parte, l'impostazione generalmente *fisica* della dinamica amorosa, poiché la propria "smaterializzazione" non è concepita in senso assoluto, ma come una "rimaterializzazione" nel ruolo di 'appendice' del corpo femminile [бути (...) краплею/води/на квіті/твоїх уст!], per il quale non è invocato, si badi bene, un analogo processo di svuotamento. Esso, al contrario, deve mantenere la propria integrità – o amplificarla – in modo da garantire le condizioni necessarie all'esistenza simbiotica dei due amanti[4].

Andrà tuttavia evidenziato che, nonostante l'ossessiva focalizzazione della raccolta sui dettagli fisici della figura umana, la rappresentazione della corporeità dei soggetti coinvolti si basa su criteri di tipo 'astrattivo' – si pensi ancora una volta all'*idealizzazione* del titolo[5] – poiché nulla, o quasi, oltre ai lessemi "тіло", "уста", "очі", o "перстні", concorre a definire le qualità materiali dei corpi che si cercano e si incontrano nell'arco dei cinquanta componimenti. La stessa registrazione dei sentimenti, o del contenuto della memoria, pur insistendo su aspetti prevalentemente "sensoriali", non ci permette, infatti, di conferire precise connotazioni qualitative al volto dei due amanti, provvedendo, tramite un decisivo restringimento dello spettro lessicale, ad *assottigliarne* la concretezza fisica: nel componimento XXXIV, la donna amata è un "corpo bianco" che cresce nel letto [як лан лілей,/ростеш на ньому/білим тілом] (ivi: 91); altrove essa è sentita – ma non *vista* – tramite il "calore" dei baci sul volto maschile: "[…] Крізь сон/чую твою присутність/біля себе […] цілунки/теплими краплями падають на моє ліце" (ivi: 93). Sono sostanzialmente *anonimi* anche i dati rilevati dal meccanismo del ricordo, i quali si riducono al solito spettro di lessemi anatomici: "[…] Дозволь мені у моїй/кімнати пам'ятати твоє дороге тіло" (ivi: 85); "Коли гас день,/пригадалися мені нараз/холодні перстені твоїх цілунків/на моїх пальцях" (*ibid.*); "Завжди/твої уста,/немов зідхання,/у моїй пам'яті" (ivi: 96).

[4] Cf. anche: "[…] Хочу завжди/зостатися загубленим/у білому тумані/твого обличчя" (ivi: 88).

[5] Si noti che Rubčak (1968: 53) identifica la donna protagonista della raccolta con l'Eterno feminino [вічна жіночість].

Il processo di fisicizzazione 'imperfetta' in cui è convolta la coppia ci pone di fronte al problema di un paradossale *non sequitur* tra la centralità assegnata ai sensi e il mancato incremento dei 'volumi plastici' del soggetto, che, al contrario, tendono a dissolversi nel flusso delle informazioni percettive. Quest'ultimo aspetto mette a nudo un punto cruciale del passaggio tarnavskiano dalla fase "esistenzialista" di *Žyttja v misti* a quella, "fenomenologica", della prima metà degli anni '60: il rapporto di sostanziale squilibrio tra l'"essere dentro al mondo" delle cose esperite e una coscienza incapace di porsi in una posizione speculativa che le *sovrasti*, invece di lasciarsene sommergere. Il soggetto che invoca la propria radicale "spoliazione" [Не хочу/імени,/ні тіла,/ні свідомости!] abdica, infatti, a quegli attributi *identitari* – la "fattità" del nome [ім'я] e la "trascendenza" della coscienza [свідомость] – che nella raccolta d'esordio definivano le coordinate dell'uomo esistenzialista, sostituendo alla categoria della progettualità (alla facoltà umana di *agire* liberamente sulla realtà materiale) l'abbandono alla realtà fisica così come si offre immediatamente nell'esperienza.

Da *Spomyny* (1964) a *Bez Espaniji* (1967): il corpo nel mondo e l'oggettivazione della coscienza.

Il processo di 'assottigliamento' del soggetto e la rappresentazione in chiave eminentemente fisico-sensoriale del contenuto della memoria si ripropongono con rinnovata intensità nel successivo *Spomyny*, apparso nel 1964 sulle pagine della rivista "Sučasnist'". Coevo ad *Idealizovana biohrafija*, *Spomyny* è dedicato ai ricordi risalenti agli anni della seconda guerra mondiale – gli ultimi trascorsi da Tarnavs'kyj in Ucraina – in cui domina, in primo luogo, l'evento della morte della madre, avvenuta il 25 luglio 1944[6].

La narrazione è suddivisa in quadri estremamente densi, accentuati da un impianto narrativo in prevalenza nominale e paratattico, di cui Kotyk (2008: 28) ha sottolineato la natura "frammentaria", e che Tarnavs'kyj ha voluto ricondurre all'incontro con la linea rimbaldiana dell'innesto della prosa sulla poesia: "Десь від початку шістдесятих років почався я цікавітися французькою поезією […] Вони [*Сезон у пеклі* та *Ілюминяції*, MGB] відкрили мені нову можливість у поезії – поезію базовану виключно на семантиці, закодовану, мов мова й музика в модуляціях хвиль радіо, в невтральній течії прозової

[6] Su questo aspetto della biografia tarnavskiana si veda il capitolo I.

мови […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 299)[7].

Prese le distanze dalle ambizioni 'speculative' di *Žyttja v misti,* i ricordi di *Spomyny* ci restituiscono un Tarnavs'kyj bambino sommerso da una folla di oggetti, luoghi e impressioni su cui la coscienza non può esercitare un'attività ordinatrice. L'io non rappresenta, infatti, il nucleo psico-fisico da cui scaturiscono i ricordi, ma una delle "cose" che popolano i luoghi di tali ricordi, permettendo di fissare – luogo tra i luoghi – le coordinate cartesiane del racconto. L'osmosi tra fisiologia individuale e fisiologia spaziale si evolve, in tal modo, in una *somatizzazione* di tutti gli eventi narrati, che si esplicano e prendono forma tramite il corpo del poeta-bambino e dei personaggi che ne popolano l'infanzia, su cui sono trasferite funzionalità psichiche, volitive ed etiche normalmente attribuite al nucleo "intellettivo" dell'individuo. Anche in questo caso, il risalto conferito al "corpo" non si traduce, tuttavia, in un'amplificata coincidenza del soggetto con se stesso; l'*incarnazione* di aspetti dell'attività umana altrimenti collocati su un piano astratto accelera, al contrario, l'intima tensione centrifuga che spinge la coscienza tarnavskiana sempre più lontano da se stessa, per cui tanto più è immersa nel "magma" sensoriale del mondo, tanto più è disgiunta dal corpo in cui dovrebbe radicarsi, e dal "controllo" sulla realtà circostante.

****

L'orientamento anti-soggettivo che domina questo nuovo lavoro tarnavskiano si rende esplicito fin dalla sezione che apre la raccolta, "Pochoron", dove la descrizione dei funerali della madre si articola tramite la giustapposizione dei soli dettagli spaziali: il fiume denso e verde come gomma [ріка, зелена, в'язка, неначе ґума]; il deserto della città sfollata [пустка обезлюдненого міста]; la consistenza del terreno [І врешті соковитисть ґрунту, наче чорного льоду, дещо м'якого, та крихкого і теплого]. Solo le ultime due righe segnano la comparsa del "tu" che designa convenzionalmente il poeta, specificandone, tramite il mancato impiego del pronome personale "io", il ruolo di "oggetto" e non di "soggetto" dei ricordi: "[…] Ти ще повернешся не раз до нього [могили затишок, MGB], як до

[7] Si veda anche il capitolo I. Si noti che secondo Todorov "Les *Illuminations* ont érigé la discontinuité en règle fondamentale. De l'absence d'organisation, Rimbaud a fait le principe d'organisation de ces textes, et ce principe fonctionne à tous les niveaux, depuis le poème entier jusqu'à la combinaison de deux mots" (Todorov 1971 : 245).

спадщини, зберіганої для тебе багатьма поколіннями" (ivi: 101)[8].

Il principio di oggettivazione dell'io è chiaro anche in "Pomynky", dove quanto dovrebbe identificarsi con un soggetto non compie in realtà alcuna azione, ma è presentato come una "superficie" fisica su cui si esplicano i fenomeni narrati; la spazializzazione del corpo è qui rimarcata dalla trasformazione del soggetto in un "muro" [ти є стіною] e dall'impiego di indicazioni topografiche normalmente applicate alle superfici inerti [по той бік/по цей бік], per fissare nello spazio quanto accade al corpo del poeta: "[…] Скляні павуки лазять по твоїх грудях […] Ти є стіною. По цей бік тебе, пил, немов біла трава, росте з-під коліс машин […] По той бік, біли дошкі світла у твоїм розчиненим, як вікно, тілі" (ivi: 105)[9].

Le informazioni semantiche veicolate dal lessema "muro" [стіна] si ripropongono nella sezione che prende il titolo di "Poričky", dove l'immagine di una "ragnatela tesa tra i cespugli" definisce il corpo tarnavskiano come una sezione quadrangolare della struttura spaziale: "[…] Твоє тіло бліщить, як роса, на темнім повітрі, розвіщенім, мов павутиння, під кущами. Калюжі твого рота порозливані як по землі, по просторі ягід […]" (ivi: 124). Il prevalere degli aspetti "monodimensionali" del contenitore spaziale è accentuato dalla resa di un elemento naturalmente "cavo" come la bocca tramite l'immagine della "pozzanghera" [калюжа], in cui il valore semantico della "piattezza" prevale su quello della "profondità"; altrettanti segnali dello *status* del corpo come "area" in cui il contatto con l'esterno avviene per propagazione *superficiale*, e non per penetrazione, sono il già citato accostamento a superfici quadrangolari come il "muro" [стіна], o la "ragnatela" [павутіння], e l'uso di verbi introdotti dalla preposizione роз- [розчиненим; розвіщенім; порозливані]. Gli stessi indicatori topografici [по той бік/по цей бік] concorrono, dal canto loro, a delimitare il perimetro complessivo – ma non il *volume* – della zona interessata dagli agenti esterni,

[8] Andrà tuttavia notato che in alcuni punti della raccolta la semantica del pronome personale "tu" è complicata dal suo impiego per designare anche la madre del poeta. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio tratto da "Chvoroba", tenendo a mente che la madre di Tarnavs'kyj è morta di cancro allo stomaco: "[…] Коли відкидаєш ковдру, *у твоїм шлунку* видно послід породів, як сувої мокрих, рожевих простирал, і руку, над якою відбувається операція, і якою, як ножем, лікар поре твою шкіру […] *Твій син* сидить біля відкритого вікна […]" (ivi: 116-117, corsivo mio MGB).

[9] Cf. anche "Večir II": "[…] твоє тіло. *Ліва сторона* виповнена чорною кручею […] *З правого боку*, багаття зі скла" (ivi: 110; corsivo mio MGB).

discriminando tra un soggetto che *subisce* l'intrusione del mondo e un oggetto che la *mette in atto*.

Anche in "Misto", l'io non interviene come soggetto agente, o pensante, ma come parte del *contenuto* di un determinato frammento spaziale [кусок простору]: "[…] Кусок простору між тином і клунею, в якому, як в тісним ставку, кишить від ніг, голів, рук, і в якому, немов ґумова плівка, розтягнене нутро твого рота […]" (ivi: 107). Si noti, inoltre, che l'inquadratura del soggetto è limitata al solo dettaglio anatomico della "bocca" [нутро твого рота], di cui, in maniera analoga alla "ragnatela tesa tra i cespugli" [розвіщенім, мов павутиння, під кущами], il participio "розтягнене" definisce l'*estensione* nello spazio.

La medesima prospettiva 'rovesciata' è adottata in "Poluden'", dove la messa a fuoco delle cose (un carro) precede quella dei soggetti che sono collocati al loro interno: "Кусок чорної карети […] Ти в ньому, обернений лицем до станції" (ivi: 112). La narrazione degli eventi tramite il perno della dialettica contenente-contenuto informa anche il seguente passaggio tratto da "Vyd", in cui la valenza passivo-oggettuale conferita al soggetto – "inghiottito" da una finestra – è rimarcata dal paragone con la "saliva" [слина] contenuta all'interno della bocca: "[…] ти бачиш, як тебе ковтає чорне вікно, так, як ти слину в той час у своїм роті" (ivi: 121). Analogamente, in "Budynok", l'abbraccio tra il poeta e la madre è rappresentato come un processo che *accade* all'interno di un macro-contenitore spaziale, tralasciando, tramite la scelta di un sostantivo verbale [падіння в обіймах], il problema degli aspetti volitivi, o affettivi che *hanno fatto* accadere l'azione: "[…] Немов брезент у вітрі, у ньому [будинок] лопоче твоє падіння в обіймах матері" (*ibid.*). In questo e negli altri frammenti, le cose sembrano infatti trovare in loro stesse un sistema di "alimentazione" che le porta a mutare e a combinarsi in nuove configurazioni, senza che vi sia alcun riferimento ad una forza 'decisionale' – non importa se trascendente, o immanente – che *determini* tali accadimenti[10].

L'inquadramento del soggetto come uno dei *contenuti* di una materia oggettuale sostanzialmente autonoma è accentuato, dal punto di vista lessico-sintattico, dal fatto che il "tu" che designa convenzionalmente il protagonista delle memorie è sempre introdotto accanto

[10] L'impressione 'meccanica' che domina descrizioni come queste potrebbe essere dovuta, d'altra parte, al fatto che ci troviamo di fronte a delle memorie e, dunque, ad avvenimenti "già accaduti", e destinati a ripetersi nel processo del ricordo senza subire sostanziali variazioni.

alla preposizione locativa “в/у” ed è, in tal modo, *situato* in un dato luogo, rendendo ineludibile il contatto ‘osmotico’ coscienza-mondo: “[…] кусок простору, *в якому*, немов ґумова плівка, розтягнене нутро твого рота”; “*у ньому* [будинок] лопоче твоє падіння в обіймах матері”; “кусок чорної карети [...] ти *в ньому*”.

L’*immersione* del soggetto nel mondo tramite l’insistenza sulla ‘situazionalità’ del corpo è accentuata dalla rappresentazione del processo percettivo come un movimento bi-direzionale, in cui non solo la coscienza è rivolta, secondo la terminologia sartriana, *fuori di sé* (è “intenzionale” rispetto al mondo), ma anche il mondo si rivela “intenzionale” rispetto alla coscienza, esasperando quegli aspetti di *passività* del soggetto di cui abbiamo detto appena sopra. Si prenda “Vyjizd”, dove la percezione di una voce che risuona all’interno della casa della nonna [у хаті твоєї баби] è inscenata facendo uso di un verbo di movimento introdotto dalla preposizione ви-: “[…] у хаті відчиняється рот, з якого вилетить високий голос в твоїй обороні” (ivi: 110). La percezione si dà, in questo senso, come il risultato dell’interazione tra un moto “in uscita” [вилетить високий голос] e un moto “in entrata” [в твоїй обороні], in cui spicca la posizione “intermedia” del soggetto senziente, *situato* in un punto di ‘interscambio’ di molteplici informazioni sensoriali.

Tale configurazione spaziale si ripropone nella sezione intitolata “Chvoroba”, dove il duplice movimento in cui si articola il meccanismo percettivo è affidato all’impiego di verbi e sostantivi afferenti al campo semantico dei “liquidi” [вино, втікають, пливе]:

> […] Рожеве, спінене вино, як закривавлене мереживо, визирає із твоїх уст. Місто і люди, як звуки, видані тобою, втікають від тебе […] коли відкидаєш ковдру, у твоїм шлунку видно послід породів, як сувої мокрих, рожевих простирал, і ріку, над якою відбувається операція, і якою, як ножем, лікар поре твою шкіру. Біль у формі жовтого калу пливе на її поверхні. Немов з тунелю, з твого тіла, виступає чоловік, що повертається із фронту” (ivi: 117).

La rappresentazione del corpo come un “tunnel” da cui fuoriescono i fenomeni che popolano la realtà vissuta [Немов з тунелю, з твого тіла, виступає чоловік, що повертається із фронту] approfondisce l’idea che la fisiologia del soggetto e quella spaziale siano unite da un processo di tipo osmotico, in cui mondo e coscienza sono parimenti *estroflessi*: il mondo esce da sé per entrare nel soggetto, mentre il soggetto si apre all’esterno

per *riversarvi* – e si tenga a mente che Tarnavs'kyj impiega verbi legati alla sfera dei liquidi [втікають, пливе] – quanto ha esperito.

La funzione del corpo come 'punto di riverbero' per il manifestarsi dei fenomeni assume una peculiare evidenza nella sezione "Večir III", in cui tutte le azioni descritte presuppongono un rapporto di sostanziale 'reciprocità' tra il corpo e lo spazio esterno; si noti, in particolare, l'alternarsi di verbi che predicano l'*insistenza* dello spazio sul soggetto [шорсткий простір *треться об* литки] a verbi di movimento preceduti dai prefissi centrifughi ви- e роз-, in cui il corpo si fa strumento del passaggio e della diffusione all'esterno delle informazioni sensoriali [життя *виходить* із живота; біль з рани на твоїм чолі *розходиться*]:

> […] Шорсткий простір треться об литки твоїх голих ніг […] як музика із радіо, життя виходить із живота вагітної жінки, що йде поруч тебе […] Пам'ять, як одяг запахом, просякла узбіччям гори, із напрямом, чітким, як у воді рвучкої ріки […] Як крік нічного птаха, біль з рани на твоїм чолі розходиться по темніх схилах горбів за хатою" (ivi: 123).

Il meccanismo definito più sopra come "intenzionalità del mondo sulla coscienza" agisce anche nelle sezioni "Škola" e "Poričky", dove i corpi dei personaggi hanno assorbito al loro interno le tracce dei luoghi da cui provengono: una parente della nonna lascia intravedere, come da una finestra, le strade da cui ha appena fatto ritorno [У її товстим тілі, як у вікні, відкритім на місто, видно пусті вулиці, із яких вона щойно вернулася. За спиною, як звук вибуху, що вже відбувся, розходиться й слабшає простір кляс] (ivi: 124); dal corpo dell'amante di un membro della famiglia del poeta "cadono pezzi" di Hollywood [Приїхала колишня коханка важливою члена твоєї сім'ї. З її тіла випадають куски простору Голлівуду, тверді, як зуби] (*ibid.*); un parente della madre è composto dai "marciapiedi" e dalla "facciata del teatro dell'opera" della propria città natale [З'являється родич твоєї матері, частини лиця якого зроблені з тротуарів і фасад опери провінційної столиці] (ivi: 119).

In ciascuno dei frammenti appena riportati la relazione soggetto-spazio è di nuovo rappresentata come un movimento duplice, per cui l'esterno *agisce* – a tratti violentemente – sull'interno, il quale, a sua volta, lascia fuoriuscire quanto ha assimilato, o esperito: lo spazio si disperde dietro la schiena della parente della nonna [розходиться й слабшає простір кляс];

i frammenti della “capitale di provincia” escono dalla bocca del parente materno insieme al racconto del suo viaggio [виходить, змішаний з його голосом, йому з горла]; lo spazio del “chiosco di sigarette” *spira* dalla donna che lo gestisce [простір кіоску з цигарками *віє* від неї] come il fumo della merce che contiene [цигарки].

Il decentramento psichico del soggetto tramite la sua dispersione fisica nella realtà che lo circonda è inoltre amplificato dall’inquadramento della struttura spaziale da una pluralità di appoggi prospettici. Tale procedimento rimarca l’assenza di una coscienza unitaria, annullata nel meccanismo percettivo, e simula, inoltre, l’offrirsi *graduale* dei fenomeni nell’esperienza. Si consideri, come primo esempio, “Vulycja”, dove la descrizione dell’edificio della polizia [будинок поліції] procede dall’esterno (le voci di donna che fuoriescono dalla costruzione) verso l’interno (l’uomo in divisa nera sulla porta), adottando una prospettiva *laterale-obliqua* che inquadra l’“uomo in divisa” prima di fronte e poi su un fianco [коли він повертається боком, видно, що він тонкий], e fa apparire l’edificio “sottile come un muro” [тонкий, як стіна]:

> […] Праворуч, будинок поліції, тонкий, як стіна, з якою виходять голоси п’яних і розсміяних жінок. Дуже високий чоловік у чорному мундирі стоїть біля його дверей. Коли він повертається боком, видно, що він тонкий, неначе витятий з паперу (ivi: 113).

In “Poluden’”, la descrizione dell’interno della sala d’aspetto di un dentista [приміщення зубного лікаря] ci offre un’ulteriore prova del dispiegarsi della narrazione in concomitanza con il *farsi* della percezione. Una giovane donna è così visibile “solo a tratti” [місцями], probabilmente perché i suoi stessi movimenti, o l’ingresso di un eventuale corpo estraneo nel campo visivo di chi la osserva, ostacolano la possibilità di pervenire ad una visione globale: “Приміщення зубного лікаря […] у приймальні […] молода жінка невидима місцями, неначе зроблена з речовини, як із матерії в горошок” (ivi: 112).

In “Zustrič”, la visita di Tarnavs’kyj alle aule di un edificio scolastico è descritta elencando gli oggetti che, nella penombra del crepuscolo “si fanno incontro” al poeta [із присмерку ідуть тобі на зустріч]; l’elenco nominale che ne segue frammenta l’unità della struttura spaziale, riproducendo le dinamiche della sua percezione *graduale*, poiché le cose vengono ‘messe a fuoco’ nella semi-oscurità [із присмерку]: “[…] Із присмерку ідуть тобі

на зустріч довгим рядом глобуси, мікроскопи, кінопрожектори, приладдя фізичних та хемичних лабораторій, скелети […]" (ivi: 118).

La scomposizione dello spazio nelle sue diverse componenti agisce anche in "Večir I", dove la presentazione del villaggio natale segue un andamento frammentario, coagulandosi attorno a pochi nuclei 'topografici': le piazze [піраміди присмерку над площами], le strade [вулиці, немов радіюси колеса], la scuola [школи на горі]. Si noti, in particolare, che la giustapposizione delle vedute prospettiche è abbinata ad una peculiare semplificazione "geometrica" [прямокутня геометрія Єгипту] degli oggetti interessati, i quali si presentano come detentori di una data 'forma': "piramidi di buio" [піраміди присмерку], "quadrati di sole" [квадратові сонця], strade "disposte a raggiera" [вулиці, немов радіюси колеса], "biciclette dalle ruote triangolari" [вельосипедах із трикутніми колесами]:

> Піраміди присмерку над площами, що темнішають, як вигасаючі квадратові сонця. Прямокутня геометрія Єгипту, яснішає, як фосфор, серед сутінків. Це тут блукатиме колись тендітний, як дівчина, юнак […] Вулиці, немов радіюси колеса, що має прямокутню форму, випромінюють з центру : до білої алеї, що, як світанок, підходить до залізничої станції за містом; до кінотеатру, де на вельосипедах із трикутніми колесами їздять коні, які вміють виводити свої імена величезним сталевим пером; до школи на горі, кляси якої, як дзеркала, що мають глибину, одночасно, та заразом відмінно, відбивають твоє тіло […] (ivi: 102).

****

La tecnica che combina una netta *fisicizzazione* del soggetto ad una resa geometrica e straniante dello spazio trova una definitiva consacrazione nel successivo *Bez Espanij*, nato, per ammissione dello stesso Tarnavs'kyj, con l'intento di replicare lo stile di *Spomyny*: "[…] Роблячи це [*Без Еспанії*], я звернувся до стилю, розвинено в *Споминах*" (Tarnavs'kyj 1999b: 303).

La raccolta è accumunata al testo precedente, oltre che da ragioni stilistiche, dallo status di "memorie", poiché lo scopo della sua composizione risponde alla volontà di trattenere i ricordi relativi ai mesi trascorsi dal poeta e dalla moglie Patricija Kylyna sulla costa basca: "Поворот до Америки заповідався травматичним […] Память про Еспанію починала затиратися в мені. Це жахало мене і я намагався відтворити її та покласти на папір" (ivi: 303); "[…] Книжка – це опис мого психичного стану після того, як я

вернувся до Америки з Еспанії, де проживав довгий час […]" (Tarnavs'kyj 1969: 14)[11].

La rappresentazione degli "stati psichici" del poeta [опис мого психичного стану] è resa tramite la tecnica 'rimbaldiana' della giustapposizione e dell'elencazione, in cui si alternano e *sovrappongono*, conservando la sintassi nominale di *Spomyny*, colori, oggetti e odori: "[…] говорячи про від'їзд з Еспанії, вся суть крилася в імменикових фразах, себто, від чого я від'їхав. Тому, я відкинув всі дієслова, скажімо «я від'їждав» і тільки дочепив до іменникових фраз прийменник «від» […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 303).

La sezione che apre la raccolta, "Fadu I", ci offre un primo esempio dei temi e delle modalità espressive che percorrono queste nuove memorie tarnavskiane, proponendo in un accostamento indistinto impressioni sensoriali di tipo visivo e gustativo e le parti anatomiche coinvolte nella percezione della realtà esterna: "Місто першої відсутности, до якому ми причалюємо […] з моїми очимами, як портами […] з нашими блідими головами, як місцями вдень […] Ти станеш смаком кави" (ivi: 129). Il ripristino lessicale del 'privilegio' del pronome personale "io" [з *моїми* очимами] non dovrà tuttavia ingannarci sul trattamento semantico riservato al problema della coscienza. Il resto del frammento rivela infatti piuttosto efficacemente il ruolo del soggetto come luogo "di scambio" tra il mondo e le sensazioni che si offrono nell'esperienza: quando la coscienza elabora il ricordo delle percezioni sperimentate durante il soggiorno spagnolo, essa non resta "dentro se stessa" ad elaborare questi stimoli sensoriali, ma è condotta *fuori*, a trasformarsi negli odori, o nei sapori con cui è entrata in contatto [ти станеш смаком кави] (ivi: 129).

Il coinvolgimento della fisiologia individuale in una intensa interazione con le cose situate al suo esterno è resa, di norma, tramite la 'spazializzazione' del soggetto in un "luogo", come il "corridoio" [коридор], che consente il trasferimento delle informazioni sensoriali da una parte all'altra: "[…] в моїх щоках починаються довгі коридори, повні швидкости, як потяги […] в моїй смерті проходять крізь мій мозок люди і виходять з мого рота, ростучі й тімчасові, як звуки (ivi: 130); "[…] сніг падає крізь поверхню моїх губ, немов крізь простір" (ivi: 139). L'impiego di metafore spaziali legate al "transito" – si noti anche la reiterazione della preposizione "крізь" [attraverso] – consente di concettualizzare l'assimilazione dei dati sensoriali nell'immagine, già osservata a proposito di *Spomyny*, della "fuoriuscita" da un luogo all'altro: nel primo frammento, le persone entrano nel cervello del

[11] Sul soggiorno in Spagna di Tarnavs'kyj e della moglie si veda il capitolo I.

poeta ed escono dalla sua bocca in forma di suoni [проходять крізь мій мозок люди і виходять з мого рота (…) як звуки], con un duplice movimento che sembrerebbe alludere alle dinamiche cognitive [крізь мій мозок] e fonatorie [з мого рота] di una conversazione; nel secondo, la caduta della neve [сніг падає] non si limita a lasciare una traccia sensoriale sulle labbra del poeta, ma le attraversa da una parte all'altra, come una porzione 'vuota' del contenitore spaziale [сніг падає крізь поверхню моїх губ, немов крізь простір].

Altrove, il processo percettivo ha come esito l'assimilazione del soggetto e dell'oggetto esperito, secondo il principio sartriano che vuole la coscienza *proiettata* negli oggetti del paesaggio quotidiano. In "Vid'jizd I", il soggetto "mastica la pioggia" [жував дощ] ed è "sputato fuori" dalla città [і місто випльовувало мене] (ivi: 131), trasformandosi nell'oggetto della propria masticazione. In "Zvernennja I" e "Zvernennja IV" un sistema di equivalenze progressive stabilisce la sovrapposizione e l'*inclusione* delle componenti anatomiche tarnavskiane [очі, уста] in quelle di altri soggetti [інфанти], o dello spazio circostante: "[…] О мої очі в очах і устах інфант! О, мої уста в очах і устах інфант! О, очі й уста інфант в моїх очах і устах!" (ivi: 154); "Я був розлитий на горі. Гора була розлита на простиралах. Мої ноги були розлиті на простиралах […]" (ivi: 157). Si noti, a questo riguardo, la persistenza di accorgimenti lessicali e morfologici tratti dal sistema simbolico di *Spomyny*, come la resa della "situazionalità" del corpo tramite la reiterazione della preposizione в/у [мої уста в очах і устах інфант], o l'impiego di verbi introdotti da prefissi centrifughi come ви- [і місто випльовувало мене].

L'assorbimento del soggetto da parte delle componenti spaziali esterne [мої уста в очах і устах інфант] culmina, nelle sezioni successive, in un'*uscita* del corpo da se stesso, esasperandone le qualità "oggettive". È il caso di "Vid'jizd I", dove i significati veicolati dalla preposizione від- (separazione, allontanamento) *contagiano* dal punto di vista semantico l'intero passaggio, trasformando la "partenza" nella separazione "fisica" del corpo dalle singole componenti spaziali in cui si articola l'ambiente circostante. Ne deriva un processo di "scorporamento" che consente al soggetto di guadagnare uno sguardo *esterno* (oggettivante) sulla totalità delle proprie azioni: "[…] Затока, з якої я від'їхав, набирає розмірів океану, і моє обличчя з нею, і я перебираю швидкість корабля, і стаю рівночасно дуже високо *над і далеко під собою*" (ivi: 130, corsivo mio MGB).

In "Vid'jizd II" il lungo elenco che enumera gli oggetti coinvolti nella "partenza" include, indistintamente, parti anatomiche *interne* al soggetto [від напряму мого зору; від

моїх очей] e sensazioni ed impressioni che ‘insistono’ su di lui *dall’esterno*. Come nel caso riportato sopra, la voce – il corpo – narrante finisce per separarsi *anche* da se stessa:

> […] Від напряму мого зору, з червоним кольором замість кута; від шоколяду в філіжанці, до якого поширилося моє тіло; від площі, змішаної з волокном моїх м’язів; від звуків дівочих стіп на них, солодких, як биття найніжніших дзвонів; від землі, як людина, піднесеної над собою, зі слідом трав уже на висоті двох метрів у повітрі; від моря, зробленого з моїх очей, і що вічно падало; від перехресть на його дні, близьких до свіжости, поезії та Тихого океану; від моїх очей, важких від магнету, що притягав присмерк, і шепіт зір, і обійми, звільнені з тіл; від готелю, населеного жіночими устами; від повітря, темного від поцілунків; від їх простору […]” (ivi: 132).

In “Pryjzd II”, la reiterazione della proposizione “до” – speculare e opposta al “від” del frammento precedente – introduce un nuovo elenco di impressioni che si offrono in ordine sparso all’orizzonte percettivo del protagonista: comune ai due passaggi è lo sdoppiamento tra il soggetto lirico e la rappresentazione del corpo, o di alcune sue parti, *al di fuori* di esso [до постелі з мого зайвого тіла та м’яких костей], dove è trasformato in “oggetto”: “До підземного положення, до постелі з мого зайвого тіла та м’яких костей, до язика, що виростає з рота повторним деревом […] до душі, великої від хвороби й задерев’янілої, як будинок, до рота з вікнами, і дверима, і стінами […]” (ivi: 135).

La rappresentazione del soggetto per mezzo di singole componenti anatomiche assume tratti di maggiore radicalità in “Fadu II”, dove l’annullamento nel *continuum* sensoriale [я гублюся між поцілунками] culmina in una letterale frammentazione dell’unità corporea:

> […] і я гублюся між поцілунками, змішаними з волоссям, і між устами, що довшають і розсипаються, як волосся, і знову Лісбона починається з моїх очах […] і моє тіло, поділене на тисячу кусків пливе на малих човнах поцілунків в мою сторону […]” (ivi: 135-136).

In “Tyša II”, la residua unità che, nel passaggio precedente, permetteva di parlare di un “*mio* corpo” [моє тіло], e di una ideale coscienza ordinatrice del punto di vista sullo spazio [пливе (…) в *мою* сторону], è abbandonata in favore di un’indistinta – e anarchica – propagazione multi-direzionale delle parti anatomiche [уста в один бік, а кров у інший]:

> Їдуть слова ліворуч, а рука праворуч, уста в один бік, а кров у інший, їдуть кості до вапна і скла, а кров шукати пітьми, їдуть ноги до своїх черевиків, а черевики до сліз, подібних до цвяхів, щоб їх

> підкули, їдуть щоки до шпилів у папері, а папір до ручок, що визирають з крови, їде чорнило до темних кутів, а павутиння до кутів в устах, їде зміст слів до костей, а кості до шкаралущ літер, їдуть вії до слідів шкіри, а очі до ґратів у крові, їдуть коліна до формул, а слина до тіні паперу […]" (ivi: 161).

Come si noterà, la parcellizzazione del corpo individuale in micro-unità anatomiche dotate di una sostanziale autonomia è accompagnata da una dislocazione pressoché sistematica delle coordinate spaziali [їдуть ноги до своїх черевиків, а черевики до сліз], alla cui 'apertura' poliprospettica contribuisce lo stesso meccanismo anaforico; la giustapposizione di parti anatomiche non accomunate da rapporti di contiguità crea, infatti, una rete di relazioni (le scarpe che vanno a raggiungere le lacrime) che è impossibile da concepire se ci si tiene alle categorie dell'"alto" e del basso così come sono normalmente percepite: "[…] їдуть ноги до своїх черевиків, а черевики до сліз, подібних до цвяхів, щоб їх підкули, їдуть щоки до шпилів у папері, а папір до ручок […]" (*ibid.*).

La deformazione del contenitore spaziale agisce anche in "Vid'jizd IV", il quale propone, in buona sostanza, una struttura retta da rapporti di simultanea interrelazione tra le parti che la compongono; l'interdipendenza tra gli enti che si trovano nello spazio è fissata postulando una lunga serie di rapporti geometrici (perpendicolarità/parallelismo/lateralità/prossimità), i quali predicano *contemporaneamente* tutti gli oggetti esaminati. Il fine del catalogo tarnavs'kiano è creare la sensazione di una complessa architettura spaziale 'isomorfa', dove ogni oggetto, secondo un sistema di equivalenze progressive, intrattiene una relazione di simultanea vicinanza con altri:

> […] За кров, рівнобіжну до вапна. За простирала, рівнобіжні до крови. За зуби, рівнобіжні до скла. За стіни, рівнобіжні до слини. За ноги, рівнобіжні до цементу. За цемент, прямовисний до крови. За кров, прямовисну до простирал. За простирала, прямовисні до щік. За слину, прямовисну до вапна. За стіни по цей бік слини. За простирала по цей бік крови. За зуби біля скла й цементу. За кров біля стін і простирал. За кров біля колін. За коліна біля щік. За коліна біля крови. За коліна біля сліз. За щоки біля крови […] (ivi: 149-150)

Se, normalmente, l'oggetto *x* è percepito a sinistra da un osservatore *y*, ma può trovarsi a destra dell'osservatore *z*, l'impressione che si ricava dal frammento riportato sopra è di una coscienza in grado di annullarsi nella pluralità degli oggetti, cogliendoli *insieme* in una

primitiva ‘indistinzione’. La presenza della struttura paratattica e del meccanismo ‘ciclico’ che prevede la ripetizione di un nucleo ristretto di lessemi (за, рівнобіжні, прямовисні, простирала, зуби, кров) contribuisce a riallineare ‘orizzontalmente’ i tasselli della realtà fisica, rimarcando l’assenza dei tradizionali rapporti di subordinazione gerarchica *interni* ed *esterni*: gli oggetti del quotidiano si presentano così come una massa indistinta, da cui non balena alcun appiglio in direzione trascendente, mentre la coscienza è trasferita *dentro*, e non *sopra* il mondo delle cose. Scrive Sartre nella *Trascendenza dell’Ego* (1936-37), un testo giovanile influenzato dalla lettura di Husserl: “[…] Quando corro dietro un tram, quando guardo l’ora, quando mi assorbo nella contemplazione di un ritratto, non c’è nessun Io […] Di fatto sono allora immerso nel mondo degli oggetti, sono essi che costituiscono l’unità della mia coscienza, che si presentano come dei valori […] ma quanto a a me, sono scomparso, mi sono annientato […] finalmente tutto è fuori, tutto! Persino noi stessi: fuori nel mondo, tra gli altri. Non in un ipotetico rifugio scopriremo noi stessi: ma per la strada, per la città, in mezzo alla folla, cosa tra le cose” (Sartre 1971: 32).

Il “mondo” di *Spomyny* e *Bez Espaniji* è, in buona sostanza, quel “fuori” a cui fanno riferimento le pagine sartriane, un complesso e vitalistico “magma” sensoriale radicalmente estraneo ai meccanismi di controllo che il soggetto esercita tradizionalmente sulle cose. All’illusione epistemologica di potere raccogliere, riordinandoli, i frammenti in cui è implosa la realtà si sostituisce il riconoscimento “ontologico” dell’io come parte di quei frammenti, come un *sé* immerso nelle cose, e fatto oggetto di uno sguardo inpersonale proveniente dall’esterno.

Il decentramento del soggetto

La dispersione del soggetto in un mondo la cui rete di relazioni spaziali rappresenta il *vero* oggetto dei versi torna a confermare l’importanza, e la complessiva tenuta teorica, del paradigma da noi proposto per definire il processo di ‘ripensamento’ tarnavskiano di alcuni aspetti del modernismo, tramite il passaggio da una prospettiva “epistemologica” di analisi delle strutture razionali della realtà, ad una, ontologica, in cui il soggetto *constata* la configurazione esteriore del mondo, in cui è inglobato anche l’oggetto-io.

La svalutazione del soggetto come momento ordinatore della realtà è tipica, da questo punto di vista, anche di altri indirizzi poetici coevi all’esperienza tarnavskiana, e parimenti coinvolti in una correzione del fuoco prospettico dalla centralità della coscienza al *fenomeno*:

è il caso dell'americano Charles Olson, il cui manifesto poetico, *Projective verse* (1951), invoca un trasferimento del soggetto sul piano dei contenuti oggettivi, e la sostituzione dell'io come "costrutto psicologico" con lo strumento di mediazione del corpo: "Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the subject as soul, the presumption by which western man has interposed himself between […] those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For man is himself an object" (Olson 1967: 21).

La soppressione dell'"ipertrofia dell'io" è quanto persegue anche la Neoavanguardia italiana sotto l'influsso del critico di indirizzo fenomenologico Luciano Anceschi, che, elaborando la 'scoperta' sartriana dell'estroflessione della coscienza[12], e la lezione di autori votati alla concretezza delle cose come Pound[13], o lo stesso Olson, nel 1956 avanza la proposta di una poetica basata su una rinnovata attenzione per gli oggetti, "emendati dagli aspetti metafisici" (Barilli 1995: 38), e su una contemporanea riduzione dello spazio riservato ai contenuti soggettivi: "[…] una riduzione (che è anche una riduzione del demiurgico, del sacro) dell'io e uno scatenarsi dei contenuti oggettivi" (Anceschi 1962: 77). Alla centralità di un soggetto ordinatore si sostituiscono – per usare un termine che Anceschi mutua dalla filosofia husserliana – il "ritorno alle cose stesse" [zu den Sachen Selbst] e l''apertura' all'esperienza del mondo. Spanos (1972, 1975), Altieri (1973) e Martin (1980) hanno definito questo recupero della lezione fenomenologica come una specifica 'missione' della lirica contemporanea, in cui il linguaggio lirico deve offrirsi come 'disvelamento' della sostanza del mondo, affrancata dalla centralità di una coscienza trascendentale: "[…] postmodern poets have been seeking to uncover the (…) immanent processes in which man is as much an object as he is an agent of creativity" (Altieri 1973: 608).

I riferimenti appena proposti non hanno carattere vincolante, ma vogliono fissare le

[12] Sulla neoavanguardia italiana e la fenomenologia si veda Lisa 2007.

[13] Scrive Pound in una lettera del 1916: "I think there must be more, predominantly more, objects than statements and conclusions, which latter are purely optional, not essential, often superfluous and therefore bad" (Pound 1951: 141). La frase è riportata in traduzione italiana da Anceschi nel suo *Poetica americana e altri studi di poetica*: "[…] io credo, peraltro, che gli oggetti debbono predominare rispetto a siffatte dichiarazioni, o conclusioni morali; queste ultime poi sono meramente facoltative, non essenziali, spesso superflue e, perciò, brutte" (Anceschi 1953: 21). Sui rapporti tra il *Gruppo 63* e la poesia americana, in special modo quella di Olson e Pound, si veda Picchione 2004.

coordinate di un clima poetico internazionale caratterizzato, nel complesso, dall'interesse per il trattamento fenomenologico della materia e del corpo, e in cui, complice una comune metabolizzazione della lezione sartriano-fenomenologica, potremo includere anche la volontà tarnavskiana di restituire – parafrasando quanto scrive Sepp (1995: 297) a proposito dell'obiettivo della fenomenologia – le cose "nel come del loro essere percepite". Quest'ultimo punto è particolarmente evidente per quei passaggi di *Spomyny* e *Bez Espaniji* che riproducono il 'darsi' immediato dei fenomeni alla coscienza, o il momento in cui l'uomo risulta essere un 'nodo di relazioni', un 'ponte' tra mondo esterno e mondo interno. E se si può convenire con Bila (2006: 375) che l'attenzione tarnavskiana per la realtà cosale abbia la sua 'genealogia' nello sdoganamento estetico della "materia" operato dal futurismo – si pensi all'invito marinettiano a "sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia"[14] – non si dovrà tuttavia sottovalutare il rifiuto, da parte del poeta ucraino, del soggettivismo enfatico tipico di questo movimento d'avanguardia. In *Spomyny* e *Bez Espaniji* l'osmosi io-mondo non si traduce, infatti, in una antropomorfizzazione della materia oggettuale, o in una immersione *ottimistica* nelle fibre della realtà, ma in una degradazione del soggetto a "luogo di passaggio" della rete di relazioni cosali, a cui contribuisce l'ormai noto principio fenomenologico dell'intenzionalità della coscienza. Ciò spiega perché nelle due raccolte il processo del ricordo non dia come risultato un'amplificazione della consapevolezza dell'io, o un suo arricchimento interiore in virtù della stratificazione delle esperienze esistenziali, ma l'oggettivazione della coscienza nel materiale mnemonico, tramite la 'saldatura' tra il corpo del poeta e lo spazio. Quello stesso "corpo" che Bila invoca a proposito della continuità tra Tarnavs'kyj e il futurismo [розгортання покинутого футуристами у 1920-х рр. дискурсу тіла] (2006: 375) non ha, infatti, il carattere di un *mio* corpo, ma è ridotto alle sue unità significanti minime, e proiettato *fuori* di se stessi.

Lo spostamento del corpo e della coscienza "dentro" le cose esperite rappresenta anche una delle ragioni del dichiarato anti-simbolismo delle due raccolte; nel già citato *Bosoniž do domu* (1992), Tarnavs'kyj sottolinea la limpida coincidenza tra significanti e significati che informa entrambi i testi, dimostrando un rifiuto dell'atteggiamento interpretativo che ben si concilia con questa fase ormai apertamente post-epistemologica della sua produzione: "[…] *Без Еспанії* не можна розумити ще більше ніж *Спомини*. Книжку можна тільки

[14] *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), cit. in De Maria 1977: 81.

сприйняти. Я називаю цей підхід до писання, літералізм – себто, читач мусить дослівно брати те, що написано (термін взято від Рембо. Коли його спитали, що значить *Сезон у пекло*, він відповів, що дослівно те, що написано)" [Tarnavs'kyj 1999b: 304][15]. Il materiale verbale deve essere recepito, in altri termini, riproducendo le modalità che determinano la percezione di quello sensoriale: tenendone salda la collocazione *al di fuori* dell'io, dove esso va a comporre una 'massa oggettiva' di cui *prendere atto*, senza alcuna pretesa di fare ricorso ad un filtro ermeneutico che vi sovraimponga criteri di tipo assiologico, oppure simbolico[16].

La rappresentazione dello spazio e del soggetto: alcune conclusioni

Se ora ci spostiamo ad osservare la costruzione delle relazioni spaziali con cui le raccolte discusse nel corso del capitolo rappresentano il ridisporsi dei rapporti gerarchici tra la coscienza e il mondo, dovremo rilevare la presenza di analoghe tensioni anti-soggettive, opportunamente veicolate grazie alla riscrittura di alcuni procedimenti compositivi di orgine avanguardista. L'effetto complessivo è, infatti, quello di uno spazio "collassato", in cui i vari nuclei si attraggono e si compenetrano secondo una tecnica compositiva che ha nello *sdvig* – la dislocazione, lo smottamento predicato dalla pittura cubista – la propria "grammatica generativa": prevalgono, così, la non distinzione tra l'immagine in primo piano (tradizionalmente identificata con un soggetto) e lo sfondo, la frammentazione del soggetto e

[15] In riferimento al "lettrismo" [літералізм] di Rimbaud, si noti che Perloff (1981) distingue, nello sviluppo della poesia europea ed anglo-americana, tra una linea simbolista, che da Baudelaire e Mallarmé discende fino a Eliot, e una linea anti-simbolista e anarchica che da Rimbaud arriverebbe a Pound e al postmodernismo, passando per le avanguardie storiche. Un parere simile è sostenuto da Hassan (1971). Mettendo da parte il problema della validità di questa genealogia, è indubbio che il recupero tarnavskiano di Rimbaud collochi il nostro poeta in una precisa linea di sviluppo della poesia otto-novecentesca che preferisce la concretezza dell'immagine al simbolo, il frammento all'unità, la marcatura del ritmo della frase alla scansione del verso.

[16] Si noti che l'affermazione tarnavskiana si trova in consonanza con quanto scriveva negli stessi anni Susan Sontag nel saggio *Against Interpretation* (1964: 14) a proposito del "rifiuto dell'interpretazione" in favore di una percezione immediata dell'opera: "The function of criticism should be to show how it is what it is, even *that it is what it is*, rather than to show what it means" (cf. *supra* "читач мусить дослівно брати те, що написано"). Ma si veda anche quanto scrive, sempre nel 1964, Guglielmi in *Avanguardia e sperimentalismo* a proposito della crisi del tradizionale "atteggiamento interpretativo" in seguito al venir meno della relazione epistemologica io/mondo, autore/opera: "[…] l'uomo non è più fonte della realtà, ma è dentro di essa: nel contempo ogni possibile interpretazione in cui tende a risolvere il reale è scaduta di valore; ma non basta: insieme è scaduto di valore lo stesso atteggiamento interpretativo" (Guglielmi 1964: 42).

dello spazio, e la sua rappresentazione per mezzo di strutture geometriche. In *Spomyny* lo spazio agisce sul soggetto, propagandosi lungo la sua superficie somatica [Ти є стіною. По цей бік тебе, пил, немов біла трава]; in *Bez Espaniji* la confusione tra il piano di ciò che agisce e di ciò che è agito si somma, invece, ad una sistematica dislocazione delle coordinate di base in cui si articola lo spazio, da cui sono espunte le più tradizionali relazioni gerarchiche alto-basso/sopra-sotto. È il caso, ad esempio, degli episodi in cui l'oggetto è esageratamente e irrealisticamente 'situato', tramite l'impiego di indicazioni spaziali che contraddicono l'ordinamento normalmente percepito, o in cui l'effetto disgregante è veicolato tramite il mezzo sintattico, in particolare per mezzo della giustapposizione *collagistica* di frasi nominali: "[…] від моїх очей, важких від магнету, що притягав присмерк, і шепіт зір, і обійми, звільнені з тіл; від готелю, населеного жіночими устами; від повітря, темного від поцілунків; від їх простору […]" (ivi: 132).

Il nostro riferimento al cubismo non è da intendersi, naturalmente, nell'accezione *ortodossa* praticata da Gertrude Stein, o dai cubofuturisti russi[17]: i contatti tarnavskiani con questa corrente pittorica, o con l'arte delle avanguardie nel suo complesso, sono filtrati dalla sola esperienza museale, e il poeta ha sempre dichiarato una certa diffidenza per i movimenti letterari, come il futurismo, storicamente influenzati dalla comunione con il mezzo pittorico[18]. A ribadire le analogie *solo* formali tra le tecniche disgreganti adottate in *Bez Espaniji* e i procedimenti compositivi di un quadro cubista è lo stesso autore ucraino, che pur accostandone l'impianto strutturale alla "rottura" [розбиття] del tradizionale spazio pittorico tridimensionale, ne conferma l'estraneità ai principi stilistici del cubismo letterario: "[…] Суть його [Без Еспанії], отже, це максимальне спрощення. Раз було досягненно це, поставали інші можливості, так, як у кубізмі, після розбиття тривимірного простору на площину […] хоч стиль Без Еспанії до ніякої міри не породжений кубізмом" (Tarnavs'kyj 1999b: 303-304)[19]. Non è infatti l'intenzionalità stilistica [стиль Без Еспанії до

[17] Sul fenomeno del cubismo letterario si vedano Lemaitre 1947, Sypher 1960. Sugli esperimenti di "scrittura cubista" nel cubofuturismo russo si veda Stapanian 1985, 1986 e Gasparov 2000.

[18] Tarnavs'kyj dichiara di avere letto i lavori della Stein e di Semenko, definendoli "superficiali": "[…] Стайн не любив я, бо видавалась вона мені поверховою як і подібні до неї речі Семенка […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 277).

[19] L'unico lavoro più o meno "dichiaratamente" cubista di Tarnavs'kyj è il romanzo in inglese *Three blondes and death*: "[…] "Three Blondes and Death," which is the closest thing I have done to Cubism. There I stripped the

ніякої міри не породжений кубізмом], ma una comune inclinazione alla ricerca di nuove possibilità espressive [поставали *інші можливості*, так, як у кубізмі] a condurre il poeta sul terreno della sperimentazione *simil*-cubista, in cui egli non sembra circoscrivere un oggetto di emulazione cosciente, ma una fonte di ispirazione per determinati *modus operandi* da estendere per via semantica al *medium* linguistico: "Кубізм дещо зацікавів мене […] пізніше мав він таки вплив на мою творчість, показуючи, як можна розбити реальности […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 335).

Ciò non smentisce, d'altra parte, la presenza di una intensa interrelazione tra il configurarsi di peculiarità stilistico-compositive che rappresentano una 'evoluzione' in direzione anti-antropologica dell'estetica modernista – il decentramento del soggetto e la sua proiezione nel mondo delle cose – e la persistenza, opportunamente riveduta e corretta, della lezione avanguardista. Quando si parla di 'resistenze' avanguardiste, va tuttavia tenuto a mente un aspetto fondamentale del 'neoavanguardismo' tarnavskiano: la *distanza* dalle premesse "epistemologiche" degli ipotetici modelli di riferimento. Si considerino, ad esempio, gli interessanti punti di contatto tra i passaggi sul corpo 'quadrangolare' di *Spomyny* (cf. *supra*) e le riflessioni di Daniil Charms – vicino al cubismo, e amico personale di Malevič (cf. Levin 1978, Jaccard 1991) – sulla necessità di *dispiegare* il proprio corpo sul quadrante spaziale al fine di stabilire quali siano le linee di demarcazione tra l'io e l'oggettualità: "Вот я вытянул одну руку вперёд прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А, что вне меня, то уж не я" (Charms 1991: 280-281). Preoccupazioni analoghe a quelle charmsiane si trovano nello scritto teorico di Malevič *O sub''ektivnom i ob''ektivnom*

---

language bare to simple sentences, analogous to flat surfaces in painting, and in the latter broke down the whole story (biography of the hero) into separate sections devoid of chronology" (comunicazione dell'autore, 1 dicembre 2008); "[…] я хотів клинично розбити біографію героя на складові частини, порізати її на шматки […]" (Tarnavs'kyj 1994: 23). Si noti, a questo proposito, che in uno scritto rimasto inedito Tarnavs'kyj ha messo in relazione lo stile paratattico al cubismo: "[…] But simple sentences offer the writer new possibilities. They may reveal patterns in reality which are not apparent in complex sentences. These the writer may use to structure his or her work. The nature of the work may thus be fundamentally modified. The principles underlying this modification are probably very similar to those of cubist art (The problem with the traditional literary cubism is that the unit of language is not a word but a sentence!) […]" (*Die Literaturansichten des Katers Yur*, senza data, *Ju. Tarnavs'kyj Papers*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

iskusstve, composto nel gennaio 1923, il quale si occupa diffusamente del problema di stabilire una tassonomia spaziale che permetta di distinguere tra soggetto e oggetto: "[…] трудно и даже невозможно определить мое начало как субъекта, где я начинаюсь и кончаюсь, где те границы, которые определили бы меня. То же самое объект" (Malevič 1923: 22).

Ora, se la tesi di fondo di Malevič che l'indistinzione del soggetto e dell'oggetto risieda in una sorta di cosmica armonia di tutte le cose [строго разделить явления (…) мира на обособленную единицу, свободную от всяких взаимодействий и связи элементов, не представляется возможным] (ivi: 44), diversa è la posizione del poeta ucraino, in cui la sovrapposizione dei piani non trova riscatto, o giustificazione, in una legge che le sia sottesa, ma risponde al principio che vuole la coscienza *proiettata* nella realtà cosale. In maniera analoga, il geometrismo di *Spomyny* e *Bez Espaniji* non coincide con le pretese di razionalizzazione dell'esperienza vissuta dei suoi predecessori cubisti, ma riflette, al contrario, l'autonomo disporsi delle cose secondo 'schemi' indipendenti dall'attività significante umana, i quali risentono, come dimostrato più sopra, della persuasione sartriana che la realtà fenomenica sia un *già dato* che la coscienza deve limitarsi a constatare, spostandosi *fuori di sé*.

Fenomeni come la frammentazione dello spazio e dell'oggetto, o l'uso di moduli geometrici per rappresentare la struttura delle cose dovranno essere considerati, in questo senso, come parte di una più vasta *koinè* avanguardista a cui Tarnavs'kyj attinge, senza alcun intento sistematico, determinate possibilità compositive 'destrutturanti' che gli consentono di descrivere i nuovi rapporti di forza in cui si configura il mondo "senza soggetto" di *Spomyny* e *Bez Espaniji*. Ciò che prevale è, in altri termini, la volontà "fenomenologica" di *mostrare* la struttura dello spazio e la sua relazione con la sfera corporea[20].

Ad un processo di restrutturazione semantica in direzione anti-soggettiva non è sottratta neppure la tecnica, anch'essa di derivazione cubista, della giustapposizione collagistica[21]. L'impiego tarnavskiano del "frammento" si iscrive, in questo senso, in un più vasto orizzonte modernista che dalle *Illuminations* rimbaldiane arriva a Eliot e al Pound dei

[20] Si ricordi che per Merleau-Ponty (1974 [1945[1]]: 80-81), la fenomenologia "consiste […] nel far vedere il rapporto tra soggetto e mondo, anziché spiegarlo".

[21] Per uno studio critico del *collage* – "inventato" da Picasso nel 1912 – e delle sue applicazioni letterarie si veda Perloff 1999.

Cantos, passando per gli esperimenti futuristi, ma da esso si discosta, rinnovandolo, tramite lo spostamento dei suoi presupposti ontologici *al di fuori* dell'io. In mancanza di un'architettura epistemologica che lo riconduca ad una superiore unità – la tensione morale e metafisica di Eliot; la poetica "estatica" rimbaldiana; l'utopismo futurista – l'uso tarnavskiano del frammento si articola, infatti, in una forma che prevede lo svuotamento storico-sociale della soggettività (si ripensi al fatto che il processo del ricordo 'cancella' e disperde il soggetto) e la sua 'degradazione' al rango di oggetto.

Il valore innanzitutto "ontologico" – nel senso stabilito da McHale (1986) – della messa in crisi tarnavskiana del prospettivismo 'rinascimentale' attraverso tecniche *simil*-cubiste risulterà più chiaro se ci volgiamo ad analizzare la lirica che prende il titolo di "Nemaje Boha". Sebbene questo componimento risalga al 1969, esso non si discosta, dal punto di vista tematico, da quelli esaminati nel corso del capitolo:

> Немає Бога, як
> немає причини плакати
> чи сміятися, усе
> відбувається так, як
> могло б не відбуватися, усе
> існує так, як могло б не
> існувати, порожнечу можна
> назвати антиречовиною, предмети – антидірами […]
> (ivi: 346).

L'argomento con cui la lirica affronta il problema dell'indistinzione gerarchica dei fenomeni che si offrono all'esperienza [усе/відбувається так, як/могло б не відбуватися] si fonda, in buona sostanza, sull'equivalenza tra la negazione di ogni principio invariante (Dio) e la privazione di significato delle possibilità che si offrono all'uomo: poiché Dio non esiste, non vi è alcuna ragione strutturale che spinga determinate azioni a compiersi al posto di altre [немає причини плакати/ чи сміятися], per cui tutte convivono sul *medesimo* piano. I versi mostrano un debito – se non testuale, di certo concettuale – con l'ipotesi nietzscheana che la "morte di Dio" sia seguita da un "caos ermeneutico" in cui nessuna interpretazione del mondo

può acquistare un valore assoluto[22]; non meno evidente è la presenza del Camus del *Mythe de Sisyphe* (1942), dove l'assioma karamazoviano "se Dio non esiste, tutto è permesso" non dà come risultante il problema della liceità morale dei propri atti, ma quello della loro "indifferenza":

> Tout est permis" s'écrie Ivan Karamazov. Cela aussi sent son absurde. Mais à condition de ne pas l'entendre vulgairement […] Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu. L'absurde rend seulement leur équivalence aux conséquences de ces actes. Il ne recom-mande pas le crime, ce serait puéril, mais il restitue au remords son inutilité. De même, *si toutes les expériences sont indifférentes*, celle du devoir est aussi légitime qu'une autre" (Camus 1957: 63-64, corsivo mio MGB).

In maniera analoga, in "Dumky pro moju smert'" (1956) Tarnavs'kyj aveva concluso che, se l'uomo non è il centro dell'universo e la libertà non è logicamente necessaria, allora tutte le azioni sono assiologicamente valide (o ugualmente vane), e "andare al cinema e uccidersi" sono gesti ugualmente destituiti di senso: "[…] я можу піти в кіно,/читати книжку, чи не думати (…) я можу кинутись під авто" (ivi: 36; cf. il cap. III).

Ed è qui, nell'intersezione tra il "tutto è *indifferentemente* possibile" [усе/відбувається так, як/могло б не відбуватися] di "Nemaje Boha" e il "tutto è *indifferentemente* significante" di "Dumky pro moju smert'", che va cercato, credo, il senso profondo del rovesciamento della gerarchia uomo-spazio, soggetto-oggetto, osservata in *Spomyny* e *Bez Espaniji*. La morte di Dio – o, nel nostro caso, la destituzione dell'io come produttore di significati – vanifica, infatti, la ricerca di un principio ordinatore che sia in grado di arginare la disarticolazione del discrimine gerarchico tra ciò che *agisce* e ciò che *è agito*, generando una proliferazione di accadimenti e di possibilità ugualmente insignificanti. Quest'ultima si traduce, sul piano fisico, nell'oggettivazione della coscienza individuale nel materiale del ricordo e nell'incontrollata germinazione "cubista" dei piani e delle prospettive[23]; il venir

[22] "Prospettivismo" è il termine con cui nei *Frammenti postumi* Nietzsche indica che non solo non si danno centri sostanziali dell'interpretazione, ma che anche il soggetto è frutto di un'interpretazione (Nietzsche 1990, VII: 299).

[23] Ciò è tipico, d'altra parte, anche di autori statunitensi come Barth, Updike e Barthelme che, in maniera analoga a Tarnavs'kyj, hanno avuto una formazione intellettuale fortemente influenzata dall'esistenzialismo (cf. Hoffman 1986: 201, Fokkema 1997: 22 e cap. III). Si noti che in *The Floating Opera* (1956) J. Barth scrive: "To realize that nothing makes any difference is overwhelming […] The truth is that nothing makes any difference, including

meno di un criterio di tipo gerarchico è altrettanto evidente nell'abbandono del tradizionale atteggiamento interpretativo, esemplificato dalla già citata esortazione tarnavskiana ad applicare una peculiare forma di *lettrismo*, recependo il testo di *Spomyny* e *Bez Espaniji* sul solo piano dei suoi significanti: "[…] *Без Еспанії* не можна розумити ще більше ніж *Спомини*. Книжку можна тільки сприйяти. Я називаю цей підхід до писання, літералізм – себто, читач мусить дослівно брати те, що написано" (cf. *supra* e Tarnavs'kyj 1999b: 304).

Fokkema (1986: 90) ha parlato, a questo proposito, dell'intimo contrasto tra il *principium individuationis* modernista e la predilezione postmoderna "[…] for equivalidity and equiprobability of the various semantic units" (*ibid.*). Non sarà difficile riconoscere, in quest'ultima definizione, lo spazio "isomorfo" di *Bez Espaniji*, o l'ontologia dell'"indifferenziazione" [усе/відбувається так, як/могло б не відбуватися] di "Nemaje Boha", sebbene la dispersione e l'annullamento semantico di un soggetto cosciente non abbiano, nel contesto della poesia tarnavskiana, quel carattere "liberatorio" auspicato da certi teorici dell'anarchia postmodernista (*in primis* da Hassan), ed esse si pongano in una posizione *mediana* tra l'*indifferenziazione* postmoderna a cui fa riferimento Fokkema e l'"anomia" generalizzata che Van Baak ascrive alle avanguardie: "[…] de-hierarchization can lead to the sense that the combination of elements of the world of the avant-garde is deprived of any orderliness (anomy)" (Van Baak 1987: 12).

Trasferendo l'io nella dimensione oggettuale, ed annullandone l'ordinamento gerarchico, il Tarnavs'kyj degli anni Sessanta mina alle fondamenta le sovrastrutture "consolatorie" della *Weltanschauung* esistenzialista degli esordi e prende atto, senza opporvi alcuna azione progettuale, o trasformante, della dissoluzione del soggetto nel disordine del mondo. In questa prospettiva, il 'disvelamento' e l'analisi fenomenologica della configurazione del mondo oggettuale assumono una collocazione prioritaria rispetto ai modi in cui il soggetto *organizza* cognitivamente gli stimoli ricevuti, radicalizzano in una direzione ormai apertamente anti-umanistica i dubbi sulla "superfluità" della coscienza avanzati dal poeta in *Žyttja v misti*. La mancata resistenza dell'io al processo di erosione che lo investe dall'esterno amplifica, da questo punto di vista, quella condizione di "essere gettati nel mondo" [Geworfenheit] su cui abbiamo riflettuto nel capitolo precedente, e che non trova, qui,

---

that truth. Hamlet's question is, absolutely, meaningless" (cit. in Hoffman 1986: 201).

una residua capacità di redenzione nemmeno nel libero agire. Il soggetto post-esistenzialista "naufraga", in ultimo, *nella* materia del mondo.

Il trasferimento del soggetto *all'interno* delle 'strutture' che compongono la realtà materiale raggiunge una compiuta realizzazione teorica nelle *Ankety* (1968), di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

CAPITOLO V

***Ankety* (1967-1968): verso l'astrazione del soggetto.**

Nel capitolo precedente abbiamo osservato l'evolversi del fenomeno da noi definito di "fisicizzazione" della poetica tarnavskiana, il quale consiste nel progressivo slittamento da un indirizzo di tipo antropocentrico verso uno studio delle relazioni spaziali e sensoriali in cui si trova immerso il soggetto. La progressiva scomparsa del soggetto come unità psico-fisica dotata di capacità di controllo e organizzazione rispetto al flusso delle informazioni sensoriali provenienti dall'esterno si traduce in un diffuso rovesciamento prospettico che conferisce risalto all'emergere dei singoli fenomeni, inquadrati nella loro configurazione spaziale. La struttura dello spazio risente, da questo punto di vista, dell'influenza dell'organizzazione formale e costruttiva dell'arte d'avanguardia, generando un azzeramento dei principi gerarchici che animavano lo studio dell'individualità di *Žyttja v misti*, 'appiattita' in un *continuum* materico e sensoriale che testimonia la destituzione del tradizionale ruolo 'ordinatore' del soggetto.

L'annullamento del soggetto nella rete di relazioni spaziali e oggettuali che costituiscono la realtà esterna all'io è istituzionalizzato, *de facto*, dal lavoro in prosa *Ankety* (1968), che nel percorso evolutivo tarnavskiano costituisce un nuovo punto di rottura in direzione anti-umanistica. Definita da B. Bojčuk (1971: 50) la più "ermetica" tra le raccolte del poeta ucraino, *Ankety* si compone di venticinque "questionari", in cui è tracciato un peculiare identikit di altrettante "unità" oggettuali e anatomiche collegate all'esperienza che il soggetto ricava dall'analisi del "paesaggio domestico" (una stanza da bagno) e della relazione spaziale che il corpo stabilisce con quest'ultimo. L'idea di partenza è lo "smontaggio" di una scena quotidiana – il poeta che si fa la barba davanti allo specchio, con la finestra socchiusa da cui arrivano i rumori della strada – nelle sue componenti spaziali di base, a cui la forma-questionario conferisce una precisa autonomia ontologica:

> […] *Анкети* є рядом роздумувань, разом двадцять п'ять, над такою фізичною ситуацією: Людина стоїть перед мушлею в лазничці, з руками під струменем води, що тече з краном. На стіні над мушлею – дзеркало, в якім відбивається людини обличчя. Вікно в стіні праворуч мушлі дещо прочинене, й знадвору проноситься шум авта, що проїджає мимо. Ситуація навмисне невтральна. Роздумування півсумувують мій тодішній погляд на людину й світ. Формально, цикл написаний прозою, відповидями на запитання, себто це виповнювання анкет […] (Tarnavs'kyj 1999b: 304-

305).

La *neutralità* della situazione descritta [Ситуація навмисне невтральна] fornisce a Tarnavs'kyj l'opportunità di proseguire le proprie riflessioni sulla natura dei rapporti tra l'uomo e il mondo [Роздумування півсумувують мій тодішній погляд на людину й світ], tendendo fino ad un effettivo punto di non ritorno il principio che la coscienza sia sempre proiettata fuori di sé, verso una realtà materiale estranea alla giurisidizione di un soggetto empirico. Da questo punto di vista, la nostra analisi della raccolta si concentrerà sul modo in cui le *Ankety* radicalizzano il passaggio tarnavskiano ad una prospettiva di tipo fenomenologico, riducendo il ruolo del soggetto ad uno *sguardo* che si posa sulle cose e ne registra le caratteristiche fisiche, in modo da cogliere le strutture essenziali di ciò che si rivela nell'esperienza.

Nella trama dei riferimenti culturali, la complessiva "perdita di concretezza" a cui è sottoposta la realtà descritta dall'autore ucraino ci consentirà di evidenziare la stretta relazione dei *questionari* da un lato con il metodo della "riduzione eidetica" impiegato dalla fenomenologia husserliana, e dall'altro con l'estetica cubista e il *Nouveau Roman*, intesi come espressione di una linea astrattivo-oggettiva che attraversa l'arte e la cultura novecentesche.

La trasformazione dello spazio

Come abbiamo anticipato sopra, i venticinque questionari si occupano diffusamente delle relazioni reciproche tra gli oggetti *estratti* dalla scena della rasatura mattutina di Tarnavs'kyj. Ogni questionario si articola in nove parti. I primi quattro punti si riferiscono, di norma, alle caratteristiche *strutturali* che predicano l'oggetto: colore [колір], forma [форма], materia [речовина], luogo [місце]. Le sezioni restanti, in cui sono comprese macro-categorie come la "causa" [причина], il "fine" [ціль], l'"influsso" [вплив на] e la "relazione" [відношення до], si occupano della relazione tra l'oggetto "interrogato" e le altre componenti spaziali che convergono nella raccolta. Agli oggetti della quotidianità si affiancano, inoltre, concetti astratti come la "data di nascita" [дата народження], il "cognome" [прізвище], l'"anima" [душа], o la "metafisica" [метафізика], i quali, come i precedenti, derivano dalla riduzione della scena nelle sue unità spazio-temporali primarie.

Un esempio del "metodo" di lavoro che anima la raccolta ci è offerto dal questionario VI, "Krajevydy":

> […] Опис доведеться обмежити слідуючим: Обличчя знаходиться перед дзеркалом і над руками. Праворуч, втиснені у відстань між дзеркалом і обличчям (і, тим самим, і руками) та безмежно далеко від них лежать краєвиди […] В руках і в обличчі знаходиться кров, яка, посідаючи теж принаймні два вимирі, може бути рівночасно рівнобіжна і прямовисна до рук і обличчя, а там самим, і до краєвидів. Біла шкіра поставлена сторч на руках і на обличчі […] (ivi: 243).

La totalità della scena descritta – identificata convenzionalmente con il "paesaggio" [краєвиди] – si articola in macro-unità potenzialmente autonome come lo specchio [дзеркало] e in micro-unità *estratte* dal macro-sistema corporeo come il volto [обличчя], il sangue [кров], la pelle [шкіра], o le mani [руки]. La descrizione di queste ultime non ci restituisce, tuttavia, elementi o caratteristiche familiari degli oggetti in questione, raccontandone, cioè, attribuiti provvisti di connotazioni potenzialmente 'emotive' come i colori, o la consistenza tattile dei materiali e delle superfici. Gli sforzi descrittivi sono concentrati, al contrario, sullo *stare* delle cose in un dato punto del contenitore spaziale, il quale si presenta come la somma di generiche coordinate di tipo universale, come "sopra/sotto", "lontano/vicino", "destra/sinistra" [перед/над/праворуч/далеко від]: "[…] перед дзеркалом і над руками. Праворуч, втиснені у відстань між дзеркалом і обличчям (і, тим самим, і руками) та безмежно далеко від них лежать краєвиди […]" (*ibid.*)[1].

Il prevalere della spazializzazione sull'*umanità* dei dettagli anatomici descritti emerge con una certa evidenza anche dalle schede dedicate al "volto" [обличчя] e alle "mani" [руки]:

> […] В дану мить [обличчя, MGB] знаходиться нагнуте над руками, що нагнуті над водою. Бачить дзеркало, перед яким воно вічно знаходиться, хоч у нього не дивитися. Знаходиться теж над ногами і долівкою, і ліворуч на піввідкритого вікна, що пропускає шум авта […] (ivi: 233).

[1] Si noti che questo sistema di coordinate elementari si incontra anche in alcune prove del successivo *Poeziji pro niščo* (1970). Si vedano, a questo proposito, "Upav došč" [Упав дощ, і знову небо знаходиться дещо вище землі і праворуч неї, квадрат трави між ними і ліворуч їх обох, збурений потік] (ivi: 329) e "Oko bačyt' nebo": "З-над ніг, що посувають його і шкіру, з-під шкіри, що посувається разом із ним, дивиться трохи вище себе […] Мозок, що за і над ним, і за і під шкірою, не певний, чи це, що він сприймає, часами не воно" (ivi: 366).

> […] Перед і за дзеркалом, яким вони [руки, MGB] трясуть, хоч його не доторкаються і хоч навіть не напрямлені в його сторону. Теж перед і за тілом, яке трясе ними, хоч вони його теж не доторкаються і хоч теж не напрямлені в його сторону. Теж, нижче світла, що падає з вікна, що праворуч, і з води, що під ними, і нижче метафізики, що падає зі своїх підручників, навіть коли вона в них ще не знаходиться (ivi: 234).

Nel primo dei due frammenti, il "volto" non ci riferisce nulla delle caratteristiche somatiche di chi lo possiede, ma è situato "davanti allo specchio e sopra le mani" [Обличчя знаходиться перед дзеркалом і над руками]; a loro volta, le "mani" non sono dotate di attributi qualitativi (un profilo tozzo, o affusolato), o funzionali (la capacità di stringere), ma sono situate "sotto la luce e sopra l'acqua": "[…] нижче світла, що падає з вікна, що праворуч, і з води, що під ними" (*ibid.*). La funzione delle unità chiamate a raccontare di sé nella forma-questionario è, in questo senso, di sola demarcazione spaziale: ognuna di esse, infatti, costituisce un limite, o un macro-limite, oltre il quale si estende un altro oggetto. A sua volta, la profusione di indicazioni topografiche impiegata al fine di collocare gli oggetti (sopra/sotto, davanti/dietro), inquadrandone le relazioni reciproche, non ha, come nelle raccolte precedenti, l'effetto di sommergere l'oggetto, situandolo 'eccessivamente', ma contribuisce a *fissarlo* una volta per tutte nel luogo destinato a contenerlo.

Le relazioni descritte hanno, da questo punto di vista, una valenza necessariamente biunivoca, per cui, se il volto è "sopra" le mani – che, a loro volta, sono piegate sul lavandino pieno d'acqua [обличчя знаходиться нагнуте над руками, що нагнуте *над водою*] – nella scheda dedicata alle mani, l'acqua si trova "sotto" queste ultime, confermando retrospettivamente tali rapporti gerarchici [з води, що *під ними*] (ivi: 234). In maniera analoga, nella scheda dedicata alle "guance" [щоки], l'esistenza di *x* (le guance) è stabilita in base alla possibilità di instaurare una relazione ostensiva con *y* (le mani) che, in tal modo, ne *testimonia* la presenza: "[щоки] стільки, скільки є рук, що можуть вказати на них, як на свідоцтво […] (ivi: 263).

Questo tipo di suddivisione stabilisce in modo sistemico le rispettive sfere di influenza di ciascuna delle entità "interrogate", poiché l'occupazione di uno 'spazio' esclude, *de facto*, che se ne possano occupare altri, e permette, al tempo stesso, che gli spazi negati all'oggetto *x* accolgano l'oggetto *y*. È il caso, ad esempio, del "pavimento" [долівка], il quale è separato

dagli oggetti che lo circondano dal proprio perimetro quadrangolare [квадрат, який вона посідає] e dal quadrato che *non è occupato* dal "volto" [обличчя]: "[…] Відділяє її від дати, поперше, квадрат, який вона посідає, як валюту; подруге, квадрат, який не посідає обличчя, теж як валюту" (ivi: 257).

L'importanza della relazione *strutturale* che lo spazio intrattiene con gli oggetti contenuti al suo interno potrà essere meglio compresa se ci spostiamo ad esaminare i termini 'collettivi' "краєвіди" [paesaggi] e "діри" [buchi], a cui è attribuita la duplice funzione di indicatore spaziale e di componente "interrogata" dal meccanismo del questionario. La descrizione del "paesaggio", a cui, come già visto, è dedicato il questionario VI, è modellata, dal punto di vista stilistico e concettuale, su alcuni passaggi di *Bez Espaniji*, a cui la accomuna l'impiego *simultaneo* di molteplici indicatori topografici [між, далеко, від, прямовісно]. L'impressione di "capillarità" che ne deriva ci permette, credo, di identificare i "paesaggi" con un generico 'sfondo' che abbraccia e sostiene l'intera azione:

> […] Між руками і дзеркалом, далеко від рук і від дзеркала, рівнобіжно до рук і до дзеркала, прямовисно до катетів шкіри, прямовисно до гіпотенуз з крови, там, де кінчається обличчя, що, як квадрат, причеплене до червоної гіпотенузи в крові, і там, де кінчаються руки, причеплени, як два квадрати, до білих катетів у шкірі […] Краєвиди, хоч вони безконечно далекі від обличчя, рук, дзеркала, і дня, теж роблять враження, что вони поставлені сторч на всім (ivi: 243).

La natura funzionale e sostanziale dei "buchi" [діри], a cui è dedicato il questionario IV, è complementare ed opposta a quella dei "paesaggi". Se i primi demarcano un ideale "pieno" fornito di una singolare capacità di propagazione multi-direzionale, le definizioni che circoscrivono i "buchi" sono dominate dall'impiego di verbi e costrutti nominali legati al campo semantico dello "svuotamento" e della "privazione": "[…] серця, *позбавленою* форми […] Рук і краєвидів, *позбавлених* речовини […] рожевий *без* рожевого, або голубий *без* голубого" (ivi: 237, corsivo mio MGB).

Poiché manca di una sostanza [речовина], di una forma [форма], e di un colore [рожевий без рожевого], il "buco" deve intendersi come una "slabbratura" – un vuoto – che consente di *collocare* gli oggetti nello spazio, lasciando che questi si manifestino all'occhio di chi osserva: "Місце звичайно само *є дирами*, ще до їхнього прибуття […] Якби їх не було, було би неможліве поняття всіх предметів домашного вжитку" (ivi: 238, corsivo mio MGB). Esso sembra coincidere, da questo punto di vista, con la concezione sartriana – e, ancor prima,

heideggeriana – del nulla come prerequisito dell'esistenza delle cose, la cui 'emersione' sulla superficie dell'essere è resa possibile dal formarsi di una *frattura* nella continuità dei fenomeni: "Esiste una quantità infinita di realtà che sono abitate nelle loro infrastrutture dalla negazione come condizione necessaria della loro esistenza […] se del nulla può essere dato, ciò non avviene né prima, né dopo l'essere, né, in senso generale, al di fuori dell'essere, ma nel seno stesso dell'essere, nel suo nocciolo, come un verme" (Sartre 1991 [1965[1]]: 59)[2].

La relazione quasi-identitaria tra l'oggetto e il 'vuoto' che esso va ad occupare aumenta in complessità nella scheda dedicata al "luogo" [місце]. Tarnavs'kyj teorizza, infatti, una più vasta equazione tra le "cose" e lo "spazio" in cui esse sono contenute, postulando che il "concetto" di metafisica e l'"inchiostro" che ne consente la divulgazione sono la medesima cosa: "Таке близьке [місце] до обличчя, що не можна віддалити його від нього, як зміст метафізики та феноменології не можна віддалити від чорнила, яким вони (спільно) надруковани, і навпаки" (ivi: 281). In altri termini, se il "buco" *è* il luogo [Місце звичайно само *є дирами*], poiché consente all'essere di 'aprirsi', incarnandosi nei singoli oggetti, allora il luogo *è* l'oggetto che si affaccia a quella apertura [не можна віддалити його від нього][3].

Ne deriva uno spazio di tipo nuovo, in cui la funzione costitutiva delle relazioni reciproche ha l'effetto di "ingabbiare" la realtà in una rete di equivalenze che non 'danno scampo' agli oggetti descritti. Il quadrante spaziale, che nelle raccolte precedenti era creato a partire dalla sovrapposizione e dalla dislocazione, spesse volte "anarchica", dei piani prospettici, è ora concepito come una struttura 'frazionata' secondo criteri stabiliti a priori, in modo che ognuno dei settori che concorrono alla sua formazione possa accogliere al proprio interno un *solo* oggetto, e impedendo che quest'ultimo possa essere trasferito ad un'altra sede. L'immagine del mondo tarnavskiano inizia a mostrare i segni di un "irrigidimento" di cui dovremo rendere conto più diffusamente nei paragrafi che seguono.

[2] Si veda anche il capitolo III. Andrà notato, a questo proposito, che nella già citata "Nemaje Boha" (cf. cap. IV), contenuta nel successivo *Poeziji pro niščo* (1970), gli oggetti, in quanto "qualche cosa" vengono definiti "anti-buchi" [анті-діри] (ivi: 346), confermando a posteriori l'identificazione tra i buchi e il "nulla".

[3] Si noti che anche in *Spomyny* il ricorso alla spazializzazione – alla rappresentazione del flusso dei ricordi tramite la loro collocazione nello spazio – determinava una perdita della distinzione stessa tra gli oggetti della memoria e lo spazio: "[…] простір наповнений дітинством […]" (ivi: 115 e cap. IV).

Verso l'astrazione del soggetto e dell'oggetto

Una caratteristica comune agli *identikit* dei singoli oggetti è, da questo punto di vista, la preferenza accordata all'enumerazione di qualità e attributi che abbiano una portata "universale", e che, pertanto, non possano essere ricondotti alla percezione sensoriale *contingente* dell'oggetto in questione. Quest'ultimo punto emerge con una certa chiarezza nei questionari dedicati al "sangue" [кров] e all'"acqua" [вода]:

> […] *Короткий опис місця*: Червоне. Тепле. Якщо впаде, то приблизно кругле, а якщо завіщене в просторі, то має форму краплі […] (ivi: 251); […] *Короткий опис місця*: Одне місце таке, що міститься на нім усе рідке. Друге місце таке, що міститься на нім усе прозоре. Третє місце таке, що міститься на нім, усе, що рухається (ivi: 265).

Come si noterà, la descrizione dei due liquidi si fonda sul "frazionamento" di alcune delle loro caratteristiche basilari – "liquidità" [усе рідке], "trasparenza" [усе прозоре], "capacità di scorrimento" [усе, що рухається] – in tre 'luoghi' distinti [одне місце (...) друге місце (...) третє місце], i quali replicano altrettanti 'scomparti' cerebrali in cui sono immagazzinate e catalogate le informazioni sulla natura *essenziale* dei singoli fenomeni: "liquido" e "rosso" non mi consentono, infatti, di risalire al sangue di qualcuno *in particolare*. Allo stesso modo, la scheda dedicata alla "data di nascita" [дата народження] si fonda sulla "sostanzializzazione" dei singoli aspetti – le cifre [цифри], l'inchiostro [чорнила] – che concorrono *in generale* alla materializzazione di tale concetto: "*Місце*: В чорнилі і в цифрах, якими вона мусить бути описана" (ivi: 249). L'inchiostro non ha colore, né la superficie di un foglio su cui posarsi, mentre le cifre, non riportando l'indicazione del proprio valore, possono unirsi a formare *qualsiasi* data.

Il tentativo di rappresentare gli oggetti per mezzo di attributi "universali" è sistematizzato, in tal senso, nel diffuso impiego di formulazioni che predicano la validità *a priori* degli enunciati proposti. I meccanismi di generalizzazione si basano, nella maggior parte dei casi, su due procedimenti: la reiterazione di determinati attributi in associazione ai medesimi soggetti; l'impiego di formulazioni introdotte dalla locuzione avverbiale "незалежно від" [indipendentemente da], o dal suo equivalente concettuale "це не важне" [non ha importanza], i quali annullano il potere di azione – e di deviazione – della contingenza.

Nella prima scheda, quella dedicata al “volto” [обличчя], le due locuzioni consentono l’accostamento di aggettivi tra loro opposti dal punto di vista semantico, alludendo ad una possibile validità *universale* della scena descritta:

> […] *Речовина* : Різна — така, що не є речовиною вікон (закритих, відкритих, чи напіввідкритих — *це неважне*), речовиною дзеркал (перед якими воно знаходиться, чи ні — *це неважне*), речовиною долівок (такої, над якою воно знаходиться, як і таких, над якими воно не знаходилося, не знаходиться, і ніколи не буде знаходитися), речовиною води (такої, над якою воно нагнуте, як теж і такої, над якою воно ніколи не було нагнуте, не є нагнуте, і ніколи не буде нагнуте), як і всіх інших речей, дат, і понять світу (напр., краєвидів, що в дану мить, як, зрештою, і більшість часу, безконечно далекі від нього), *незалежно від того*, чи воно з ними безпосередньо чи посередньо сполучене, чи ні. (ivi: 231, corsivo mio MGB).

In particolare, il frequente ricorso alla messa tra parentesi di gruppi verbali, o aggettivali, tra loro incompatibili se considerati simultaneamente [закритих, відкритих, чи напіввідкритих; перед якими воно знаходиться, чи ні], contribuisce a specificare l’indipendenza delle situazioni descritte dalle circostanze esterne, annullando in una dimensione a-temporale la pluralità delle varianti fenomeniche [закритих, відкритих, чи напіввідкритих] che, nella realtà empirica, possono verificarsi solo *separatamente*.

Nella scheda successiva, le “mani” [руки] presentano come attributo ricorrente l’“infinita distanza” dai “paesaggi” [безконечно далеких від краєвидів] e dalla “metafisica” [від метафізики]: “В сторону самих себе, безконечно далеких від краєвидів і в сторону краєвидів, безконечно далеких від метафізики” (ivi: 233). I paesaggi sono, a loro volta, “distanti” dalle mani e dallo specchio: “[…] далеко від рук і від дзеркала […]” (ivi: 242). Ciò lascerebbe supporre che nessuna azione dell’oggetto-mano sia in grado di colmare la porzione di spazio *destinata* a separare le due parti. Allo stesso modo, nella scheda dedicata alle “scarpe” [черевики], la sezione delle “annotazioni” [Зауваги] registra l’impossibilità che qualcosa intervenga a cambiare la “sostanza” [суть], la forma [форма] e la posizione [місце] di queste ultime: “[…] Можна додати тонни паперу та це не змінить ні їхної суті, ні їхнього місця, скількости, форми і речовини, і вкінці вони, як і руки, і дзеркала, і вода, і обличчя, і навіть лінії перспектив, будуть закопані на краєвидах, на місцях, від початку тих речей і понять, призначених для них […]” (ivi: 256).

Estraneo ai cambiamenti è anche il "cognome" [прізвище], il quale è descritto come un designatore "rigido" dell'identità del soggetto; un luogo in cui contenere, *senza alcun mutamento* [ніколи не міняється], l'identità anatomica (il sangue), quella esteriore (la pelle) e quella 'burocratica' (il passaporto): "посідає одну [форму], яка ніколи не міняється, як мертве обличчя, хоч і гниє, так, як воно […] Один колір для пашпортів […] Другий колір для крови […] І, врештий, третій колір для шкіри" (ivi: 247-248).

La cristallizzazione degli elementi descritti in una data configurazione spaziale si ripresenta nella scheda dedicata alla "data di nascita" [дата народження], la cui esistenza è resa possibile – o meglio, *inevitabile* – dagli accidenti fenomenici che si manifestano entro quella cornice temporale: "[…] і тому, що факт, що вони зявляються, є незаперечним, роблять неіснування її неможливим" (ivi: 250). Un analogo principio ordinativo regola la posizione delle guance, il cui luogo è là dove "è necessario" [потрібно] che siano: "[…] *Місце:* "Там, де їх потрібно побіч вікна і над долівкою, і перед і над водою, і перед дзеркалом" (ivi: 264).

Da questo punto di vista, lo "specchio" [дзеркало] è l'oggetto in cui la categoria della "necessità" si esprime con maggior rigore. Esso, infatti, intrattiene una relazione biunivoca con tutti i propri attributi (forma, colore, materia), i quali predicano indistintamente la "specchietà" per la sola ragione di *essere* tali [тому, що вона відноситься до нього (…) робить неіснування його неможливим]:

> […] Перша причина, це його назва, яка, тому, що вона відноситься до нього і, тим самим, мусить означати дзеркало, робить неіснування його неможливим. Друга причина це його форма, яка тому, що вона відноситься до нього мусить мати форму дзеркала, і, тим самим, робить неіснування його неможливим […]" (ivi: 245).

La sudditanza dello specchio alle leggi che lo chiamano 'tautologicamente' ad esistere [робить неіснування його неможливим][4] è rimarcata nella sezione finale della scheda, intitolata "Зауваги"; quest'ultima annota la presenza di un paio di forbici che vi sono riflesse, anche quando "*non* sono riflesse": "[…] В дзеркалі відбиті ножниці, хоч воні перед ним не знаходяться" (ivi: 246). Ciò sembrerebbe alludere, credo, alla capacità *in potentia* di

[4] La medesima autoreferenzialità ricorre nella scheda dedicata alle "mani", il cui scopo è di "fare esistere la metafisica", la quale, a sua volta, ha lo scopo di fare "esistere le mani": "Вони [руки] вічно заохочують її до існування, і щоб вона заохочувала до існування їх" (ivi: 233).

riflettere, la quale costituisce un attributo ineliminabile della “specchietà”. Un procedimento di tipo analogo si registra nella scheda dedicata al volto, di cui è rimarcata l’*eterna* collocazione di fronte allo specchio, anche quando non vi sia la necessità, o la possibilità, di fissarlo: “[…] Бачить дзеркало, перед яким (в одну мить і взагалі) воно вічно знаходиться, хоч у нього не дивиться” (ivi: 233).

In entrambi i casi, la capacità riflettente dello specchio è descritta in assoluto, in base a ciò che *sappiamo* delle caratteristiche di un dato oggetto, e non in base a ciò che *si vede* in un determinato momento: i criteri che informano le due avversative riportate sopra [хоч воні перед ним не знаходяться; хоч у нього не дивиться] sono gli stessi, infatti, degli enunciati introdotti dalla locuzione “незалежно від” [незалежно від того, чи воно з ними безпосередньо чи посередньо сполучене], il cui scopo è di pervenire ad una sintesi degli elementi che, nel flusso dell’esperienza, si presentano *discretamente*. La descrizione dello specchio – compresa quella, rovesciata dal punto di vista prospettico, del volto che vi si riflette – somma infatti al suo interno caratteristiche presenti (il potere di riflettere, o di essere riflessi) e caratteristiche assenti (il potere di riflettere un paio di forbici), ma *potenzialmente* presenti in un dato momento dell’esperienza[5].

Ci troviamo di fronte, nel complesso, ad un ardito tentativo di ricavare la struttura essenziale dei singoli fenomeni, azzerando in un oggetto ‘assoluto’ la pluralità delle prospettive, degli angoli e delle funzioni che, nei cicli precedenti – e in modo particolare in *Spomyny* e *Bez Espaniji* – si offrivano singolarmente e *confusamente* agli sforzi percettivi della coscienza. Lo scopo è di rappresentare oggetti-tipo: non uno specchio, ma *lo* specchio; non delle scarpe, ma *le* scarpe. Ciò permette di mostrare le proprietà comuni – i predicati *essenziali* – a tutti gli specchi, o a tutte le scarpe, ottenendo un oggetto che ha perduto il suo volume, il suo spessore, la sua realtà. Resta ad identificarlo, al termine dell’operazione che ne segmenta i predicati strutturali in micro-unità, un insieme di pochi tratti distintivi: il “pavimento” [долівка] coincide con la forma geometrica che occupa nello spazio [квадрат, який вона посідає] (ivi: 257); lo specchio è ridotto ad una forma che “non cambia mai” [яка ніколи не міняється], e a cui è dato il potere di *accogliere* dentro di sé le forme altrui [така, що обтинає руки і краєвиди, що не хочуть міститься в нім] (ivi: 244); l’acqua è data dalla somma di “trasparente”, “liquido”, “capace di scorrere”: “Одне місце таке, що міститься на

[5] Si noti, a questo proposito, che tutta la raccolta è scritta al presente indicativo.

нім усе рідке. Друге місце таке, що міститься на нім усе прозоре. Третє місце таке, що міститься на нім, усе, що рухається" (ivi: 265).

L'astrazione nelle *Ankety* tra cubismo e *Nouveau Roman*

Kotyk parla, a questo proposito, di un universo oggettuale "preso a prestito dal mondo delle idee platoniche" [речі ніби позичені з Платоновського світу ідей] (2008: 41). Tuttavia, il processo di 'smaterializzazione' a cui sono sottoposti i protagonisti della raccolta non ha, a mio avviso, alcuna ricaduta in direzione trascendente, poiché lo scopo di ogni questionario è l'isolamento delle caratteristiche strutturali dei singoli fenomeni, e non il loro superamento in una dimensione 'altra'. Gli oggetti tarnavskiani hanno un significato *solo* all'interno del sistema in cui sono inseriti (il 'microcosmo' della stanza in cui avviene la rasatura) e nessuna delle definizioni che gli sono attribuite ha il potere di rompere il circolo autoreferenziale che rimanda cause, sostanza e funzioni di una data unità al complesso di relazioni spaziali interne alla scena a cui appartiene; ne è un esempio quanto abbiamo annotato alcuni paragrafi più sopra sulla relazione rigidamente *biunivoca* che lega ogni oggetto alla porzione di spazio (al "buco" [дир]) da esso occupato; come specificato nel primo capitolo di questo lavoro, concorre a creare una più vasta impressione di 'chiusura' anche il tessuto linguistico della raccolta, in cui dominano i parallelismi lessico-sintattici e le iterazioni.

Altrettanto sintomatico dell'indirizzo 'solipsistico' dei *questionari* è il fatto che il principio chiamato a "sostenere" l'*ordo rerum et idearum* della stanza da bagno in cui si svolge l'azione non proviene da un "altrove" spazio-temporale, ma coincide, più prosaicamente, con il "pavimento" [долівка]: "[…] Долівка є підставою всієї речовини і всіх понять, вона мусить бути підставою усіх причин, включаючи і свою власну – т.є., вона є своєю причиною" (ivi: 258). Solo la "finestra" [вікно], di cui si dice sempre che è "semi-aperta" [напіввідкрите], permettendo al "rumore delle auto" di penetrare nella stanza [Крізь напіввідкрите вікно, що праворуч, чути шум авта, що проїжджає мимо] (ivi: 246), si fa 'garante' di una realtà esterna potenzialmente estranea alle leggi che reggono il microcosmo tarnavskiano, segnando un ideale "punto di fuga" oltre l'universo dei *questionari*.

Da questo punto di vista, il modo in cui le *Ankety* portano in vita oggetti svuotati di ogni concretezza sensoriale mostra una più decisa comunanza di risultati formali con il principio della "riduzione eidetica" predicato dalla fenomenologia husserliana, il cui scopo è "mettere tra parentesi" le cose per coglierne l'essenza, *astraendola* dall'esperienza sensibile, ma

tenendone ferma la natura rigidamente immanente (cf. Sokolovski 2000, Gosetti-Ferencei 2007). Prima si parte dall'oggetto percepito o immaginato che serve da sostegno all'intuizione; poi, trascurandone l'esistenza individuale, ci si eleva fino alla sua essenza (*eidos*); si deve, allora, guardare un albero per coglierne con la mente anche i lati non visti, oppure guardare "questo" rosso sul foglio per estrarne il "rosso" in generale: "Quando col puro sguardo ho intuizione del rosso del tetto della casa, con ciò stesso intuisco anche il senso universale del rosso, della cosa rossa, del tetto, della casa. Detto altrimenti, anche "universalità", cioè oggetti universali e stati di cose universali" (Husserl 1992 [1907[1]]: 87)[6].

La transizione dal *particolare* all'*universale* trova un'efficace controparte negli oggetti esaminati alcuni paragrafi più sopra, in cui la categoria della presenza (il volto riflesso *ora* [в дану мить] allo specchio) precede, nell'ordine della frase, quella della possibilità (il volto *potenzialmente* [взагалі] riflesso allo specchio), in modo da riprodurne 'iconicamente' il ruolo di punto d'appoggio nell'operazione che deve ricavare l'*universale* (uno specchio è tale se ha sempre la facoltà di riflettere) partendo dal *particolare*: "Бачить дзеркало, перед яким (в одну мить і взагалі) воно вічно знаходиться, хоч у нього не дивиться"; "речовиною дзеркал (перед якими воно знаходиться, чи ні — це неважне)" (Tarnavs'kyj 1970: 233).

Il parallelo husserliano appena proposto non ha, si badi bene, la pretesa di tracciare una genealogia filosofica dei *questionari* tarnavskiani, ma di ribadirne la collocazione all'interno di un peculiare *Zeitgeist* fenomenologico e anti-metafisico, in cui il 'baricentro' lirico è spostato dalla sfera della soggettività al mondo delle cose *in quanto tali*, affrancate dalle ricadute emotive di un soggetto empirico[7]. Le ambizioni "essenzialistiche" svelate dalle *Ankety* si inseriscono, da questo punto di vista, nel più vasto sfondo della perdita di "umanità" e di "concretezza" che, secondo Worringer (1908), Hulme (1924), e Ortega y Gasset (1924),

[6] Si veda anche la seguente affermazione husserliana, mettendola a confronto con lo specchio che "riflette le forbici anche quando non sono riflesse": "Quando guardiamo un albero, noi non vediamo un ammasso di macchie colorate, distribuite in un certo modo […] noi vediamo un albero, un oggetto materiale con un retro, con dei lati e così via. Parte di esso, per esempio il retro, non può essere visto, ma noi vediamo una cosa con un retro […] il noema è il complesso sistema di determinazione che unifica questa moltitudine di caratteristiche in aspetti parziali di un unico e medesimo oggetto" (Husserl 1992 [1907[1]]: 87).

[7] Si noti, a questo proposito, che secondo Husserl (1994: 134-135) vi è una sostanziale comunanza di intenti tra lo sguardo estetico – lo sguardo dello scrittore che osserva il mondo per descriverlo – e lo sguardo fenomenologico, il cui scopo è rendere conto del "puro fenomeno".

caratterizzerebbe il passaggio novecentesco dal piano del soggettivismo romantico a quello dell'oggettivismo post-romantico. Il predominio di una letteratura legata ad una visione romantica dell'uomo, si legge nelle *Speculations* del critico e poeta inglese T.S. Hulme, che scrive negli anni Venti, starebbe cedendo il passo ad un nuovo "classicismo", i cui segni premonitori risiedono in una generale tendenza all'*astrazione*, e nel rifiuto del sentimento *umano* dell'empatia nei confronti dell'oggetto trattato. Hulme, che ricalca fedelmente *Astrazione ed empatia* di Worringer (1908), sottolinea che il fine dell'astrazione è trasformare ciò che è "organico" in qualcosa di "solido e durevole": "[…] the tendency to abstraction, the desire to turn the organic into something hard and durable" (Hulme 1924: 107); ciò si concreta nel ritorno della linea dura e spigolosa, in opposizione all'armonico vitalismo umanistico-rinascimentale, e nella predilezione per vocaboli volti a cogliere le caratteristiche essenziali degli oggetti descritti, eliminandone le 'sfumature' emotive: "[…] Instead of epithets like graceful, beautiful etc., you get epithets like austere, mechanical, clear-cut, bare […]" (ivi: 97). A quest'ultimo principio Ortega y Gasset dà il nome di "deumanizzazione dell'arte" [dehumanization of art], stabilendo che lo scopo della pittura "deumanizzata" è ridurre la fisionomia dell'oggetto ad un nucleo di caratteristiche che sia sufficiente a consentirne il riconoscimento: "[…] the question is to paint a house that retains of a house exactly what is needed" (Ortega y Gasset 1968 [1924[1]]: 23).

L'eliminazione di ciò che Hulme definisce "il piacere che deriva dalla riproduzione del naturale" è tipico, oltre che del "riduzionismo" fenomenologico e della sua ricerca dell'*universale*, anche del cubismo, in cui il teorico inglese scorge l'inizio di quella "nuova sensibilità" geometrica destinata a soppiantare, tramite la "linea dura e spigolosa", le forme della soggettività romantica. Proprio il cubismo vanta un'ampia letteratura critica a sostegno della sua natura "concettuale", o "fenomenologica", a cui hanno contribuito le stesse dichiarazioni dei suoi membri di maggior spicco. Leggiamo in Picasso: "[…] Mi domandavo se non bisognasse rappresentare i fatti così come si conoscono, piuttosto che come si vedono" (Picasso 1973: 34); le parole picassiane sembrano riprendere una precoce istituzionalizzazione del cubismo in senso fenomenologico da parte di Apollinaire (1915): "[…] è l'arte di dipingere composizioni nuove con elementi presi non dalla realtà della visione, ma dalla realtà di conoscenza" (Apollinaire 1996: 24-25). Non ci appaiono meno programmatiche, a questo

riguardo, le intenzioni "idealistiche" di Braque: "Voglio esprimere l'assoluto, non semplicemente l'apparenza illusoria di una donna" (cit. in Pinotti 1998: 24)[8].

Replicando le spinte essenzialiste del geometrismo cubista[9], o della riduzione eidetica husserliana, ma senza presentarsi come la loro programmatica trasposizione verbale, le *Ankety* vogliono insegnare a considerare lo scheletro geometrico come parte integrante della realtà dell'oggetto, lasciando che la sua *nuda* esistenza su una superficie pluriangolare prevalga sui dettagli emotivi – su ciò che Hulme (1924: 116) designa con il termine "organico" – o utensilistici. In questo modo, il meccanismo del verso si inserisce nel contesto dell'esperienza abituale, contravvenendo alle aspettative percettive del lettore, tramite l'isolamento (l'*astrazione*) degli oggetti rispetto al macrosistema a cui normalmente appartengono. Assimilabili al cubismo sono, in primo luogo, la contrapposizione tra le cose percepite dai sensi e il loro "scheletro" geometrico percepito dall'intelletto, e il tentativo di penetrare oltre il velo del fenomeno, raggiungendo un'ideale *Sach an sich* racchiusa nella struttura atomica dell'oggetto. Ecco allora che la "finestra" non mostra nulla di quanto si dispiega oltre i suoi vetri, ma coincide con il "rettangolo" che si trova ad occupare "[…] Воно прямокутне (в даним випадку майже квадратове) і напіввідкрите" (ivi: 257), mentre l'acqua che scorre nel lavandino non serve a qualcuno che voglia lavarsi, ma ad isolare gli "universali" che la compongono ("trasparente", "liquido"). L'*assoluto*, o l'*universale* non devono intendersi, in questo senso, come uno spostamento in verticale dell'oggetto tarnavskiano – come l'"idea platonica" di Kotyk – ma come il risultato di un'operazione di tipo cognitivo che, tramite la dissezione 'clinica' di una data unità oggettuale, permette di ricavare quanto di "solido e di durevole" le consente di essere riconosciuta come tale *nonostante* la sua de-contestualizzazione: uno specchio è *sempre* investito, infatti, della capacità di riflettere; lo

[8] Sul cubismo come pittura "concettuale" [peinture conceptuelle], il cui fine è rappresentare l'essenza dei fenomeni, si veda Apollinaire 1912; Habasque 1949; Piwocki 1962; Hintikka 1975; Pinotti 1998. Secondo Barilli (2008 [1984[1]]: 125), il geometrismo cubista replicherebbe il "severo logicismo" husserliano.

[9] Limitare la 'purificazione' della realtà empirica al solo cubismo sarebbe tuttavia scorretto: essa coinvolge anche altre avanguardie pittoriche, dal 'rigorismo' di Mondrian al *Quadrato su fondo bianco* di Malevič. Per uno studio storico del concetto di "astrazione" in pittura si veda anche Roque 2004. Andrà qui ricordato che Rubčak (1968: 31) ha paragonato il riduzionismo lessico-sintattico tarnavskiano all'arte astratta; il paragone, come si noterà, è assai più produttivo di quanto originariamente concepito da Rubčak, poiché il processo astrattivo investe gli stessi oggetti dei versi.

stesso dovrà dirsi della forma quadrangolare del pavimento [квадрат, який вона посідає], della "liquidità" dell'acqua [місце таке, що міститься на нім усе рідке], o del colore "rosso" [червоне] del sangue[10]. Lo scopo non è svelare una realtà contenuta in un altrove separato dallo spazio e dal tempo tradizionali, ma guardare una scena quotidiana con occhi nuovi, in una ipotetica materializzazione del celebre suggerimento cezanniano a "rifare la natura secondo la legge del cubo, del cono e del cilindro"[11].

La conferma che tale procedimento di "estrazione degli universali" si svolga su di un piano rigidamente immanente ci arriva dal questionario dedicato al concetto di "metafisica", il quale ne fissa, *terrenamente*, i limiti spaziali "oltre il confine" [границі] delle mani: "Руки, на границях яких вона [метафізика, MGB] починається" (ivi: 233). Poche righe più sotto, la contiguità tra la "metafisica" e le "mani" è spiegata con il fatto che la metafisica è sempre *scritta* [і над метафізику, яка *пишеться* в ту мить над ним] (ivi: 233). Ciò significa che essa deve essere intesa come una *finzione* linguistica [вона вічно пишеться][12], nel senso concepito da Nietzsche nel suo rifiuto della teoria cratilica del linguaggio. Così come il linguaggio non è l'espressione di una verità prelinguistica, ma è esso stesso "creatore" di verità (Nietzsche 1990: 359), la "metafisica" non può ritenersi il fondamento delle leggi che consentono di scomporre la natura "nel cubo, nel cono, nel cilindro", ma ne è, a sua volta, un prodotto. La dissoluzione del paradigma metafisico nell'arbitrarietà del linguaggio vanifica la necessità di addentrarsi alla ricerca di significati diversi da quelli che si offrono immediatamente allo sguardo: la chiave che consente di comprendere la realtà non si cela in profondità, ma sulla *superficie* delle cose, a cui, come già detto sopra, si deve imparare a guardare in modo "diverso".

[10] È più o meno quanto afferma Apollinaire a proposito della deformazione cubista dell'oggetto: "Non si deve essere un uomo colto per capire che una sedia, comunque la si metta, non cessa perciò di avere quattro gambe, un sedile, una spalliera" (1996: 74).

[11] Il celebre passo è tratto dalla lettera di Cezanne all'amico Emile Bernard del 5 aprile 1904 (Cezanne 1997: 130).

[12] Si noti che nella scheda dedicata alle labbra, l'inizio e la fine della metafisica coincidono, rispettivamente, con il labbro superiore e con quello inferiore, ribadendo, in tal modo, l'esistenza della prima in forma di enunciato linguistico, anche se nella sua codificazione orale: "Форма верхньої частини: Сліди янголів і початки метафізики. Форма нижньої частини: Сліди янголів і кінці метафізики" (ivi: 253).

****

L'espunzione di tutti i dati accessori in favore di un "oggetto" liberato da vincoli lirici e antropomorfi inserisce anche questo tassello dell'esperienza tarnavskiana nella corrente anti-lirica, fenomenologicamente rivolta alle cose *in quanto tali*, che prende avvio alla fine degli anni Quaranta con lo sfaldamento del legame tra l'oggetto e il simbolo, e che in area anglosassone può contare sulla solidità della linea anti-simbolista Pound-Williams-Olson[13], mentre in Europa ha i suoi protagonisti nel fenomenologismo della Neoavanguardia italiana, in Sartre, e nel *Nouveau Roman*.

Proprio nel *Nouveau Roman*, come forse si ricorderà dal nostro primo capitolo, Tarnavs'kyj ha avuto modo di riconoscere una "certa affinità" teorica rispetto al proprio "anti-simbolismo": "Так я сам найрадше окреслив би мою творчість як антисимволізм […] Думаю теж, що існує певна філософічна спорідненість між тим антісимволізмом і шозізмом Робба-Ґрійе […]" (Tarnavs'kyj 1969: 17)[14]. Altrimenti noto come *école du regard* per sottolinearne la tendenza a una minuziosa descrizione visiva della realtà, il "romanzo nuovo" si distingue per una resa degli oggetti – lo *chosisme* [шозізм] – senza interferenze interpretative, di cui Barilli (1959) è stato il primo a rimarcare, dalle pagine del *Verri* di Luciano Anceschi, il debito concettuale con la fenomenologia, come descrizione di un mondo "che esiste *indipendentemente* dall'uomo"[15]. Una breve disamina delle riflessioni teoriche che

[13] Sull'inserimento tarnavskiano nel filone fenomenologico e anti-simbolista che caratterizza una parte della letteratura del secondo dopoguerra si veda anche il capitolo IV. Su una linea anti-simbolista Pound-Williams opposta al simbolismo di Eliot si veda, tra i molti studi disponibili, von Hallberg 1974, Perloff 1981, 1982. Si veda, inoltre quanto scrive Williams a proposito della propria attività poetica: "I wanted […] not to talk in vague categories, but to write particularly, as a physician works, upon a patient, upon the thing before him, in the particular to discover the universal" (Williams 1951: 395), e un passaggio centrale di "Letter 9" di Charles Olson: "these things/which don't carry their end any further /than their reality/ in themselves" (Olson 1965: 42).

[14] Si vedano, a questo proposito, anche le seguenti dichiarazioni tarnavskiane: "Багату часу я присвячував вівчанню французького «нового роману» […] з них усіх більше подобався мені Ґрільє […]" (Tarnavs'kyj 1999b: 295); "One thing I liked about Robbe Grillet was his chosisme, description of the outside appearance. In other words, I was drawn to his work by his relying on descriptions, but the reliance on descriptions in my work was not caused by his work; I found in him a congeniality" (comunicazione dell'autore, 22 maggio 2009).

[15] Cf. Barilli 1959a, 1959b. Sul *Nouveau Roman* e la fenomenologia cf. anche Reynolds 1970, Carrabino 1974, Baum 1978. Su Sartre e Robbe-Grillet si veda sempre Barilli 1959b.

Robbe-Grillet ha dedicato, nel corso degli anni Cinquanta, alla definizione di un "romanzo nuovo" ci aiuterà a chiarire, credo, quali siano le affinità tra il metodo del romanziere francese e l'orientamento 'astrattivo' delle *Ankety*; affinità che sono riconducibili, in larga parte, all'influenza sartriano-fenomenologica indicata da Barilli per la scuola francese.

In *Une voie pour le roman futur* (1956), Robbe-Grillet afferma che il mondo "n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement […] Autour de nous, defiant la meute de nos adjectives animistes ou ménagers, les choses *sont là*" (Robbe-Grillet 1963: 18, corsivo dell'autore), e ne invoca la "de-aggettivazione" [defiant la meute de nos adjectives], rivelando, in tal modo, una tensione "essenzialistica" che sarà anche delle *Ankety*, il cui scopo è "illuminare" l'*esserci* trans-empirico dei singoli fenomeni. In maniera analoga, le prescrizioni contenute in *Nature, Humanisme, Tragédie* (1958) a proposito di come debba svolgersi la descrizione ci rimandano, nella scelta di sacrificare colori, materiali e funzioni alla sola griglia delle relazioni spaziali, alla "riduzione eidetica" dei *questionari* tarnavskiani, in cui le cose esistono indipendentemente dagli aspetti qualitativi ed emotivi che le contraddisguono nel mondo percepito dal senso comune. Per rendere neutra l'esistenza delle cose – per renderle "puri fenomeni" – esse sono ridotte alla loro disposizione *superficiale*, fatta di angoli e forme geometriche: "[…] Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet, et les distances des objets entre eux, et insister encor sur le fait que se sont *seulement des distances* […] cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chaucune limitéè à soi" (ivi: 65, corsivo dell'autore)[16].

Bürger (1990 [1974[1]]: 126) ha parlato, a questo proposito, di una "tensione verso la purezza" che unisce l'oggettivismo del *Nouveau Roman* al percorso della pittura moderna verso la liberazione dai vincoli dell'oggetto: ciò ci consente di stabilire una peculiare equazione semantica tra la "purezza" ascritta dal critico tedesco al romanzo robbe-grilletiano,

[16] Si noti, tuttavia, che le descrizioni robbe-grilletiane sono, *de facto*, più ricche rispetto alla nudità geometrica delle *Ankety* tarnavskiane. Si veda, a titolo di esempio, la descrizione di un "pomodoro" in *Les Gommes* (1953): "Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit de symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du coeur. Celui-ci, d'un rose atténué, légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veine blanches dont l'un se prolonge jusque vers les pépins - d'une façon peut-être un peu incertaine" (Robbe-Grillet 1962: 161).

l'"astrazione" cubista e l'annullamento della concretezza empirica dell'oggetto messo in atto nelle *Ankety*, i quali tendono, con metodi in buona parte riconducibili al principio della riduzione fenomenologica, ad un comune svuotamento dei volumi plastici e delle sovraimposizioni semantiche di cui è composta la realtà, in modo che ciò che è originariamente compreso nella sfera hulmiana dell'"organico" coincida con schemi e forme a priori[17].

Appare illuminante, a questo riguardo, il trattamento riservato dai nostri *questionari* al concetto di "uomo", la cui rappresentazione tramite isolati frammenti anatomici – un volto, le mani, il sangue, il riflesso allo specchio – cosituisce un'espressione tra le più complete della liberazione dell'"oggetto" da quanto si identifica con la sfera del *particolare*. Nella scomposizione della scena in micro-unità autosufficienti non vi è nulla, infatti, che stabilisca l'*umanità a priori* delle parti anatomiche descritte, o la necessità che queste abbiano fatto parte, prima della loro individuazione rispetto al macro-sistema di riferimento, di un'unità psico-fisica identificabile convenzionalmente con un soggetto cosciente. A venire messo in discussione è il principio stesso della "verosimiglianza": la "riduzione eidetica" produce una *imago dissimilis*, per cui, come afferma Apollinaire nel suo *I pittori cubisti* (1912) "[…] l'oggetto non esiste più, o esiste appena" (Apollinaire 1996: 45).

Il processo di astrazione esclude, inoltre, qualsiasi allusione "empatica" al contatto tattile, uditivo, olfattivo e gustativo tra gli oggetti descritti e un corpo calato nel flusso *vivo* degli stimoli sensoriali, a cui si sostituisce la meticolosa registrazione visivo-cognitiva della configurazione superficiale dell'oggetto-spazio, presentato come la somma 'anonima' dei soli indicatori topografici. Gli unici indizi sensoriali disseminati nel testo sono quelli relativi alle "tracce" [сліди] depositate sulla superficie degli oggetti in seguito al contatto con quanto li circonda; queste ultime, tuttavia, sono *già* sulle cose, senza che vi sia alcun accenno al processo 'dialogico' che ne ha originato la formazione: "*Колір*: повний білого, як теж і слідів чорного, слідів рук, що простягнені до води, слідів рук, що простягнені до дзеркал […] слідів самих дзеркал (мінулих, майбутніх, чи теперешніх) […] Носить на собі сліди всіх речей, що знаходяться зовні і нутрі нього" (Tarnavs'kyj 1970: 231.233, *passim*).

[17] Sulle affinità tra il cubismo e il *Nouveau Roman* si veda l'interessante monografia di Jaffe-Fréem (1966).

Anche le indicazioni che stabiliscono la posizione degli oggetti nello spazio sono intese rispetto ad un osservatore che, *de facto*, non è mai reso esplicito: esso potrebbe coincidere, nella sua capacità di sintetizzare tutti gli aspetti e le vedute di un singolo oggetto, con un ideale "occhio di Dio", la cui presenza è resa palpabile *proprio* dal manifestarsi delle cose impresse sulla sua retina. Dal canto suo, l'affrancamento della coscienza dalle incrostazioni empiriche di un soggetto psico-fisico elimina il problema di quale sia il 'luogo' da cui si diparte lo sguardo che indaga il mondo, o di quali siano le responsabilità etiche che scaturiscono dal suo inserimento in un contesto esperienziale. L'espunzione di un osservatore chiaramente riconoscibile rappresenta, da questo punto di vista, la piena realizzazione dell'*epochè* fenomenologica, poiché il meccanismo della "riduzione" investe l'io empirico fino a spersonalizzarlo, in modo che la pratica descrittiva possa svolgersi, in consonanza con quanto afferma lo stesso Robbe-Grillet, *come se non ci fosse l'uomo* [au départ, comme n'étant pas l'homme] (Robbe-Grillet 1963: 63)[18].

L'abiura sartriana e la "morte del soggetto"

Questa fase ormai apertamente anti-umanista della produzione tarnavskiana – in cui, tornando a parafrasare le riflessioni robbe-grilletiane, si rovescia l'"idée 'pananthropique' contenue dans l'humanisme traditionnel" (ivi: 52) – coincide con il consolidamento, nella seconda metà degli anni Sessanta, di un più vasto "paesaggio concettuale" dove alle parole d'ordine dell'antropologismo esistenzialista (libertà, esistenza, impegno) inizia a contrapporsi l'attenzione strutturalista per il *sistema di relazioni* in cui è inserito il soggetto (cf. Dufrenne 1968; Ferry, Renaut 1985). Non andrà infatti dimenticato, per una corretta 'messa in prospettiva' della produzione tarnavskiana, che questi sono gli anni in cui nelle *Parole e le cose* (1967) Foucault proclama – seppur con un diverso intento teorico – la "fine dell'uomo", asserendo che è possibile pensare "soltanto entro il vuoto dell'uomo scomparso": "L'uomo non è che un'invenzione recente, una semplice piega del nostro sapere, e che sparirà non

[18] Si noti, a questo proposito, che già le pagine conclusive della *Nausea* presentavano un'immagine della coscienza "scorporata" e nullificata: "Nessuno. Antonio Roquentin non esiste per nessuno. E che cos'è quest'Antonio Roquentin? Qualcosa di astratto. Una pallida, piccola rimembranza di me vacilla nella mia coscienza. Antonio Roquentin…e d'un tratto l'io impallidisce, impallidisce, e, ecco, si spegne. Lucida, immobile, deserta, la coscienza è posata sui muri […]" (Sartre 1965: 240).

appena questo avrà trovato una nuova forma" (Foucault 1967: 13). Si dispongono in una direzione analoga, come appena visto, le critiche al tautologismo soggettivista di Robbe-Grillet e degli autori francesi che gravitano ai margini della rivista *Tel Quel*.

Lo stesso Tarnavs'kyj, pur non pervenendo ad una messa in discussione del soggettivismo paragonabile a quella foucouldiana, ammette di avere elaborato, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, una teoria della soggettività che prevede l'accantonamento del concetto sartriano di "libertà", e la persuasione che l'esistenza umana sia in larga parte *predeterminata* da "strutture" esterne all'io: "[…] Для Сартра ключевим був факт, що людина завжди мусить вибирати, що їй робити, і вона має в цім повну свободу. Я ж думаю, і підкреслюю це постійно в романі [*Three Blondes and Death*, del 1972], що в нас все це вже запрограмовано в наших генах, в істинтках, і що ми до великої міри не маємо вибору […] і Сартр тут помиляється" (Tarnavs'kyj 1994: 22). Andrà notato, sempre a questo proposito, che in uno studio sulla mutazione delle dominanti culturali degli anni Sessanta, Jameson (1984) ha avuto modo di sottolineare la presenza di un legame di stretta interrelazione tra la "morte del soggetto" e l''estinzione' dell'intellettuale impegnato *à la Sartre*: "[…] The crisis of the philosophical institution and the gradual extinction of the philosopher's classic political vocation, of which Sartre was for our time the supreme embodiment, can in some ways be said to be about the so-called death of the subject: the individual ego or personality, but also the supreme philosophical Subject […]" (Jameson 1984: 187).

Non è scorretto affermare, a questo riguardo, che il percorso che da *Idealizovana biohrafija* conduce ad *Ankety* è dominato, complessivamente, da una progressiva scomparsa della coscienza nella realtà oggettuale, e dal parallelo restringimento dello spazio destinato alle categorie "esistenzialiste" della libertà e della concretezza dell'io: in *Idealizovana biohrafija* il corpo è sottoposto alle prime spinte in direzione astratta; *Spomyny* le cose "sono già accadute" e ciò esclude dal racconto l'intervento dell'arbitrio umano; in *Bez Espaniji* il soggetto è impotente di fronte al proliferare degli oggetti e delle sensazioni che si insinuano *all'interno* del suo corpo; in *Ankety* gli oggetti sono cristallizzati in una condizione transfenomenica che preclude l'esistenza stessa della libertà, o di un soggetto che possa 'farne uso'. La realtà immortalata dalle *Ankety* si configura, in questo senso, anche come una versione 'miniaturizzata' della più vasta rete di relazioni in cui all'uomo e alle cose "non è data scelta" [ми до великої міри не маємо вибору], poiché il ricorso al metodo "astratto"

della scomposizione dell'oggetto nei suoi predicati essenziali impedisce l'attuarsi delle deviazioni, o delle 'ricomposizioni' di significato previste dai concreti rivolgimenti della realtà empirica. Come già osservato a proposito delle due raccolte precedenti, il nostro autore 'rivitalizza' in direzione anti-soggettiva e anti-umanista tecniche, come quelle dell'astrazione, o della liberazione dell'oggetto dai vincoli mimetici, desunte dall'arsenale avanguardista, e le impiega, in apparente accordo con la 'svolta' strutturalista e anti-esistenzialista della seconda metà degli anni Sessanta, per riprodurre lo 'svuotamento' del mondo da sovrastrutture indubitabilmente *umane* come la libertà e l'individualità.

Nei prossimi due capitoli vedremo in che modo ciascuna delle conquiste teoriche delle *Ankety* – la deumanizzazione del quotidiano, la trasformazione dell'"io" in uno sguardo impersonale, la 'chiusura' autoreferenziale dell'universo descritto – contribuisca ad una ulteriore evoluzione del poeta ucraino, confluendo nell'innovativo *Poeziji pro ništčo* (1970).

CAPITOLO VI

1968-1970: oggetto, poesia e arti visive dopo *Ankety*. *Poeziji pro niščo* (1970)

Il dualismo delle *Ankety* tra un soggetto privo di una identità psico-fisica e un oggetto chiaramente *demarcato* nelle sue caratteristiche essenziali subisce un ulteriore, ed originale approfondimento in *Poeziji pro niščo* (1968-1970), l'ultima raccolta prodotta in ucraino da Tarnavs'kyj prima dello scioglimento del Gruppo di New York. Il ciclo, che il poeta ha definito a più riprese il proprio lavoro più riuscito [найкращим циклом у збірці] (1999b: 306), accentua lo scollamento tra la coscienza e la dimensione oggettuale, la quale eredita dai *questionari* lo *status* di 'superficie' da recepire visivamente. La dialettica tra lo 'sguardo' depersonalizzato e il mondo si evolve, tuttavia, nella sistematica ricerca di una convergenza tra forme di espressione verbale e forme di espressione derivate dalle arti figurative, a cui è affidato il compito di svelare l'*apparire* dei fenomeni in cui si articola la realtà oggettuale. Lo schiudersi dell'oggetto all'esperienza – il suo 'stare' nello spazio – è mostrato, infatti, secondo modalità che tentano di calare la parola nel contesto del linguaggio pittorico, amplificando un'attitudine alla percezione visuale del materiale descritto già evidenziata a proposito delle *Ankety*.

Come infatti si ricorderà dal primo capitolo di questo lavoro, le arti figurative occupano un ruolo cruciale nella vita di Tarnavs'kyj, in particolare nei primi anni del suo arrivo negli Stati Uniti. Su questo aspetto influiscono, oltre all'interesse individuale per il *medium* pittorico[1], anche la stretta collaborazione, umana e professionale, con i pittori Ju. Solovij, B. Pevnyj e L. Hucaljuk, "compagni di strada" del poeta negli anni della sua 'militanza' nel Gruppo di New York[2]. L'elemento biografico non ci consente, tuttavia, di apprezzare appieno la complessità della comunione interartistica tarnavskiana; se in alcuni casi vi faremo ricorso al fine di decifrare determinati "sottotesti" visuali, la nostra analisi tenterà di dare risalto al modo in cui la rappresentazione *sub specie* pittorica della realtà esterna contribuisce al

[1] Si vedano, a questo proposito, le affermazioni riportate nel capitolo I e nel capitolo IV.

[2] Si veda il capitolo II. Sulla "comunione delle arti" all'interno del Gruppo di New York si veda anche questa recente dichiarazione tarnavskiana: "Дехто з її членів [del Gruppo di New York, MGB] дружив з мистцями, це правда, але не всі, і ті, що це робили не обов'язково були надихані малярством чи скульптурою. Особисто я справді піддався впливам інших родів мистецтва, можливо більше, ніж літератури, перш за все фільму і образотворчого мистецтва" (Tarnavs'kyj 2010: 78).

riassetto "ontologico" e anti-umanistico della poetica tarnavskiana posteriore a *Žyttja v misti*[3].

Ut pictura poesis: alcuni cenni metodologici

Il primo punto da considerare è la metodologia con la quale si intende affrontare una possibile comparazione tra la parola e l'immagine. Esula dagli scopi del nostro studio soffermarci sulla varietà – e la complessità – della *querelle* estetica che ha accompagnato la questione, già oraziana, dell'*ut pictura poesis*, e la sua rinascita novecentesca[4]. Andranno invece tenuti a mente due punti fondamentali che lo strutturalismo, nelle varianti russa e francese, ha introdotto nel dibattito interartistico, e che ci verranno in aiuto nella nostra trattazione: la testualità della cultura in generale e la possibilità di transcodificazione da un sistema all'altro.

È in questa direzione che si inseriscono le riflessioni di Ju. Lotman che, in *Struktura chudožestvennogo teksta* (1970), e nel saggio *Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo* (1993 [1974[1]]: 316-322), postula che ogni sistema avente come fine la comunicazione può essere definito come lingua. Di qui il concetto di "testualità" della cultura, anche quando si presenti sotto forma di immagine:

> Se l'arte è un sistema particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare […] le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua, possono essere organizzate in qualità di testi […] In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovra costruiti sulla coscienza, tra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondari […] Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria e l'opera d'arte come un testo in questa lingua. In questo stesso senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale (Lotman 1972 [1970[1]]: 13).

[3] Segnalo l'esistenza di un unico studio dedicato alle relazioni interartistiche nell'opera tarnavskiana, *Svit u mystec'kij perspektyvi: obrazotvorče mystectvo u poeziji Jurija Tarnavs'koho* (Kotyk-Čubins'ka 2009). L'articolo della studiosa, pur prendendo in considerazione una pluralità di arti (cinema, fotografia) che noi tralasceremo, non inserisce il rilevamento delle analogie proposte nel più vasto orizzonte della struttura del mondo tarnavskiano, condannando il pur dettagliato elenco di consonanze a restare necessariamente superficiale.

[4] Su questo tema cf. Davies 1935; Lee 1940; Hagstrum 1958; Steiner 1982; Markiewicz 1987; Lagerroth, Lund, Hedling (eds.) 1997. Sul dibattito novecentesco sulla comunione delle arti cf. Voller 1935, Wellek 1942, Gombrich 1965, Praz 1970, Fowler 1972, Grabar 1972, Steiner 1982, Burwick 1999, Sternberg 1999.

Un valido supporto terminologico nell'analisi delle relazioni tra le lingue naturali e la "lingua" dell'arte ci è fornito dagli studi di H. Lund (1992)[5], il quale propone di dividere le relazioni tra testo verbale e immagini in tre tipologie: combinazione, integrazione, trasformazione. Si parlerà di "combinazione" quando i due *media* si intersecano, nel caso, ad esempio, di pittori-scrittori, o della collaborazione tra un pittore ed uno scrittore, come nel sodalizio Apollinaire-Picasso, o nella generazione di scrittori-pittori sorta nel contesto dell'avanguardia russa. L'"integrazione" si realizza, invece, quando l'elemento pittorico è parte della forma visuale di un'opera letteraria: è il caso degli emblemi barocchi, delle tavole "parolibere" dei futuristi – le "poesie di cemento armato" di Kamenskij, i *poezomaljunky* del futurista ucraino Semenko – o della poesia concreta. Con la terza delle tipologie lundiane, la "trasformazione", si intende, infine, un testo che si riferisce ad un elemento, o ad una combinazione di elementi pittorici *non presenti* all'occhio del lettore, in cui l'informazione sul mezzo pittorico è trasmessa solo tramite il linguaggio verbale.

La relazione di trasformazione si manifesta innanzitutto con la modalità dell'*ekphrasis*, che la retorica classica iscrive nel dominio della *enargeia*, del "mettere davanti agli occhi" un determinato oggetto (Hagstrum 1958: 12; Mortara Garavelli 2004: 238)[6]. Con essa si intende, secondo la definizione fornita da L. Spitzer (1955: 72), "la rappresentazione, per mezzo del *medium* verbale di manufatti artistici [*objets d'art*] percepibili dai sensi"[7]. Si parlerà invece di "proiezione iconica" per i testi che descrivono la realtà esterna *sub specie* pittorica, strutturando il discorso scritto secondo il modello del discorso pittorico, anche *in assenza* di una controparte figurativa. Quest'ultima categoria rientra nella più vasta definizione, coniata da G. Kranz (1981: I, 5, 173-234), di *Bildgedicht*, o "poesia iconica"[8].

---

[5] Devo a Burini (2007, 2002) la segnalazione del lavoro di Lund.

[6] Cf. Quintiliano, *Institutio oratoria* IV, 2, 63: "sunt qui adiciant his evidentiam, quae enargeia Graece vocatur".

[7] Sull'*ekphrasis* si veda anche Hollander 1988: 209-219; Clüver 1989, 1997; Krieger 1992; Heffernan 1991, 1993; Yacobi 1995, 1997; Robillard 1998: 53-72; Carboni 2002; Cometa 2004. Heffernan (1993: 3), riprendendo Spitzer, parla di "verbal representation of visual representation". Clüver (1997: 26) propone invece di estendere tale concetto alla "rappresentazione di qualsiasi testo composto in un sistema di segni non verbale". Il testo, in questo senso, può descrivere immagini reali, o fittizie. Per la descrizione di opere d'arte "immaginarie" Hollander (1988: 209) ha coniato il termine "notional *ekphrasis*".

[8] La tripartizione proposta da Lund può essere ritrovata, nelle sue linee generali, in alcuni precedenti tentativi di classificazione del rapporto tra parola e arte. Nella tripartizione proposta da Heffernan (1991: 301) – *ekphrasis*, *pictorialism*, *iconicity* – gli ultimi due concetti rientrano nella categoria lundiana della "proiezione iconica",

Nella raccolta tarnavskiana di cui andremo ad occuparci tra poco, le forme dell'integrazione intersemica appartengono principalmente alla terza categoria, quella della "trasformazione", sebbene vadano evidenziati alcuni episodi *al confine* tra trasformazione e combinazione; è il caso, ad esempio, di alcuni "schizzi" a matita realizzati dal poeta durante il soggiorno spagnolo (1966-67), e trasformatisi in una fonte di ispirazione diretta per i componimenti di *Poezijij pro niščo*[9].

Se si escludono queste sovrapposizioni concettuali – in cui andrà tuttavia sottolineato il coinvolgimento nel complesso saltuario ed 'amatoriale' nell'attività pittorica – nella maggior parte dei casi parleremo, invece, di *ekphrasis* e di "proiezioni iconiche". La prima categoria comprende casi "espliciti", come il ciclo *Try poemy na solovievi temy* (1970), dedicato a tre quadri del pittore e amico Ju. Solovij[10], e casi *sommersi*, in cui l'influsso esercitato da determinati *objets d'arts* è a tal punto dissimulato e frammentario – il riferimento è ad un solo elemento rilevante del quadro e non alla narrazione pittorica nel suo complesso – da rientrare nella sfera della "proiezione iconica".

---

poiché replicano in forma verbale determinate tecniche pittoriche, senza tuttavia riferirsi ad un quadro in particolare. Secondo A. Kibedi-Varga (1989), si deve distinguere tra il livello dell'oggetto [object level] e il meta-livello del discorso [meta-level of discourse]. A livello dell'oggetto, parole e immagini possono presentarsi simultaneamente (è il caso dell'integrazione di Lund) o consecutivamente (è il caso della trasformazione). Dal punto di vista della loro posizione nello spazio, si parlerà di coesistenza, interreferenza (l'integrazione) e coreferenza (la trasformazione). Il meta-livello del discorso include, invece, quei casi di collaborazione-amicizia tra poeti e pittori che Lund classifica come "combinazione". Davidson (1983: 72) distingue, invece, tra "a poem '*about' a painting*" e "a *painterly poem*, which activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting […]" (corsivo mio, MGB). Il primo tipo corrisponde all'*ekphrasis*, il secondo si avvicina alla "proiezione iconica" di Lund.

[9] "[…] I used to frequently doodle (draw nonsensical things) when sitting in cafes, especially when I lived in Spain, where I spent a lot of time in cafes. I am sure I did a drawing of "Skljanka stojit'" and the poem must have come from the drawing (i. e., the drawing must have been first, which gave me the idea for the poem)" (comunicazione dell'autore, 22 maggio 2009). Il fondo del poeta presso l'archivio Bakhmeteff (scatola n. 43) conserva una bozza di "Čolovik spyt'" – contenuto in *Poeziji pro niščo* – corredata dal disegno di un uomo disteso, che riportiamo nell'Appendice di questo lavoro.

[10] I tre componimenti ispirati ai quadri di Solovij ("Žinka pered porodami", "Svjatyj Sebastian" e "Čolovik vbytyj striloju svoho kochannja") sono apparsi, preceduti dall'epigrafe "йому же посвячені" sul numero XI di *Novi Poeziji* (1970). In seguito sono stati ripubblicati nel ciclo *Zeo pivoniji* (1999), che contiene anche alcuni inediti coevi.

Le tecniche "proiettive" su cui cercheremo di soffermarci sono, in particolare: l'applicazione alla forma scritta dei principi costitutivi di quella che, nel capitolo IV, abbiamo definito una generica *koinè* avanguardista (frammentazione dell'oggetto, geometrizzazione), tramite la proiezione in un contesto a loro estraneo di elementi appartenenti al campo delle arti visive, come linee e figure geometriche; l'attivazione di alcuni "indizi denotativi"[11] che, come le definizioni coloristiche, indirizzano alla percezione visiva del testo; il trasferimento, tramite l'espediente della "cornice", dei principi statici della dimensione pittorica a quella del verso, che si trasforma nell'equivalente della tela, *appiattendosi* in senso bidimensionale; la creazione di una contiguità strutturale tra il gesto scrittorio e quello pittorico. Il terreno che consente tale contiguità è proprio quello lotmaniano – e, più in generale, strutturalista – dell'estensione del concetto di "lingua" ai sistemi modellizzanti secondari.

Come avremo modo di vedere, la rappresentazione dell'oggetto per mezzo di un "linguaggio" – sia esso verbale, o visivo – se da un lato conferma l'orientamento "fenomenologico" della produzione tarnavskiana (qui persino nel senso etimologico di *lasciare apparire* le cose), dall'altro relega quanto viene descritto in una dimensione priva di riscontri nel mondo reale, la quale reca alcune sostanziali somiglianze con forme di *mimesis* "autoreferenziale" come il "simulacro" baudrillardiano (cf. sotto e Baudrillard 1979), o con ciò che Miller (1999: 43) definisce come "mimetismo generalizzato" [generalized mimeticism], ovvero, come la rappresentazione di un dato oggetto per mezzo di un'altra rappresentazione (una fotografia, un disegno). L'autoreferenzialità dell'opera tarnavskiana accentua, da questo punto di vista, il processo di "chiusura" della realtà descritto nelle *Ankety*, le cui schede ci restituivano, come si ricorderà, un mondo estraneo agli avvicendamenti della dimensione empirica.

Tra *ekphrasis* e proiezione iconica

L'idea che la realtà si manifesti come un insieme di fenomeni innanzitutto visivi, la cui comprensione prende avvio dalla capacità di *mostrarne* lo svolgimento nel contesto dello spazio – secondo l'assunto merleau-pontyniano che la fenomenologia "non spiega, ma mostra le cose" (cf. cap. IV) – trova una esplicita enunciazione in quei casi in cui Tarnavs'kyj tenta di concepire l'oggetto poetico come un insieme di *segni* impressi sulla "tela" della realtà circostante.

[11] Lund (1992) definisce "indizi denotativi" i segnali che indirizzano la lettura del testo in direzione iconica.

La presenza di una superficie imprimibile da parte di uno strumento scrittorio è così *conditio sine qua non* del configurarsi della realtà percepita, che si presenta al lettore perché *visualizzata*. In tale procedimento si riassume l'idea, da noi illustrata in apertura del capitolo, che il campo percettivo e i fenomeni che vi prendono corpo rappresentino un "testo" in cui si intersecano elementi grafici e pittorici (linee, ritagli di giornale, pennellate su una tela), i quali sono investiti dello *status* di linguaggio[12].

Un primo accenno alla natura (inconsapevolmente) segnica del mondo oggettuale si incontra in "Dzerkalo, ruka", contenuto in *Pisni je-je* (1967-1968):

> Під дзеркалом рука, як знак запитання […]
> чому не з паперу уста, чому не зі знаку рука […]
> Речення з зеленого скла, з білої руки знак запитання (ivi: 183-184)[13].

Il rapporto di analogia tra la mano ricurva di fronte allo specchio e le fattezze di un punto interrogativo genera un processo di 'testualizzazione' della scena nel suo complesso: lo specchio, su cui, idealmente, si imprime questo segno di interpunzione, diviene il "materiale" sintattico [речення з зеленого скла] da cui prendono forma le *frasi* [речення] veicolate dal corpo, mentre la bocca [уста] è trasformata nella superficie [з паперу] su cui fissare l'insieme

[12] Cf. *supra* Lotman 1970.

[13] Andrà tuttavia ricordato che le riflessioni sulla natura *segnica* della realtà oggettuale sono già presenti, seppur in forma più tradizionale, in *Žyttja v misti*, nei versi dedicati al cimitero di "Flores para los muertos": "читатиму уважно монотонні вірші ваших імен […] під камяними обладинками ви лежатиматиме нерозкриті, як значення деяких неясних слів" (ivi: 17). Le scritte sulle lapidi rappresentano, in questo senso, un inserto grafico con un preciso riscontro nella realtà materiale, il quale consente, forse, la metaforizzazione in direzione testuale dell'oggetto cimitero nel suo complesso. Il cimitero-testo è riproposto in *Popoludni v Pokipsi* ("Epitety i epitafiji") [я натрапляю на білі карти кладовищ (…) я чую слухом твер д слова старих каменів, що говорять до мене/мовою дат і призвищ і сантиментальних написів,/вимовляючих їх тих о і неясно/ витертими мармуровими устами] (ivi: 60), mentre in "Poema na šist' storinok", pubblicato nel 1961 su "Novi Poeziji", appare, invece, la "testualizzazione" di una stanza: "Вірші кімнат […] мені відно на синім пергамені стіни/, різьблену каліграфію червоного крісла.//Епітети картин. Синтакса розположення […]" (ivi: 71). Si veda anche *Spomyny*: "[…] Бачиш його лице, яке має вигляд двох сторінок, з літерами, написаними зправа на ліво […]" (ivi: 110); "[…] В повітрі, як на друкованій сторінці, зміст оповідання про близнюків […]" (ivi: 112).

dei segni coinvolti [чому не зі знаку рука][14]. Questi ultimi sono, necessariamente, "segni iconici", ovvero, sono isomorfi a quello che rappresentano e funzionano sulla base della similarità[15].

In "Hola žinka ležyt' miž svojim bokom i rukoju", l'ansa formata dalla mano posta sul capo a sostegno del corpo è *letta*, nuovamente, come segno iconico di una parentesi; in quanto protesi accessoria, essa racchiude al suo interno una generica subordinata, la cui sottrazione non inficia la struttura – il *corpo* – principale della frase:

> […] Друга її рука є, як дужка
> перед якою вона кінчається
> як вставна, пояснювальна фраза
> цього, що не починається ніколи,
> за попередньою дужкою її
> протилежною боку (ivi: 322).

Allo stesso modo, in "Ruka znachodyt'sja v prostori" il dato fisico della cattiva presa di una mano [рука (...) не зовсім/затиснена в кулак] è *graficizzato* nell'immagine di una lettera "mal scritta" [як/літера, написана недбало], mentre i peli che crescono sulla sua epidermide sono paragonati alle linee dell'orizzonte che conferiscono una "prospettiva" [перспектива] all'immagine: "[…] з волоссям, коротким, подібним/до ліній перспектив" (ivi: 339).

Un'analoga concettualizzazione in direzione segnico-testuale di una determinata relazione spaziale si ritrova in "Vazonok stojit'". Il rapporto contenente-contenuto che coinvolge il vaso e la pianta è qui trasfigurato, in una chiave che potremmo definire

[14] Si noti che la trasformazione del corpo umano in un punto di domanda adatta alla rinnovata poetica tarnavskiana un tema già presente in *Žyttja v misti* e negli inediti che lo precedono, i quali individuavano nel "domandare" una peculiarità della natura umana. Cf. capitolo III e "Isnuvannja": "[…] мої дні/[…] спонукають мені думати/повертати клубки вати в мозку/і *шукати відповіди на питання*/які є частиною мене […]" (ivi: 29, corsivo mio MGB). Si noti, a questo proposito, che, nell'*Essere e il nulla*, lo stesso Sartre parla del "problema della domanda come atteggiamento umano" (Sartre 1991 [1965[1]]: 41).

[15] Sul segno iconico, che si distingue dall'arbitrarietà del "segno simbolico" (in cui sono incluse le lingue naturali), cf. Creed 1945, Morris 1946, Amyx 1947, Barthes 1964.

‘saussuriana’, in quello tra la forma grafica di una legge – il *significante* – [Вазонок стоїть на/мурі, як параграф/у законі] e il *significato* di quest’ultima [наче/значенням, у ньому]:

> Вазонок стоїть на
> мурі, як параграф
> у законі, зроблений із
> глини, густої, як
> друк, із квіткою, наче
> значенням, у ньому,
> тріщина знаходиться побіч
> нього і виглядає, як
> друкарський знак параграфа […]” (ivi: 346).

La trasformazione di un dato componente del testo poetico in una superficie *imprimibile* da un linguaggio è evidente anche in “Zeleni usta”, dove le “labbra verdi” del titolo – la cui “innaturalezza” cromatica sembra rimandare alla tradizione pittorica modernista – sono descritte come il risultato del depositarsi del colore sulla “tela delle labbra” [полотняних уста]. Un dettaglio, quest’ultimo, che innesta sulla proiezione iconica suggestioni di tipo *ekphrastico*: “[…] зелені/уста!/Ти носиш/зелений колір/на своїх/полотняних уста […]” (ivi: 196)[16].

[16] Altri componimenti della stessa raccolta si soffermano con ricorrenza sistemica sugli attributi cromatici di quanto viene descritto; questi ultimi si risolvono in una tavolozza dagli accenti “primitivisti” (rosso, nero, giallo, verde, blu), la cui violenza *naif* è rimarcata dai numerosi accenni a strumenti “infantili” come le matite colorate o i gessetti [крейда]: “Її очі/голубі,/як крейда,/якою малюють/осередок моря/на чорній/дошці” (ivi: 212); “[…] на розі парку,/помальовану на чорно,/де фарба,/що на емеритури/приходить вмирати […]/Куди вона/поїхала/з червоними валізами/в суглобах?” (ivi: 225). Le note di rosso, giallo, verde e nero che *accendono* i versi non fungono solo da “indizio denotativo” (cf. *supra*) di un indirizzo iconico, ma in esse si consuma anche una peculiare estrinsecazione visiva, coloristica, delle emozioni. Spetta al “nero”, allora, veicolare la minaccia esercitata dalle cose, come accade in “Ci čorni reči” [Ці речі,/з їхнім чорним кольором!/Ці безконечні/чорні речі!] (ivi: 181-182) o nel macabro invito a cena di “Čornyj restoran”: “Посилають мене їсти/у чорний ресторан/де кельнери, збиті з дерева,/позичають стільцям свої кості […]” (ivi: 183). Si veda, inoltre, l’uso impressionistico del colore in un precoce esperimento ‘iconico’, l’inedito “Kryk (Kartyna, bo ja ne maljar)”, composto nel 1955:

In “Skljanka stojit’ v noči”, la presenza di elementi di natura grafico-pittorica non è evocata dal colore, o dalle crepe “tipografiche” sulla superficie di un vaso [трищіна виглядає/як друкарський знак параграфа], ma dalla verbalizzazione delle linee che compongono un disegno. Il bicchiere del titolo proietta, infatti, “caratteri latini” [малі латинські літери] e “linee tratteggiate” [білі/пунктири] al posto della propria ombra:

> […] білі
> пунктири падають
> замість тіні
> з її боків,
> малі латинські літери, ще
> біліші, наче
> нерви, визначають їхні
> кінці і початки […] (ivi: 324)[17].

Le “lettere” non hanno qui alcuna funzione semantica – non si lasciano *leggere* nel loro significato simbolico – ma si limitano ad esistere come manifestazione esclusivamente *visiva*,

---

> світло
> жовтими дошками
> під зеленим
> (як скло)
> небом
> і вітер
> холодний як
> шовк
> і вікна
> чорні
> і глибокі
> на білих стінах
> великих будинків

(*JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York).

[17] Cf. anche, nel precedente *Pisni je-je*, “Pan N. proščaet’sja z kochannjam” [літери,/написані рожевим/чорнилом] (ivi: 184) e “L’o”: “Під рівнобіжниками паперових спалень/ Її ноги сягають/кінців літер […]” (ivi: 188).

evocando, al contempo, l'esistenza di una superficie su cui depositarsi. Il rapporto di interdipendenza tra le "lettere" e un supporto che riproduca il perimetro di un foglio, o di una tela, ci è confermato dallo stesso Tarnavs'kyj, che ammette di avere desunto dai quadri di Paul Klee e dai *collages* di Max Ernst il procedimento della "simulazione verbale" di "ritagli" grafici all'interno del testo. Esso si colloca, in tal modo, in un ideale punto di intersezione tra l'*ekphrasis* – un'*ekphrasis* 'sommersa', poiché non vi sono indizi espliciti che attivino l'associazione con il *collage* modernista – e la "proiezione iconica":

> […] One of my favorite artists is Paul Klee – I love his paintings with arrows and letters (I think he does this too) in them. For some reason mixing words and images is very appealing to me […] Another painter I like very much is Max Ernst who I also think mixed signs and shapes in his collages; at least he did something which makes me think of that[18].

Oltre a rimandare ad una fonte pittorica *esterna* al testo (la tecnica del *papier collé*), le "lettere" [малі латинські літери] e la "linea tratteggiata" [пунктири] di "Skljanka stojit' v noči" svolgono anche la funzione di proiettare sul piano verbale gli elementi costitutivi di un ideale "contorno", in modo da dare risalto alla "forma" dell'oggetto[19]. In altri termini, le "lettere" e i "trattini" [пунктири] hanno il compito di *demarcare* l'oggetto rispetto al fondo opaco del nulla [*визначають* їхні/кінці і початки] – il bicchiere fluttua, infatti, su una "superficie invisibile" [на якійсь невидимій/поверхні] – da cui emerge, come segno 'ideografico' di riconoscimento, la sagoma cilindrica del liquido [лиш тінь циліндра]:

> […] лиш тінь циліндра
> води, що меньше, як
> до половини її
> виповняє, чітка і
> біла, як молоко,
> там, де знаходиться

[18] Comunicazione dell'autore, 22 maggio 2009.

[19] Si noti, a questo proposito, che secondo Tarnavs'kyj i versi sarebbero stati ispirati dallo schizzo di un bicchiere eseguito a matita: "[…] I love drawing cylinders (skljanka) and love glass and water too, so drawing a transparent shape in another transparent one, in darkness, is something that must have stimulated me" (*ibid.*).

на якійсь невидимій
поверхні (ivi: 324).

La tangenza tra modalità *ekphrastiche* e spinte geometrizzanti entra in funzione anche nel già citato "Hola žinka ležyt' miž svojim bokom i rukoju", di cui lo stesso Tarnavs'kyj ha rimarcato la 'genesi' pittorica, definendolo "a typical nude scene, done in the modernist manner"[20]. La *siluette* del corpo femminile e gli oggetti da *toilette* che si stagliano sul suo sfondo sono svuotati dei loro volumi e ridotti ad un reticolato di linee, in cui la concretezza tridimensionale del soggetto è sostituita da "un quadrato poggiato sulla base di un triangolo" [як квадрати на боках/ трикутників]:

[…] шпалери і флякони
стоять сторч
на широких лініях її шкіри,
як квадрати на боках
трикутників у
підручниках геометрії (ivi: 322).

Come nel componimento precedente, dove lettere e tratteggi si stagliavano contro un fondo "invisibile" [на якійсь невидимій/поверхні], la donna *si interrompe* bruscamente al di là della mano – della *linea* – che le sostiene il capo:

[…] Друга її рука є, як дужка,
перед якою вона кінчається,
як вставна, пояснювальна фраза
цього, що не починається ніколи […] (*ibid.*)

Il manifestarsi dell'oggetto dal fondo di uno spazio non chiaramente determinato, tramite l'espediente della "linea tratteggiata", è messo in atto anche in "Ruka plavaje v prostori", dove una mano "scorporata" [не причеплена до ніякого/тулуба] è modellata dalle

[20] *ibid.*

lettere alfabetiche usate per identificare gli angoli – le strutture essenziali – di una figura geometrica:

> […] плаває
> сама в просторі, не
> причеплена до ніякого
> тулуба, з малими
> латинськими літерами
> побіч суглобів, як побіч
> найбільше визначних
> точок на геометричній
> фігурі […] (ivi: 356).

L'impiego della "linea" ha la funzione "ontologica" di definire l'area dell'*esserci* dell'oggetto anche in quegli episodi, che potremmo definire di meta-*ekphrasis*, in cui il verso descrive il *farsi* dell'azione pittorica. È il caso di "Ruka risuje usta" [рука, зібрана, як/кокарда, рісує крейдою/уста, поволі, так, як/розкривається квіт] (ivi: 332) e "Ruka risuje liniju", dove il tracciato della linea e quello della lirica finiscono per sovrapporsi, segnando il progressivo 'schiudersi' delle cose [як/розкривається квіт], che "escono" dal nulla grazie alla punta di una matita:

> На папері без
> кольору і плями опирає
> свою кволу, рожеву
> частину, тримаючи
> олівець
> […] лишаючи за
> собою слід свого проґресу.
>
> Чорний графіт тягнеться,
> як слина, неначе
> частина неї, неначе

вона із рідини і
сама себе розтягає (ivi: 333).

Pittura, scrittura e rappresentazione. Il problema del *simulacro*

La narrazione dello "svolgersi" del gesto pittorico ci introduce ad un'altra delle strategie con cui Tarnavs'kyj avvicina il *medium* verbale a quello iconico: la localizzazione degli oggetti descritti entro la dimensione del foglio, per mezzo di espressioni del tipo "come in un foglio" [наче на картці папері], o "come se fosse disegnato" [наче нарисований]. Si tratta, nuovamente, di un caso di confine, in cui è arduo stabilire un discrimine tra la "proiezione iconica" e l'*ekphrasis* vera e propria. Si veda, ad esempio, la freccia [стрілка] di "Strilka vkazuje":

Біла стрілка сама
широка, із ще
ширшим кінцем, серед
пітьми, нерівної, наче
нарисованої олівцем […]
Простір довкруги
них нерівний і дещо
звужений між ними, і
невеликий, так, що легко
міг би зміститися на
папері, і може справді він
там знаходиться, створений
рукою, далекою від трьох
вимірів, і ночей, і зір (ivi: 336).

L'andamento della lirica sembra confermare l'ambiguità di cui si è detto sopra, oscillando tra l'enunciazione dell'affinità della freccia con un tratto disegnato a matita [нерівної, наче/нарисованої олівцем] e la sua *effettiva* appartenenza al dominio dei

manufatti artistici: “і може справді він/там знаходиться, створений/рукою […]” (*ibid.*)[21].

Il riferimento finale ad una immateriale mano “demiurgica” [рукою, далекою від трьох/вимірів, і ночей, і зір] che avrebbe collocato la freccia nello spazio del foglio ci costringe ad ammettere, tuttavia, che il problema della natura dell’oggetto e della sua rappresentazione è più urgente di quello della sua ipotetica fonte pittorica. Se ci volgiamo a considerare le caratteristiche degli oggetti “disegnati” presi in esame nella sezione precedente, dovremo notare, infatti, che il ricorso alla tecnica dell’inquadramento del materiale poetico entro una superficie modellabile da un linguaggio visivo [наче на картці папері] si accompagna al sistematico rilevamento di un eccesso di nitore, di precisione innaturale, o di ‘straniamento’ delle immagini descritte[22]. È paradigmatico, in questo senso, il caso dei versi riportati sopra, dove le linee fluttuano nell’oscurità [серед пітьми], *astratte* da un contesto esperienziale che segnali una funzione mimetica del gesto pittorico; l’attivazione del medesimo meccanismo può essere rilevata anche in “Skljanka stojit’ v noči”, “Ruka plavae v prostori” e “Žinka ležyt’ miž svojim bokom”, in cui abbiamo mostrato la funzione “demarcante” della linea nella dialettica luce-ombra, essere-nulla.

La deconstestualizzazione dell’oggetto assolve, sotto questo aspetto, alla funzione prevista dalla retorica classica per l’*ekphrasis*, che è quella di “mettere davanti agli occhi” quanto viene descritto (cf. *supra*), innestandovi il procedimento di natura *astrattiva* – già in uso nelle *Ankety* (cf. cap. V) – che prevede l’*isolamento* dell’oggetto rispetto al “fondo” costituito dalla realtà esterna: la mano che ha collocato la freccia sul foglio proviene, infatti, da un *altrove* che non conosce né la tridimensionalità, né la suddivisione del tempo fra giorno e notte [рукою, далекою від трьох/вимірів, і ночей, і зір], mentre il bicchiere di “Skljanka stojit’” si staglia su una “superficie invisibile” [на якійсь невидимій/поверхні].

Allo stesso modo, in “Svjatyj Sebastian”, il secondo dei componimenti che formano il

[21] Quest’ultima lettura è avvalorata, d’altra parte, da una dichiarazione dello stesso Tarnavs’kyj, il quale afferma che i versi sarebbero ispirati ad un quadro di Klee: “[…] I am absolutely sure that “Strilka vkazuje” was engendered by the image of a Klee-like painting” (comunicazione dell’autore, 22 maggio 2009). Si noti che, nella stessa raccolta, anche in “Čolovyk cilujet’sja zi strilkoju”, la freccia è “disegnata”: “[…] зі стрілкою, широкою/нарисованою/під землею” (ivi: 348).

[22] Secondo Yacobi (1997: 41) una certa capacità di *straniamento* [making-strange] è tipica del genere dell’*ekphrasis* in quanto tale, poiché, trasferendo sul piano verbale ciò che è normalmente percepito visivamente, lo “rende strano”.

ciclo *Try poeziji na solovievi temy* (1970), il corpo martirizzato del santo è un gigantesco "carro armato" [він є танк] che né lo spazio, né il tempo tradizionali sono in grado di contenere. Le dimensioni "mostruose" del ritratto traggono giustificazione, in altri termini, dalla presenza di una "cornice", che le astrae, *ipso facto*, dalla realtà fenomenica:

> він більший ніж звичайно, як член тіла, напухлий від хвороби […]
> він такий великий, що не вміщається ні в собі, ні на краєвиді,
> він такий великий, що не вміщається в часі,
> він посувається крізь краєвид часу,
> він є танк, зі своєю кров'ю замість мотору […] (Tarnavs'kyj 1999a: 140).

La frattura tra "realtà" e *fictio* pittorica appare chiara anche in "Žinka plače I", dove essa è lessicalizzata tramite l'indicazione spaziale che colloca il "mondo" [світ] *un passo più in là* rispetto al corpo di una donna "disegnato con la penna a sfera" [нарісовані/кульковим писальцем]:

> […] її кінцівки
> непропорційно тонкі, як
> ноги птиць, чи чорні
> лінії, нарісовані
> кульковим писальцем, що пройшло
> кілька разів по тім
> самім місці […]
> сльози переступають
> зморшки [...]
> як границі на мапі
> і досягають *світу,*
> *що починається зараз за ним* (ivi: 347, corsivo mio MGB).

La forza deformante che investe le proporzioni del disegno – quasi che anch'esse siano 'scosse' dai singulti del pianto – amplifica, dal canto suo, lo scollamento non solo *fisico* tra le linee delle gambe "sproporzionatamente sottili" [її кінцівки/ непропорційно тонкі/як ноги

птиць] e quel “mondo” che si dispiega al di là di queste [що починається зараз за ним].

La distanza che intercorre tra la vita come si presenta al senso comune e la vita entro il “sistema di modellizzazione secondaria” della tela è specificata anche nel primo dei componimenti del ciclo ‘solovieviano’, “Žinka pered parodami”, dove la donna del quadro si illude di essere viva, ignorando che il contesto in cui è inserita è il frutto di una configurazione cromatica *decisa da altri*; quest’ultimo punto riprende una delle tesi di fondo delle *Ankety*, ovvero, l’idea che l’esistenza individuale sia *prodotta* dalla reciproca interazione tra “strutture” indipendenti dall’uomo:

> […] думаєш, що це надприродні сили загрожують тобі,
> тоді як це тільки брунатна фарба.
> Думаєш, що знаходишся в часі й світі, себто в житті,
> тоді як тільки на короткій смузі білої фарби […] (Tarnavs’kyj 1999a: 139).

La difficoltà di tracciare un confine tra gli ambiti di ingerenza della volontà individuale e la regione *predeterminata* della tela trova ampio spazio anche in “Čolovik bižyt’ nad morem (Avtoportret iz Fire Island)”, in cui la corsa di Tarnavs’kyj sulla spiaggia è sospesa tra la dimensione “reale” e quella del “disegno”:

> Біжить, і біг
> його є наче
> полотно, на якім
> він намальований […]
> (Tarnavs’kyj 1970: 365).

Si noti, in particolare, che l’epigrafe posta in apertura dei versi ne descrive il contenuto in termini di un “autoritratto” [автопортет із Fire Island] e ciò stabilisce dal punto di vista formale che l’uomo-Tarnavs’kyj sia, al contempo, *modello* e *copia* di se stesso. Il ‘cortocircuito’ tra gli elementi “originali” – l’*uomo* Tarnavs’kyj – e quelli della “replica” – il Tarnavs’kyj *disegnato* – genera così una sistematica sovrapposizione tra un eccesso di *imprecisione* (la gamba sinistra troppo corta, come in seguito ad una malattia congenita) ed un eccesso di *precisione* (l’occhio troppo azzurro, i capelli che paiono finti) degli attributi che

predicano il protagonista del versi:

> […] з ногами
> що не доторкаються землі, з правою
> з них видовженою, із пальцями її,
> як очима, піднесеними до неба, з лівою
> коротшою, наче недорозвиненою, немов від
> уродження, напр. через
> талідомід […]
> з очима дуже
> синіми але без виразу, немов
> справді вони замазані, за допомогою
> шпахлі, густою синьою
> фарбою, що вже засохла, з довгим, чорним
> волоссям по боках голови […]
> як щось не звязане з нею, напр., як якесь дивне накриття на
> неї […] (*ibid.*)

Se si riflette su questo aspetto, si dovrà notare che una certa confusione tra lo *status* di "copia" e quello di "modello" è un dato che ricorre in molti dei "quadri" osservati finora, i quali possiedono, come si è detto sopra, caratteristiche di fissità, o di grottesca deformazione (il corpo di "Svjatyj Sebastian", o della donna di "Žinka plače"), prive di corrispettivi nel "mondo di fuori". L'impossibilità di distinguere tra l'originale e la sua copia è centrale, ad esempio, anche in "Oko znachodyt'sja pered viknom", dove l'allusione al "disegno" genera un'altrettanto sistematica sovrapposizione tra il piano della realtà – la pupilla – e la categoria del *trompe l'oeil*, poiché la pupilla appare "troppo precisa" per essere reale: "[…] із/зіницею, *дуже/правильною*, так, що/виглядає, як/ знак, *намальований*/на нім" (ivi: 334, corsivo mio MGB). "Čolovik bižyt' nad morem" segna, tuttavia, un sostanziale passo avanti nella riflessione tarnavskiana sull'*ut pictura poesis*, poiché esso avanza il sospetto che *non esista* una dimensione alternativa, o "più reale" del disegno; che non esista, in altri termini, un "garante" epistemologico che consenta di ritenere indubitabile la nostra esperienza del mondo, lasciandoci stabilire un discrimine tra l'originale e la sua copia. I versi conclusivi culminano,

infatti, nell'ipotesi che la corsa del soggetto possa avere luogo nella sola dimensione interiore del *cogito* cartesiano [біжить він/так тільки до думки у *своїм власнім* мозку]. L'*uomo* Tarnavs'kyj e la sua *copia* disegnata cessano di esistere in un ipotetico "esterno" che intrattiene una relazione identitaria (l'originale), o mimetica (il disegno) con la spiaggia del componimento, e retrocedono al ruolo, necessariamente solipsistico, di "contenuto del pensiero":

> Він чує тільки свій
> віддих у легенях […]
> віддаляється від
> хати, яку залишив, як круг друзів, від
> дружини і друзів, які залишив, немов затишну
> хату, прямує до селища літників, якого ще не
> видно і, тому, якого може
> немає, так, що видається, що біжить він
> так тільки до думки у своїм власнім мозку (ivi: 364).

L'impossibilità di aggirare i limiti della *finzionalità*, o di fare ricorso ad una "norma esteriore" al fine di stabilire l'esistenza di un "prototipo" del disegno, ci permette di avvicinare questo preciso aspetto della poesia iconica tarnavskiana alla convinzione, tipica di tutto il Novecento, e da noi già evidenziata a proposito delle *Ankety*, della natura fittizia del linguaggio, che il postmodernismo, con la teoria baudrillardiana del "simulacro" (Baudrillard 1979: 4), rende definitiva. Secondo il sociologo francese, il passaggio dal moderno al postmoderno è infatti dato dall'età della "simulazione", un termine con il quale egli designa i modi culturali di rappresentazione (la televisione, il computer) che 'simulano' la realtà, creando "copie" prive di un originale: "[…] è così il crollo della realtà nell'iperrealismo, nella reduplicazione minuziosa del reale, di preferenza a partire da un altro medium riproduttivo – pubblicità, foto, ecc. – di medium in medium il reale si volatilizza, diventa il reale per il reale, feticismo dell'oggetto perduto – non più oggetto di rappresentazione, ma estasi di negazione […]" (ivi: 34).

Il nostro uso della definizione baudrillardiana prescinde, si badi bene, dalle sue effettive implicazioni socio-economiche e dal suo radicamento in un dato contesto tecnologico

(la multimedialità); ciò che ci interessa è, piuttosto, il problema della "non referenzialità" – la "volatilizzazione" del reale – in relazione alla *riproduzione* di oggetti da un *medium* all'altro, come accade, appunto, nel caso tarnavskiano della riproduzione verbale di segni visuali[23]. Miller parla, a questo proposito, di "generalized mimeticism" (1999: 44ss), includendo la rappresentazione tramite "simulacri" [simulacra] tra le caratteristiche della letteratura tardo-modernista: "the derealization of reality, its replacement with simulacra" (ivi: 45). Nel contesto del secondo Novecento, ulteriori esempi dell'*espansione* 'solipsistica' del procedimento mimetico a cui si riferisce Miller ci vengono da quelle che Charles Russell (1976) ha ribattezzato come "narrazioni tautologiche" (casi di "opera nell'opera", o di *mise en abyme*, come il *Pierre Menard* di Borges), o da procedimenti artistici, come la *pop art*, fondati sulla riproduzione di un'esperienza del reale di "seconda mano", poiché, come osserva Gaggi: "[pop art] often reasserted representationality, but what was represented were things that were *already images* […]" (Gaggi 1989: 20, corsivo mio MGB). Ciò genera quell'allentamento nel rapporto tra l'ordine dei significanti e quello dei significati che Jameson ascrive alla letteratura e alla cultura degli anni Sessanta, e alla tendenza di queste ultime ad eliminare la 'profondità' in favore del solo piano dei significanti: "[…] This play, no longer of a realm of signs, but of pure or literal signifiers freed from the ballast of their signifieds, their former meanings, now generates a new kind of textuality in all the arts […] the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense" (1984: 200). L'emblema di questo tipo di *superficialità* è dato – prosegue Jameson – dalle opere di Andy Warhol, a cui appartiene, peraltro, quell'aspetto di *serialità* evidenziato a proposito della categoria baudrillardiana del "simulacro" (*ibid.*). A conclusioni analoghe perviene anche Herman (1991), secondo il quale il modernismo riduce e problematizza l'accesso ad un insieme di significati trascendenti che il simbolismo dava per scontato, mentre il postmodernismo ascrive significati trascendenti al solo insieme dei significanti.

Da questo punto di vista, i "quadri verbali" di *Poeziji pro niščo* partecipano alle tendenze auto-riflessive tipiche di questa fase dell'arte e della letteratura moderne, proponendosi, tramite una generale amplificazione della *finzionalità*, come altrettanti tentativi di "duplicazione" interna dell'opera: il riscontro icastico tarnavskiano crea, infatti, un testo

[23] Sull'*ekphrasis* come corrispettivo del simulacro baudrillardiano in alcuni testi tratti dalla letteratura americana contemporanea si veda Trussler 2000.

"secondario" nel testo, un rimando grafico all'interno di un manufatto culturale che ha *già* nel segno grafico il proprio codice di veicolazione del messaggio. I versi della già citata "Oko znachodyt'sja pered viknom" sono sintomatici, in tal senso, della proliferazione 'baudrillardiana' delle copie in assenza di un "originale". Si prenda la situazione di partenza, che è quella, quanto più possibile neutra, di un occhio collocato di fronte alla finestra [око/знаходиться перед вікном]. Ora, il telaio della finestra [хрест рами] e il muschio sugli alberi oltre la finestra [зелений мох на стовбурі дерева] appaiono entrambi come un "riflesso" della pupilla e del suo colore verde [виглядає, як трохи/змінене відображення кола/його зіниці; наче/докладним відбиттям його/кольору]; la pupilla stessa, tuttavia, "sembra disegnata" [із/зіницею, *дуже/правильною*, так, що/виглядає, як/ знак, *намальований*/на нім] (ivi: 334), per cui risulta pressoché impossibile spezzare il cerchio della mimesi *ad infinitum*[24].

Episodi come questo, in cui la presenza di un referente esterno alla lirica è sostituita con un manufatto rispondente ad un "codice" linguistico, sviluppano, come anticipato alcuni paragrafi più sopra, un aspetto già presente nell'impianto concettuale delle *Ankety*, dove la "metafisica", essendo *scritta* [і над метафізику, яка *пишеться* в ту мить над ним] era considerata, 'nietzschianamente', alla stregua di una *finzione* grammaticale (cap. V); un *prodotto* delle strutture che regolano l'esistenza umana e non la fonte, o la condizione necessaria, dell'esistenza di quelle stesse strutture: "[…] Руки вічно заохочують її [la metafisica, MGB] до існування" (ivi: 235). Questo preciso aspetto ci permette di individuare, nella raccolta in esame, la presenza di una più vasta contrapposizione tra una (ipotetica) "realtà" fenomenica e la "carta" [папір], intesa come ricettacolo di segni (verbali, oppure visivi) necessariamente *arbitrari* e *replicabili*. Si instaura, in tal modo, un legame di stretta interdipendenza tra l'appartenenza alla sfera del linguaggio – qui inteso, secondo la lezione strutturalista, come l'insieme dei segni in uso in un dato sistema – e la natura degli oggetti ritratti, la cui immobilità in una regione indipendente dalle leggi della realtà empirica è, in una certa misura, una conseguenza del proprio configurarsi secondo un *codice*.

[24] Si noti che il procedimento è simile a quello impiegato da Magritte nella *Condition humaine* (1933), dove la parte inferiore di un paesaggio si confonde ad un quadro posato su un cavaletto che riproduce lo stesso paesaggio. Si veda come descrive il quadro lo stesso Magritte: "I placed in front of a window, seen from inside a window, a painting representing exactly that part of the landscape that was hidden from view by the painting" (cit. in Gablik 1970: 87).

L'effetto complessivo è di una sostanziale "chiusura" dell'universo descritto, il quale è dominato da oggetti che, alla stregua dell'*être en soi* sartriano, *non possono* essere diversi da quello che *già* sono[25], o dalla configurazione che il "disegno" ha deciso per loro. Se nelle *Ankety* la presenza di una "finestra semiaperta" [напіввідкрите вікно] rappresentava una residua via di fuga oltre la 'griglia' delle relazioni spaziali, in ognuno dei componimenti presi in esame finora manca, al contrario, l'intervento di un interlocutore *esterno* in grado di interferire con la natura auto-referenziale del mezzo iconico. La presenza persistente del vuoto, o dei suoi equivalenti (la "notte" di "Skljanka stoijt'", il "buio" di "Strilka vkazuje", lo spazio *in dissolvenza* di "Čolovik bižyt'" e "Žinka ležyt' miž svojim bokom i rukoju") esclude, *de facto*, ogni possibilità di attrito fra i corpi, i quali risultano confinati entro la "prigione" del quadro, dove sono *costretti* ad una incondizionata adesione al proprio modo di 'darsi' all'esperienza visiva. È il caso di "Čolovik kryčyt'", dove la caduta occasionale di una macchia di colore su una tavola [хтось вилив ненароком трошки/ фарби] è trasfigurata in un gesto di stampo "creazionista", da cui prende vita l'uomo che urla del titolo:

> […] На дошку часу
> хтось вилив ненароком трошки
> фарби, чи, в найкращім
> випадку, зробив на ній недбалу
> пляму пензлем (ivi: 373).

L'emergere dell'"uomo che grida" non è, tuttavia, un processo che coinvolge un soggetto (un occhio) fruitore, il quale, cioè, intervenga a "decifrare" il colpo di pennello [недбалу/пляму пензлем] e vi legga la presenza di una figura umana, ma è il frutto dell''autocoscienza' della stessa macchia di colore, a cui *sembra* di avere una bocca: "i плямі/цій здається, що вона має/рот, що може/його відкрити, що може/мати гнів" (*ibid.*).

Paradossalmente, anche laddove potrebbero crearsi le condizioni per l'immissione di un elemento estraneo alla configurazione monodimensionale del quadro, queste ultime sono sottoposte ad un preventivo processo censorio: nel già citato "Žinka pered porodami", la

[25] Cf. cap. III e Sartre (1991 [1965]: 33): "Il possibile è una struttura del *per sé*, appartiene all'altra zona dell'essere. L'essere in sé non è mai né possibile né impossibile, *è* […]" (corsivo dell'autore).

donna del quadro è esortata, infatti, a non partorire [навіщо проводити тобі щось у світі?], per non gravare lo spazio del dipinto di "forme non richieste": "[…] Не водь нових форм там, де вони не потрібні/не псуй композиції між смугами брунатної фарби […]" (Tarnavs'kyj 1999a: 140). Il perimetro del foglio delimita, in tal modo, una peculiare dimensione della *necessità*, in cui le cose sono 'congelate' in una regione estranea al libero intervento dell'uomo, e alle 'vive' dinamiche del mondo percepito dal senso comune.

L'iconicità tarnavskiana rappresenta, da questo punto di vista, una peculiare distorsione dell'anti-mimetismo avanguardista: la *riproduzione* di un mondo alternativo tramite il linguaggio visuale non ha alcuna finalità utopica, o rivoluzionaria, ma rimanda, al contrario, all'assenza di una "verità" – nel nostro caso, di un "prototipo" – che si celi sotto la superficie pellicolare del "simulacro". Se le "poesie di cemento armato" di Kamenskij, o i *poezomaljunky* di Semenko aspirano a creare una meta-lingua rivoluzionaria, un testo universale che provveda alla sintesi tra arte e vita (cf. Chardžiev 1976; Mudrak 1986, Bila 2006: 150), nelle proiezioni iconiche tarnavskiane la *fictio* pittorica è assorbita entro i confini di una realtà mentale *privata*, impedendo, in tal modo, che l'estetica della non rappresentatività trovi una forma di redenzione oltre il semplice fatto di *esserci*.

Lo scopo della comunione verbo-visuale tarnavskiana non è, in ultima analisi, creare *alternative* alla brutalità della realtà esterna, tramite l'innesto salvifico di arte e vita, ma mostrare che, come nelle *Ankety*, *non esistono* alternative ad una realtà "già programmata". E se nei *questionari* era l'insieme delle relazioni spaziali a rappresentare una dimensione indipendente dalla capacità di intervento di un soggetto empirico, in questo caso sono gli elementi costitutivi del disegno (la *lingua* dell'arte) a "mettere davanti agli occhi" del lettore il 'dramma' di una esistenza in larga parte *predeterminata* da strutture esterne all'uomo. La stessa "piattezza" del disegno sembra presentarsi come un contributo a quella estetica della *superficialità* [flatness] che, secondo Jameson (1991: 34), è strettamente correlata alla cultura del "simulacro" e alla sua mancanza di referenzialità: l'assenza di una via di fuga 'in profondità', oltre la dimensione del foglio/tela, annulla, infatti, la ricerca di significati alternativi a quelli che sono *già* impressi sul supporto pittorico[26].

[26] Ma si pensi anche a quella che, in *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet aveva definito "la destitution des vieux mythes de la profondeur" (1963: 45), riferendosi all'idea che le cose esistano *indipendentemente* dai significati che sono attribuiti loro dall'uomo per trascenderne la dimensione superficiale.

La chiusura auto-referenziale di quanto è compreso nella sfera della "proiezione iconica" rappresenta, in questo senso, un'ulteriore negazione delle categorie esistenzialiste della possibilità e dell'*umano*, sostituite da un più diffuso interesse per l'inanimato, l'universale, il riproducibile. Dall'irripetibilità del "singolo", che nell'esordio del poeta ucraino era contraddistinto dal desiderio, non esente dalle spinte reificanti del mondo circostante, di *scegliere* il proprio destino individuale[27], si passa, così, alla "gabbia" *finzionale* del foglio e a ciò che vi è di uguale e di replicabile (la "forma") in ognuno dei fenomeni.

[27] Cf. cap. III. Si ricordi che in "Dumky pro moju smert'", il giovane Tarnavs'kyj sosteneva di amare "l'incertezza e la responsabilità" proprie dell'esistenza, due condizioni legate a doppio filo alla possibilità di scelta: "[…] я навіть люблю оту непевність і відповідальність,/яка іде з життям […]" (ivi: 37).

CAPITOLO VII

Ancora su *Poeziji pro niščo*: il "negativo" della realtà e la dissolvenza del soggetto.

Nel capitolo precedente abbiamo tentato di circoscrivere l'"anti-umanesimo" che caratterizza *Poeziji pro niščo*, individuandone una delle manifestazioni nella "realtà simulata" della proiezione iconica e nell'indipendenza di quest'ultima da una coscienza, la quale non ha alcun potere di libero intervento sulla dimensione *già configurata* del disegno. Gli oggetti protagonisti dei 'quadri' tarnavskiani sono oggetti "assoluti", sottratti, grazie alla dimensione artificiale del foglio e di pennellate cromatiche fin troppo nitide e squillanti, alla familiarità di uno sfondo che ne sancisca la relazione dialettica con un "originale", o con un soggetto fruitore. Le linee tratteggiate, gli angoli retti, le lettere stampigliate sulla superficie del foglio per amplificarne gli aspetti visivi servono, in buona sostanza, a *ritagliarli* dal fondo opaco e confuso dei fenomeni, con cui essi cessano di intrattenere una relazione di tipo mimetico.

La volontà di *fissare* gli oggetti in un ideale "testo secondario" di natura iconica rappresenta uno degli espedienti con cui questo ultimo lavoro tarnavskiano si propone di offrire una realtà radicalmente estranea al vivo contatto con il 'magma' sensoriale di *Spomyny* e *Bez Espaniji*, proseguendo nel percorso anti-mimetico e astrattivo avviato dalle *Ankety*. Come avremo modo di illustrare nel corso del capitolo, all'indebolimento del "principio di verosimiglianza" contribuisce anche un discorso che si articola per via di negazione, insistendo attorno ad un oggettivismo fondato sul principio esistenzialista che il "nulla" e il "non essere" costituiscano il pre-requisito e il fine ultimo di tutte le cose. Ciò determina il frequente intervento della "negazione" – nel significato di "vuoto", "mancanza", "privazione" – come attivo costituente semantico dei versi, con il risultato di proiettare gli oggetti ritratti in uno spazio percettivo caratterizzato da un generale allentamento del legame tra l'ordine dei significanti e quello dei significati, e dal disfacimento della rete di relazioni funzionali che consente di recepire oggetto e soggetto come parte di un insieme organico. L'oggetto è così liberato e demistificato dalle convenzioni letterarie acquisite, e colto nella sua essenza più nuda, in modo da distruggere l'inganno su cui si basa la vita normale, l'illusione su cui si reggono i falsi equilibri quotidiani. Il linguaggio poetico si traduce, in tal senso, nel riflesso dei processi formativi del reale, della 'sostanza' del mondo, mettendone a nudo quei "momenti di sospensione" da cui traspare la sua primigenia contiguità con il nulla. Quest'ultimo punto ci

permetterà di inserire gli oggetti tarnavskiani sullo sfondo della distinzione, proposta da Heidegger in *Essere e Tempo*, tra una destinazione "strumentale" dell'oggetto [Zuhandenheit] e il suo rivelarsi come semplice "presenza" [Vorhandenheit], nel momento in cui vengono a *mancare* le condizioni che lo rendono utilizzabile dall'uomo.

Il processo di 'sottrazione' che investe la totalità del materiale ritratto nelle "poesie sul nulla" si lega, infine, all'annullamento di un "io" linguisticamente esplicitato nel testo, il quale retrocede di fronte all'emergere dei "puri fenomeni" del quotidiano. Vedremo, in particolare, come anche quest'ultimo aspetto contribuisca a confermare l'approdo tarnavskiano ad una poetica che, seguendo McHale, abbiamo definito di tipo "ontologico", e il cui scopo è mostrare, senza alcuna volontà interpretativa, o 'filtro' lirico, il radicale anti-teleologismo di una realtà "senza soggetto".

La negazione come costante semantica delle "poesie sul nulla"

L'influsso che l'interesse esistenzialista per i fondamenti 'nichilistici' della realtà ha esercitato sulle "poesie sul nulla" è stato reso esplicito dallo stesso Tarnavs'kyj, che nel racconto autobiografico *Bosoniž do domu* fissa nel *néant* sartriano la genesi del titolo della raccolta: "Назва «Поезії про ніщо» наводить насамперед до Сартрового «ніщо» (le néant)" (Tarnavs'kyj 1999b: 306). È sempre Tarnavs'kyj, in una intervista rilasciata nel 1992, a ribadire la propria attrazione per la sfera semantica del "non essere", inteso come fine ultimo di tutte le cose: "[…] мене цікавлять такі слова, як "ніхто", "нічого" і т.п. Думаю, ця ніщотність є елемент, який мене найбільше цікавіть […] все-таки *на кінці стоїть ніщо*, і це завжди висіло над моїм життям, над моєю творчістю" (Tarnavs'kyj 1992: 206-207, corsivo mio MGB).

La centralità di quest'ultima categoria è chiara fin da una superficiale disamina dei titoli dei singoli componimenti, in cui è presente una quantità considerevole di costrutti negativi: "Skljanka ne može vypasty z ruky"; "Ptach ne sydyt' na hilci"; "Kamin' ne znykae z prostori"; "Ne zakryvaet'sja rot"; "Fotoaparat ne lovyt'"; "Tilo ne stremyt' do zir". Anche laddove la negazione non è esplicitata dal punto di vista morfologico, essa non manca di manifestarsi tramite scelte lessico-sintattiche improntate al valore semantico della *privazione*.

La rappresentazione dell'oggetto in termini *privativi* rientra, da questo punto di vista, nel già noto procedimento della "riduzione fenomenologica", a cui è affidato il compito di *negare* la presenza degli schemi di riconoscimento tradizionalmente associati ad una data situazione, isolando, tramite la soppressione di un contesto empirico, i singoli elementi di una data azione. Ciò consente di trasferire l'attenzione di chi legge da un processo in cui le cose traggono un senso 'globale' dalla loro reciproca interazione ad una "unità" che esercita la sua forza di attrazione per il semplice fatto di *essere lì*.

È il caso di "Skljanka stojit' v noči", già citato nel capitolo precedente a proposito della sua natura "iconica", dove il raddoppiamento del lessema privativo "без" [без пальців довкруги/без цілі] ha il compito di introdurre il "vuoto" che consente a quanto è normalmente percepito come uno "strumento" di esistere in uno spazio indipendente dall'atto concreto in cui esso "serve a qualcosa". La stessa "notte" del titolo contribuisce a rafforzare le informazioni semantiche veicolate dal "без" dei primi due versi, alludendo ad una "messa tra parentesi" del tempo destinato all'attività umana, confinata nella dimensione del sonno:

Без пальців довкруги
неї, без
цілі, вона стоїть
у тіснім, тупім трикутнику
ночі […] (Tarnavs'kyj 1970: 323)

In "Kvitka cvite" il coinvolgimento del fiore nel processo di una "epica" fioritura [квіту, більшого/ніж всесвіт] è accompagnato dall'assenza – nuovamente lessicalizzata nella reiterazione della preposizione "без" – di qualsivoglia aggancio spaziale, o nomenclatorio:

Квітка цівте
без імені, без
місця для її
квіту, більшого

ніж всесвіт […] (ivi: 344).

La ‘solitudine’ dell’oggetto assume connotati più radicali in “Sad maje obly upyrja”, dove la comparsa di un giardino dai contorni spettrali [сад має обличчя/*упиря*] non è sorretta da alcuna causa efficiente:

[…] Ніщо не знаходиться
за ним, ніхто не наказав йому
з’явитися […]
і мороз іде по
шкірі, коли думати про неї.
(ivi: 326).

La rapida giustapposizione di due doppie negazioni [ніщо не/ніхто не] sembra rimarcare il paradossale ruolo ‘performativo’ e ‘trasformante’ dell’*assenza*, quasi che il giardino sia lì in virtù di una “casella vuota” – si ricordi la funzione ‘demiurgica’ assegnata ai “buchi” [дирі] delle *Ankety*[1] – che gli ha permesso di manifestarsi.

In “Ptach ne sydyt’ na hilci” la contiguità tra l’oggetto e il nulla è mostrata ‘fermando’ l’istante che precede la sua effettiva materializzazione:

Не прилетів птах
до гілки, видно
на ній тільки місце
для його ніг, довкруги

[1] Si veda il capitolo V e quanto scrive lo stesso Sartre a proposito della funzione “attiva” del nulla: “Esiste una quantità infinita di realtà che sono abitate nelle loro infrastrutture dalla negazione, come condizione necessaria della loro esistenza […] diviene impossibile, in ogni caso, respingere queste negazioni in un nulla ultramondano” (Sartre 1991 [1965[1]]: 57). Prima di Sartre, l’idea è stata sostenuta da Heidegger in *Che cos’è metafisica* (1929): “[…] il niente è ciò che rende possibile l’esistenza dell’Essere” (Heidegger 2003: 62).

неї порожнечу […] (ivi: 324).

La negazione con cui si aprono i versi [Не прилетів птах] svolge una funzione analoga alla lessicalizzazione dell'*assenza* dei componimenti precedenti [без/без], consentendo di 'mettere tra parentesi' la pluralità delle declinazioni fenomeniche in cui si articola la realtà empirica: il "ramo" [гилка] non appartiene ad alcun macrosistema (un albero), ma è rappresentato in una condizione di grottesca solitudine [довкруги/ неї порожнечу] (*ibid.*), secondo lo spirito oggettivo-astrattivo a cui ci avevano abituati le *Ankety*; a loro volta, le "zampe" dell'uccello che vi si dovrebbe posare sono 'sublimate' nello spazio *vuoto* destinato ad accoglierle [на ній тільки місце/для його ніг]. L'indistinzione ontologica di questa "non-azione", in cui l'*essere* del ramo si sovrappone al *non essere* dell'uccello, è ribadita dall'insistenza su un non-colore come il bianco come sfondo cromatico della scena: "[…] купи білого/повітря, ширші вгорі, балянсуються/на її кожній бруньці" (*ibid.*).

Radicalmente privativo è anche il contesto in cui è ritratta la mano inerte di "Ruka znachodyt'sja v prostori i vvečori". Il susseguirsi di tre negazioni nello spazio di due versi [*не* тримає/ *нічого*, *не* зовсім/затиснена в кулак] culmina, senza subire sostanziali variazioni semantiche, nell'estensione senza fine di un "cubo d'aria" [повітря, стиснене в невеликий/куб (...) що не має кінця] dello stesso colore del vetro, in cui andrà letto un peculiare tentativo di lessicalizzazione di ciò che "non è", o "non è visibile allo sguardo":

> Рука не тримає
> нічого, не зовсім
> затиснена в кулак […]
> Ліворуч знаходиться
> повітря, стиснене в невеликий
> куб, наче з кольорового скла, що
> здається, не має кінця, як
> певна доба історії (ivi: 339)

In “Noha znachodyt’sja v čerevyku”, l’immersione dell’oggetto in una dimensione temporale – la notte – connotata in termini di “mancanza” (mancanza di luce, di contorni chiaramente distinti), si risolve in un analogo svuotamento plastico e funzionale. Avvolto nella “notte di pelle” [ночі зі шкірі] della scarpa, il piede appare come una “immagine radiografica” [рентгенівський знімок такої], o come lo “schema” di un piede [як схема ноги]; due immagini, queste ultime, in cui è facile cogliere un rimando alle *Ankety*, e alla loro semplificazione dell’oggetto in chiave cubista-fenomenologica:

> У тісній, постійній
> ночі зі шкіри, знаходиться,
> бліда, як схема ноги,
> що колись буде, чи
> рентґенівський знімок такої,
> що вже була, зі
> своїми кістьми дуже
> далекими одна від
> одної, з п’ятою в однім
> куті, а великим пальцем, як
> в другім кінці держави […] (ivi: 350)

Il riferimento al mezzo di rappresentazione geometrico [схема ноги] contribuisce, inoltre, ad elidere il rapporto dialogico con uno sfondo empirico, consentendo di concepire l’oggetto-piede nei termini universali e mutualmente *inclusivi* – il piede è “già stato”, ma “non è ancora” [що *колись буде*/що *вже була*] – già osservati a proposito dei *questionari*: “[…] як схема ноги,/що *колись буде*, чи/рентґенівський знімок такої,/що *вже була*” (corsivo mio MGB)[2]. Il risultato è una radicale negazione della “situazionalità” dell’oggetto, di cui sono

[2] Nella stessa raccolta, si noti il riferimento ad un analogo effetto ‘transtemporale’ in “Rana maje imja”, dove la ferita “proietta un’ombra” *indipendentemente* dal fatto che vi sia il sole: “Незалежно від того, чи/світить, чи не

oltremodo dilatati gli ancoraggi cronologici [що *колись буде* чи що *вже була*] e topografici [підошва простягається *як земля*], privandolo, in tal modo, di un legame strutturale con il corpo di cui dovrebbe fare parte:

> […] Підошва простягається, тиха
> і повна верств, як
> земля, чорний верх
> підноситься склепінням
> над нею, вакса і
> дратва блищать на
> нім, як зорі.
> (ivi: 351)

In “Postijno vidčynjajut’sja usta”, lo schiudersi delle labbra è ugualmente disgiunto da finalità pratiche come quelle fonatorie, o masticatorie, ed assume come unico significato l’atto stesso della loro *separazione* [щоб якнайдальше/бути віддаленими від себе]:

> Постійно відчиняються уста, як
> два поїзди, дві
> їхні частини постійно
> віддаляються одна від одної
> немов тільки
> на те
> щоб якнайдальше
> бути віддаленими від себе […]” (ivi: 327).

Il meccanismo di rappresentazione dell’oggetto si fonda, come nei casi precedenti, sullo

---

світить/ сонце, довга тінь падає з/неї […]” (ivi: 327).

schiudersi di uno spazio vuoto che consente alle cose di configurarsi in modo diverso da quello previsto dall'abitudine percettiva: la reiterazione della preposizione "від" – volutamente condotta ai limiti del tautologismo [*віддаляються* (...) щоб якнайдальше *бути віддаленими* від себе] – ha, in tal senso, lo scopo di visualizzare l'incidersi di una frattura sulla superficie dell'essere, da cui dovrà prendere forma la "cavità" – il nulla – della bocca spalancata. L'identificazione del fine dell'azione con il movimento che porta le labbra ad 'alienarsi' da loro stesse consente, a sua volta, l'attivazione della metafora del "treno" [уста як/два поїзди], la quale andrà intesa come il risultato dell'ossessiva focalizzazione dello sguardo sul loro "essere labbra", in modo da isolare i due segmenti di cui sono composte, come una parola che venga ripetuta all'infinito, riducendosi ad un puro suono privo di significato.

Un'analoga insistenza sull'*essere* delle cose ritratte andrà tuttavia rilevata anche per gli altri componimenti appena presi in esame, in cui il susseguirsi delle *negazioni* agisce con un peculiare effetto 'dilatatorio' su quanto sopravvive al meccanismo di espunzione dei dati accessori: il piede di "Noha znachodyt'sja", separato dal corpo, assume le proporzioni di una "terra emersa" [підошва простягається/як земля]; la fioritura di "Kvitka cvite" si espande oltre i confini dell'universo [більшого ніж всесвіту]; in "Ruka znachodyt'sja v prostori i vvečori" l'assorbimento nella mano nella regione del nulla è compensato dall'improvviso lievitare delle dimensioni dell'"aria" [повітря (...) не має кінця, як певна доба історії]. Si tratta di una poesia di 'istanti bloccati' e analizzati con macroscopica perizia, nel tentativo di dare voce agli 'ingranaggi' sommersi di una oggettività su cui di rado lo sguardo si posa con finalità 'contemplative'.

Effetti non dissimili sono ottenuti da Sartre nella *Nausea*, "mettendo tra parentesi" gli aspetti funzionali di oggetti banalmente quotidiani come una "poltrona" o una "radice", per poi focalizzarsi sulla loro configurazione esteriore, la quale assume caratteristiche disturbanti per il semplice fatto di *essere lì*, senza alcuna motivazione trascendente: "Questo enorme ventre all'aria, sanguinante, rigonfio […] non è un sedile. Potrebbe essere altrettanto bene un asino morto, per esempio, gonfiato dall'acqua, e che fluttua alla deriva, a pancia all'aria" (Sartre 1965: 179); "aveva perduto il suo aspetto inoffensivo di categoria astratta, era la

materia stessa delle cose, quella radice era impastata dell'esistenza. O piuttosto, la radice, le cancellate del giardino, tutto era scomparso […] restavano delle masse in disordine – nude, d'una spaventosa e oscena nudità" (ivi: 182).

Replicando, *mutatis mutandis*, le 'epifanie' roquentiniane di fronte al profilo oltremodo compatto delle cose *in quanto tali* (ovvero, nella loro radicale contingenza), il linguaggio poetico tarnavskiano si pone l'obiettivo di rivelare l'"oscena nudità" dell'oggetto nel momento in cui vengono a *mancare* le ambizioni strumentali di un soggetto, o le indicazioni spazio-temporali che permettono di "situarlo" in un dato ambiente. L'eliminazione di uno sfondo empirico, tramite la visione "macroscopica" di un singolo dettaglio, consente, infatti, di sospendere l'insieme di configurazioni *già date* in cui un bicchiere "serve" in quanto strumento in cui bere e non può essere percepito come un oggetto autonomo, o un piede è saldamente parte del sistema-corpo, e non un continente a sé stante sotto il "cielo stellato" del lucido da scarpe [вакса і/дратва блищать на/нім як зорі].

La priorità conferita al linguaggio come strumento di indagine "ontologica" – che restituisca, cioè, una perduta evidenza all'*essere* stesso delle cose – ci consente di inserire il materiale oggettuale osservato finora sullo sfondo delle categorie che, in *Essere e Tempo*, Heidegger definisce come "strumentalità" [Zuhandenheit], "presenza" [Vorhandenheit] e "attrattività" [Auffälligkheit]. Quando siamo legati alle cose da un rapporto familiare, concreto, esse si danno nel modo della *Zuhandenheit*, in cui sono oggetto di una visione "pratica" (sono *alla mano*, "zu hand") e subordinate ad un fine; il termine *Vorhandenheit* indica, al contrario, il modo d'essere degli oggetti come *di fronte a noi* ("vor hand") [*ibid.*] nel momento in cui cessa la "familiarità" garantita dal loro controllo strumentale. Se l'oggetto non può servire a qualcosa, non è subordinabile alla manipolazione umana [Zuhandenheit], esso passa a fare parte di una visione "teorica" ed attrae all'improvviso l'attenzione [Auffalen] di chi guarda, offrendosi come pura "presenza" [Vorhandenheit] (Heidegger 1964: 73). L'esempio avanzato da Heidegger è quello di un martello che, rompendosi, cessa di essere *zuhanden* [alla mano] e si trasforma in *vorhanden* [presente], poiché l'uomo, non potendosene servire, è costretto a prendere atto della sua esistenza *in quanto tale*: "uno strumento è guasto, un materiale inutilizzabile […] esso si rivela solo come semplice presenza" (*ibid.*).

Il binomio Vorhandenheit/Zuhandenheit riappare, nella riflessione estetica heideggeriana, nell'*Origine dell'opera d'arte* [Der Ursprung des Kunstwerkes] (1950), in cui si fa più netta l'idea che lo svelamento dell'essere debba figurare come la ragione primaria di un'opera artistica. Analizzando un paio di "scarpe da contadina" ritratte in un quadro di Van Gogh, Heidegger rileva il potere dell'arte di *mostrare* l'essere, e non la soggettività di chi le ha ritratte: le scarpe non sono incluse in un concreto contesto esperienziale (il lavoro, la terra depositata sotto le suole) che le renda "*zuhanden*", ma sono solo "*loro stesse*", grazie all'iscrizione in un "vuoto" che consente all'oggetto di darsi *per quello che è*: "[…] Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino e null'altro" (Heidegger 2000 [1950[1]]: 33).

Non sarà difficile notare, al netto delle inevitabili divergenze, un'analoga gravitazione tarnavskiana verso un'estetica della "presenza" [Vorhandenheit] delle cose: inutilizzabile è il bicchiere di "Skljanka stojit'", il quale smette di essere *zuhanden* fin nel senso letterale del termine, poiché è ritratto "senza dita intorno" [без пальців вокруг]; "guasti", o "mal funzionanti" possono essere considerati, sebbene *lato sensu*, i piedi, o i fiori ritratti nella raccolta, la cui grottesca deformità impedisce loro di *funzionare* nel contesto in cui sono normalmente inseriti. Alla forza trascendente che piega l'oggetto a finalità antropomorfe, o simboliche, si contrappone quella dello sguardo fenomenologico che, tramite il sistematico azzeramento di ogni significato alternativo all'*esserci* dell'oggetto stesso, lo rivela nella sua "presenza"

La rappresentazione tarnavskiana del quotidiano come un insieme di oggetti con una nettissima valenza "contemplativa" e anti-pragmatica – e si ricordi che per Heidegger il modo della *Zuhandenheit* coincide con la *praxis*, mentre quello della *Vorhandenheit* con la *theoria* – permette alle unità oggettuali di *Poeziji pro niščo* di esistere "alla massima potenza", poiché, una volta annullata la presenza di un contesto empirico, non vi è nulla che possa *distrarre* l'attenzione (l'*Auffäligkheit* heideggeriana) al di fuori di esse. La stessa reiterazione di parti del discorso raccolte attorno al nucleo semantico dell'assenza [без, ніхто, ніщо, не] rimarca, da questo punto di vista, l'impossibilità di uscire dalla *superficie* delle cose rappresentate per

stabilire un contatto con un universo di significati trascendenti collocato oltre la regione dei significanti; se nelle proiezioni iconiche la "piattezza" del disegno escludeva 'vie di fuga' *in profondità*, il vuoto innaturale che circonda molti degli oggetti esaminati ci costringe a tenerci ancorati al loro *esserci*. L'opera è così un 'oggetto' che si risolve in se stesso, e non il rimando verso una vita ulteriore.

La "riduzione" tarnavskiana dell'oggetto prosegue, in questo senso, una intonazione anti-simbolica e anti-aggettivale che dalle avanguardie passa all'indirizzo *chosista* a cui appartiene anche il *Nouveau Roman*[3], e se ne avvale per dare risalto alla radicale "negatività" di una realtà materiale che, come già evidenziato a proposito delle *Ankety*, ha nello *svuotamento* dalle antiche strutture di significato (l'affermazione, la pienezza, o la stessa referenzialità del linguaggio) una delle proprie caratteristiche fondanti. L'affrancamento delle unità oggettuali dalle sovra-imposizioni di significato di una coscienza trascendente ci mostra, infatti, una realtà insidiata dallo spettro della propria dissoluzione: il bicchiere di "Skljanka stojit'" e l'uccello di "Ptach ne sydyt' na hilci" hanno attorno a sé livide tenebre [довкруги неї порожнечу; у тіснім, тупім трирутнику ночі]; il piede di "Noha znachodyt'sja v čerevyku" è ugualmente immerso nella "notte di pelle" della scarpa [у тіснім, постійній/ночі зі шкіри], da cui emerge come lo "scheletro" di un piede [рентгенівський знімок такої]; il fiore di "Kvitka cvite" si innalza in uno spazio da cui sono stati espunti i normali ancoraggi deittici ad un contesto fattuale; il giardino di "Sad mae oblyččja" è privo della stessa 'germinazione' del nulla [ніщо не знаходиться/за ним, ніхто/не наказав йому/з'явитися]; la bocca di "Postijno vidčynjajut'sja usta" ha come unico scopo quello di aprirsi fino a lasciare solo il "vuoto" della sua cavità spalancata. Un'analoga insistenza sul "vuoto" si incontra nella già citata "Ptach ne sydyt' na hilci" che, immortalando il momento che precede la materializzazione dell'essere, provvede a rappresentare una "casella libera" [видно місце для його ніг] nella linearità del tempo.

[3] Si noti che è di Barthes la definizione dello *chosisme* robbe-grillettiano come di una "cosa" cubista promossa al "rango di soggett[o]", a cui è opposta la patina "utensilistica" della pittura seicentesca olandese (Barthes 1966 [1954[1]]: 12).

In altri casi, l'oggetto tende a dissolversi in concomitanza con l'andamento dei versi, per cui la fine del componimento coincide con un indebolimento, o una definitiva perdita di concretezza dell'oggetto stesso: "Skljanka stojit v noči" si chiude sulla "superficie invisibile" su cui fluttua il bicchiere [на якійсь невидимий поверхні], mentre "Postijno vidčynjajut'sja usta" finisce per mutarsi nel minuzioso racconto dello schiudersi di uno "spazio vuoto" [їхні частини віддаляються (...) щоб якнайдальше бути віддаленими від себе]. Altrettanto interessante è il caso di "Slyna blyščit v roti", dove il processo fisiologico della fuoriuscita della saliva dalla cavità orale si coagula attorno ad un nucleo di verbi che lasciano presagire l'incidersi di un "vuoto" nella superficie delle cose [з-поміж зубів; із щілин між ними, залишити], culminando nel dettaglio di una bocca "nera e semivuota" dopo l''esodo' di quanto la riempiva: "[…] Рот зяє, вже/чорний, напівпорожний […]" (ivi: 359).

Ciò contribuisce a creare un sostanziale 'cortocircuito' semantico tra i titoli dei componimenti, in cui "bicchieri", "piedi", "fiori" sono evocati in termini apparentemente *assertivi* ("Skljanka stojit'", "Noha znachodyt'sja", "Kvitka cvite"), e i loro testi, i quali ci presentano oggetti che, in virtù delle "mancanze" e dei "buchi" di cui si è detto, *non* corrispondono a quanto ci si aspetterebbe da loro: il bicchiere è una pallida apparizione, incapace di assolvere alla propria normale funzione utensilistica; il fiore non ha un nome, o un luogo che lo rendano rilevanti ad un soggetto che voglia annusarne l'odore, o stringerlo tra le mani. La "saliva" [слина], di cui si dice che "splende *dentro* la bocca" [слина блищить в роті], in realtà è impegnata nell''epico' tentativo di uscirne: "скликає/сама себе, дає/собі накази […] щоб залишити рот" (*ibid.*). Questo tipo di 'spaesamento' è lo stesso sperimentato da Roquentin di fronte all'emergere della "oscena nudità" degli oggetti che lo circondano, il cui volto straniante lo costringe a rilevare la dissoluzione del legame che unisce significanti e significati: "Mormoro: *è un sedile*, un po' come un esorcismo […] Questo enorme ventre all'aria, sanguinante, rigonfio […] *non è un sedile*. Potrebbe essere altrettanto bene un asino morto, per esempio, gonfiato dall'acqua, e che fluttua alla deriva, a pancia all'aria" (Sartre 1965: 179, corsivo mio MGB).

Come si noterà, l'avvicendamento dialettico tra uno stadio positivo – *è un sedile* – e uno negativo – *non è un sedile* – è lo stesso che informa anche i versi tarnavskiani esaminati

poc'anzi, i quali spingono il testo dalla fase affermativa del titolo ("Skljanka stojit'", "Noha znachodyt'sja"), a cui corrisponde la realtà concepita dal senso comune, al suo successivo rovesciamento nell'evento 'epifanico' che svela gli ingranaggi nascosti e i 'movimenti interrotti' dell'essere. La presa di coscienza del volto nascosto del quotidiano – della sua 'presenza' come puro fenomeno – non rende possibile, infatti, formulare con indubitabile certezza un enunciato del tipo "questo è un bicchiere", o "questo è un piede". Si passa, in tal modo, da un oggetto che *prima* dell'attivarsi del verso esiste nel modo della "strumentalità" [Zuhandenheit] ad un oggetto restituito alla sua "essenza" anti-referenziale dalla visione fenomenologica, e che, come la poltrona di Roquentin, trasformata in un "enorme ventre all'aria" (cf. *supra*), è reso 'diverso', 'strano'.

L'immagine della realtà che rimandano le *Poeziji pro niščo* (la sua "oscena nudità") è, in questo senso, quella del *negativo* fotografico, di una distorsione che mantiene saldo il legame con l'originale, e ne muta, tuttavia, la distribuzione dei vuoti e dei pieni, delle luci e delle ombre: il significante non corrisponde al significato che gli è normalmente associato, poiché ciò che è percepito come uno "strumento" cessa di iscriversi in un percorso lineare, e si configura come un sistema chiuso, impenetrabile all'intervento umano; ciò che appare "pieno" in realtà è "vuoto", poiché, come le "zampe" di "Ptach ne sydyt' na hil'ci", sorge da uno spazio libero (il "nulla") che si è formato nella maglia dell'essere; ciò che appare "vuoto" è in realtà "pieno", perché è quanto consente agli oggetti di manifestarsi.

La *dissolvenza* del soggetto e la "fine" dell'io

L'impiego del metodo fenomenologico allo scopo di dare risalto al *negativo* della realtà comunemente percepita si applica anche all'io lirico dei versi tarnavskiani, concretandosi nella rigorosa espunzione degli aspetti soggettivi che si frappongono ad una resa "refertuale" della dimensione oggettiva. Il *principium negationis* su cui si fonda la trama semantica delle "poesie sul nulla" si palesa, da questo punto di vista, tramite l'*annullamento* dell''abitudine' grammaticale che ci fa supporre la presenza di un'unità dietro il compiersi di una data azione. Ciò contribuisce ad affinare il senso della perdita di un mondo in cui soggetto e oggetto interagiscono in modo organico, poiché, come si è visto nella sezione precedente,

insieme alla “finzione grammaticale” dell’io è abolita quella “patina aggettivale” che dovrebbe concorrere alla formazione di un universo chiaramente delimitato nei suoi contorni fisici e spazio-temporali.

Lo spostamento del baricentro poetico *al di fuori* di una coscienza trascendentale capace di unire l’esperienza in un “io” – ciò che Morenec’ (2002: 212) definisce la perdita del “senso *umanistico* dell’enunciazione lirica” [гуманистичний сенс лиричного висловлювання] – può essere apprezzato, in primo luogo, nell’impiego di singole parti corporee come sostituto metonimico di un’unità psico-fisica. Il motivo dello smembramento corporeo in entità autosufficienti appare in “Čolovik ležyt’”, dove la reiterazione della preposizione “з” precisa per via morfo-lessicale l’intima disunità del corpo umano, la cui fisiologia è data dalla somma di varie parti (mani, denti, occhi) che non concorrono alla formazione di un *sistema* organico, ma sussistono, in una forzata prossimità, indipendentemente le une dalle altre:

> Чоловік лежить з
> руками, білими
> й відкритими біля
> тіла […]
> з зубами в
> роті, білими […]
> з очима напіввідкритими […]
> (ivi: 356)[4].

La posizione orizzontale dell’individuo [чоловік лежить] rimarca, da questo punto di vista, la funzione del corpo come “quadrante” in cui vanno a disporsi le tessere del *collage*

[4] Si noti che l’uso anaforico della preposizione “з” per esprimere la frammentarietà del corpo umano si incontra per la prima volta in “Jakoju ty bula”, contenuta in *Pisni je-je* (1967): “Із віддихом,/що забірав горла,/із шкірою/без кінця,/як небо,/з очима,/які океан/шукав/у своїй найхолоднішій/воді,/з устами […]” (ivi: 193).

anatomico, testimoniando l'assenza di un nucleo intellettivo, o spirituale, che preesista alla griglia di relazioni fisiologiche rappresentata dal corpo. È paradigmatico, in questo senso, anche il caso di "Žinka ide v sad", dove la donna che si inabissa nella "bianca fossa del cielo" [у білу яму неба] non solo manca di un centro psichico che la metta in grado di impedire la propria caduta, ma anche di una "coscienza" che unifichi le informazioni sensoriali consentendole di *vederla*: "і вона *не бачить*, як *її тулуб/падає* в той час/у білу яму неба" (ivi: 323, corsivo mio MGB).

In "Čolovik ide kraevydom'" la 'scomponibilità' del soggetto trova un ulteriore approfondimento semantico nell'impiego di immagini legate alla sfera sartoriale – le braccia del soggetto sono infatti "cucite" al corpo come le tasche [кишені] di un vestito – le quali postulano, non senza un'inflessione gogoliana[5], la natura transitoria e reversibile dell'*abito* umano:

> Окреслений шкірою, невидимою
> місцями, як пунктир, з
> руками, пришитими до
> тулуба, як до одягу
> кишені […]
> (ivi: 336)[6]

La metafora ricompare in "Čolovik ide dorohoju", dove, con un analogo rimando al Gogol' del *Cappotto*, l'anonimo protagonista dei versi è descritto come un fragile assemblaggio di manufatti sartoriali [камізелька, одяг, гудзики], in cui domina, in funzione

[5] Sull'interesse di Tarnavs'kyj per Gogol' si riveda il capitolo I.

[6] Si noti che in "Žinka plače II", contenuta nella stessa raccolta, le dita della donna frugano nelle "tasche logore" degli occhi: "Пальцями […] шукає в подертих/кишенях очей" (ivi: 355). Si veda, tra gli antecedenti dell'immagine, il parallelo tra il corpo di un giovane suicida e un impermeabile [плащ] in "Flores para los muertos", contenuto in *Žyttja v misti*: "[…] ви знаєте про молодих мужчин,/які божеволіютъ в холодних кімнатах,/які вішають свої тіла,/як покірні чорні плащі" (ivi: 16).

complementare e opposta al lessema “з” di “Čolovik ležyt’”, la reiterazione dei prefissi ‘centrifughi’ роз- е від- [розкритими; розхрістаний; відстають від тіла]:

Із радістю на
обличчі, як з камізелькою,
щільно прилиплою до грудей,
з очима і устами
розкритими,
як розхрістаний
одяг, з зубами, що відстають
від тіла і блищать,
як ґудзики на
камізельці, з камізелькою
на грудях, під розхрістаним
піджаком, як з усмішкою,
створеною, навіки, кравцем
з ґудзиків, і ниток,
і матерії […]
(ivi: 349)

Nel finale del componimento, il destino a cui va incontro l’uomo-manichino è la lacerazione, innanzitutto ontologica, da parte delle “lame dell’aria” [леза повітря] che si insinuano nel suo corpo di stoffa:

[…] Між його тулубом і
головою, як теж і на
місці усіх його
суглобів, видно сині
леза повітря, і всі

вони тремтять […] після
радости, викликаної його
розчленуванням (*ibid.*)

L'inversione della dinamica paziente-agente secondo la quale dovrebbe essere l'uomo, o un corpo solido, a "fendere l'aria", e non il contrario [між його тулубом і/головою (...) видно сині/леза повітря], si inserisce nel più vasto tentativo della raccolta di offrire il 'rovescio' – il *negativo* – della realtà esperita; non meno interessante, nella prospettiva d'un rovesciamento delle attese "metafisiche" del lettore, è la radicale immanenza dell'immagine dell'abito, che non rimanda ad un nucleo nascosto sotto la superficie dell'essere, ma, come gli oggetti esaminati più sopra, si tiene saldo ad un'ostinata coincidenza con se stesso, per cui non v'è nulla di *trascendente* che sopravviva alla sua rottura.

La degradazione del soggetto al ruolo di 'prodotto' di strutture esterne all'io (l'abito, le tessere del *collage* anatomico) che ne rendono possibile la provvisoria 'incarnazione' in un guscio materico privo di deviazioni simbolico-trascendenti, fa sì che l'esistenza umana si delinei come un processo di *bricolage*, di compulsivo accostamento delle unità significanti allo scopo di occultare, tramite la costruzione di meccanismi "posticci" – e si pensi al risalto conferito ai prefissi з, від, роз – le repentine aperture da cui fuoriesce il "nulla" posto a fondamento della realtà. L'orientamento "ontologico" della raccolta non si limita, in tal modo, a dare risalto ad una dimensione oggettuale indipendente dai meccanismi di fruizione di una coscienza, ma trasforma anche quanto ricade nella sfera della soggettività in una 'appendice' della realtà materiale.

In "Čolovik rodyt'sja", la nascita del soggetto è così intesa come una grottesca "vestizione" che consente di riunire in un organismo parti anatomiche [пальці, і зуби], e coordinate del quotidiano (il dettaglio, memore dell'*American way of life*, del "parcheggio per l'automobile" [автомобілі і/паркувальні площі для/них]) altrimenti disperse nella realtà oggettuale; l'identità del singolo [хоч ще не став/собою,/на те,/щоб ним/стати] si delinea come il risultato di un processo di addizione, in cui manca, si badi bene, una 'impalcatura' *strutturalmente umana* che preesista ai beni accumulati:

Хоч ще не став
собою, на те, щоб ним
стати […]
тягне із
собою все, що має вистачити
йому на ціле
життя: автомобілі і
паркувальні площі для
них, місця на біль,
який паркуватиме там, як
автомобілі, хрести, щоб
саджати їх там, де не
болить, пальці, і зуби, і
сльози, зв’язані у жмути, як
бляшаний посуд […]
(ivi: 370).

Nel componimento ‘parallelo’ “Čolovik vmiraje”, la morte del soggetto consiste nel ‘disfacimento’ – amplificato dalla reiterazione dei prefissi ‘centrifughi’ від- е ви- – del patrimonio fisico-oggettuale che era stato accumulato al momento della nascita [cf. *supra*: “тягне із/собою все/що має вистачити/йому на ціле/життя”]; si noti, in particolare, il processo di *sottrazione* che deve affrancare il soggetto dai ‘surrogati’ identitari che l’immersione nell’esperienza vitale ha depositato sul suo corpo [здіймає сліди/зацікавлення світом зі/щік]:

Відвертається від своїх
рук, як від друзів, що прийшли
його відвідати, і скоро

вийдуть із кімнати, немов
картини, здіймає сліди
зацікавлення світом зі
щік, доземних, наче
стіни, як постіль, яку треба випрати […]
(ivi: 361).

Il ripristino di uno stadio di primigenia *nullità*, tramite l'espunzione delle "strutture" (fisiche e sociali) che convergono dall'esterno nella formazione dell'oggetto-uomo, proietta la "fine" dell'umano sullo sfondo di una complessa dialettica tra l'avvertenza sartriana che il "nulla" è il prerequisito (e il fine ultimo) del manifestarsi delle cose, e l'idea, già delineata a proposito della nostra trattazione della dimensione oggettuale, che l'essenza delle singole unità emerga con tanta più evidenza nel momento in cui queste si mostrano in una condizione di "oscena nudità". Tuttavia, se l'eliminazione dell'insieme di configurazioni *già date* in cui un oggetto "serve a qualcosa" permette a quest'ultimo di esistere come semplice "presenza" [Vorhandenheit], la soppressione della griglia di relazioni cosali di cui è ammantato l'oggetto-uomo (gli organi anatomici, l'abito, i possedimenti materiali) non è confortata dalla conservazione di un nocciolo ontologico che sopravviva al processo di sottrazione, e culmina, pertanto, nell'equazione tra il soggetto e il nulla.

Nei testi esaminati finora, la dialettica uomo-mondo non prevede, infatti, un "io" che *resista*, o che si faccia veicolo di significati alternativi – anche se fallimentari – alla pressione esercitata dalle cose; non si dà, in altri termini, un equivalente *umano* di componimenti del tipo di "Skljanka stojt' v noči", o "Sad maje oblyččja ypyrja", in cui il "nulla" si disponga *ai margini* del soggetto, lasciandone emergere l'intima coesione. Anche prima del suo smembramento, il corpo che si offre all'azione disgregante della realtà esterna non esiste come "unità": esso è un "meccanismo" strutturalmente *plurale*, in cui le parti sono forzatamente assemblate, in attesa di flettersi – o di "scucirsi" – come conseguenza degli attacchi del mondo esterno.

L'implosione della soggettività tarnavskiana appartiene, da questo punto di vista, ad una

versione oltremodo inasprita della "crisi" dell'io predicata dalla modernità; sebbene le sue radici vadano cercate nella reazione post-romantica alla 'sacralità' della posizione autoriale, o nella eliotiana "spersonalizzazione del discorso"[7], il trattamento di radicale *sottrazione* a cui il poeta ucraino sottopone la sfera dell'umano diverge dall'inclinazione del modernismo nel suo periodo 'classico' ad ammettere l'esistenza di un "centro" e di un "soggetto" (cf. Bertens 1986: 46)[8], e mostra una più spiccata affinità concettuale con ciò che Miller (1999: 64) definisce come "anthropological minimum" dei testi tardo-modernisti, riferendosi alla progressiva soppressione delle coordinate culturali, storiche e sociali di un soggetto "at play in the face of its own extintion" (*ibid.*).

Ancor più forte è la sua prossimità teorica all'insieme delle "filosofie senza l'uomo" che fanno capo allo strutturalismo, dove, come abbiamo osservato a proposito delle *Ankety*, il soggetto cessa di essere il *costituente* della realtà, trasformandosi nel *prodotto* di una griglia di relazioni oggettuali in larga parte predeterminata. Tuttavia, se i *questionari* si impegnavano a mostrare quanto resta della realtà dopo il suo abbandono da parte di un soggetto empirico – ovvero, un asettico insieme di dettagli topografici – l'impressione che si ricava dalle "poesie

[7] Si veda cosa scrive Eliot nel saggio *Tradition and the Individual Talent* (1919): "[…] The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways" (Eliot 1950: 21). Sulla "poetica dell'impersonalità" [poetics of impersonality] in Eliot si veda anche Ellmann 1987.

[8] Si noti che anche nelle avanguardie storiche, in cui sono più forti le tendenze anti-umanistiche, l'eliminazione della soggettività romantica risulta in una esasperazione dell'io tramite la creazione di grottesche maschere autoriali. Enunciati come il marinettiano "distruggere nella letteratura l'io" (cit. in De Maria 1977: 81) puntano infatti ad amplificare la percezione soggettiva. Poggioli (1962: 182) ha parlato, a questo proposito, di un *transumanismo* [transhumanizing tendency] futurista, intendendo, con questo termine, la predilezione per l'iperbole e l'amplificazione 'cosmica' dell'io di autori come Majakovskij. Anche Levenson sostiene che la "soppressione" della soggettività da parte degli scrittori delle avanguardie storiche si traduce, paradossalmente, nella sua dilatazione: "[…] If human values disappeared from the art, they simply reappeared in the aggressive and self-dramatizing artist" (1984: 135). Questi aspetti sono indubbiamente assenti in Tarnavs'kyj il cui "io" è ridotto *de facto* ad un "contenitore vuoto".

sul nulla" è un bisogno di retrocedere allo stadio che *precede* l'avvento delle *Ankety*, mettendo in scena il 'dramma' della scomparsa di un soggetto e di un oggetto tradizionali, tramite un'ossessiva focalizzazione sul *processo* della loro "rottura", o della loro "dissolvenza". Ciò non significa, d'altra parte, che il moto *à rebour* in cui è coinvolta la poesia tarnavskiana intenda preludere ad una restaurazione dell'ordine del reale precedente alla 'svolta' dei *questionari*: mostrare il processo di progressiva erosione a cui è sottoposta la propria immagine del mondo serve, al contrario, a rimarcarne l'ineluttabilità, provvedendo a fornire il corredo di una "prova materiale" – la nullità metafisica del soggetto e dell'oggetto – all'assetto ontologico presentato nelle *Ankety*. Al radicale ermetismo con cui i *questionari* davano voce all'avvento di una realtà estranea alle aperture in senso trascendente, e ostinatamente raccolta attorno alla propria monodimensionalità, le "poesie sul nulla" sostituiscono, infatti, una più vivace illustrazione (e si pensi a quadri quasi narrativi come quello di "Čolovik ide dorohoju") del venir meno della solidità, della profondità e dell'*umanità* che appartengono al volto "positivo" della realtà normalmente percepita.

La reiterata enunciazione del "nulla", o dei suoi equivalenti semantici – i lessemi "невидимий", "білий", "повітря", "порожнеча", o la preposizione "без" – ribadisce, da questo punto di vista, che essere e non essere convivono sul medesimo piano, avvolti di una bianca e asettica luce, e proiettati in uno spazio oltremodo *appiattito* da quella estetica della "superficialità" che Jameson (1984) associa alla cultura del simulacro (cf. cap. VI). Come specificato più sopra, le "mancanze" di cui sono costellati gli oggetti non lasciano infatti intravvedere un insieme di significati nascosti al di sotto della superficie dei fenomeni, ma si limitano ad attrarre l'attenzione – l'*Auffälligkheit* heideggeriana – sulla "presenza" dell'oggetto stesso, colto nella sua originaria contiguità con il "vuoto". Anche gli eventi che vedono cadere, scucirsi, o scomparire quanto fa le veci di un soggetto hanno, in questo senso, una natura esclusivamente *superficiale*: il grottesco sfondamento a cui è sottoposto l'uomo-manichino di "Čolovik ide dorohoju" non dà luogo ad alcuno sprofondamento nel dolore fisico, oppure morale; a loro volta, la docile "svestizione" che accompagna la morte del singolo in "Čolovik vmiraje", o la "caduta" nella "fossa del cielo" [падає в білу яму неба]

della donna di “Žinka ide v sad” sono ridotte ad un semplice automatismo fisico[9].

Si noterà il contrasto con altri tentativi di area modernista di rendere la perdita di una parte corporea: le *dramatis personae* che nella *Tragedija* eponima di Majakovskij (1913) si presentano in scena “mutilate” [Человек без глаза и ноги; Человек без уха; Человек без головы] possono ugualmente sentire, parlare, o muoversi, e la mancanza fisica che le affligge non risulta in una “diminuzione” di umanità (cf. Majakovskij 1955: 158ss.); altrettanto può dirsi di un testo “canonico” in fatto di “poetica della mutilazione corporea” come il *Nos* gogoliano.

Anche episodi di “smembramento” che la generale intonazione anti-poetica renderebbe più simili all’asettico racconto tarnavskiano della “fine della soggettività”, come quelli che sono contenuti nelle *Slučaj* di D. Charms, o nei versi del *post-šestidesjatnyk* V. Holoborod’ko, hanno, a differenza di quanto accade nel nostro poeta, una precisa giustificazione extra-testuale nella rappresentazione in chiave grottesca della disumanizzazione a cui è sottoposto l’*homo sovieticus*. Nel charmsiano *Golubaja tetrad’*, la progressiva mutilazione del protagonista testimonia *via negativa*, come annota Carrick (1994: 622), la paradossale *irriducibilità* dell’umano di fronte alla disumanità della storia: “Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно […] Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше го**в**р**и**ть” (Charms 1991: 21). In “Chotiv buty ljudynoju” (1967), Holoborod’ko invece sottopone l’anonimo protagonista dei versi ad una “operazione chirurgica al giorno” [щодня він провадив якусь пластичну операцію на своєму тілі] per renderlo “uguale a tutti gli altri” [щоб бути схожім на інших, на всіх], tramite la progressiva espunzione degli organi – gli occhi, la lingua – che costituiscono una minaccia per la stabilità del cosmo sovietico [вийняв очі (...) вирвав язика] (Holoborod’ko 2005: 192). E se è possibile ipotizzare l’influsso del Gogol’ di *Nos* come ideale punto di raccordo tra Tarnavs’kyj

[9] Secondo Miller (1999: 64) la descrizione della sfera corporea in termini di “automatismo” [an obsessive depiction of pure corporeal automatism] sarebbe una caratteristica della letteratura tardo-modernista, e in modo particolare dei personaggi beckettiani.

e Holoborod'ko, nel poeta ucraino-americano prevale, oltre ad un'ostinata intonazione anti-storica e anti-referenziale, l'innesto del procedimento del *collage* sulla già citata persuasione esistenzialista che il "nulla" è il fine ultimo del manifestarsi delle cose.

Si potrebbe concludere, parafrasando Jameson (1991), che fa coincidere gli anni Sessanta con l'inizio di un "indebolimento del senso della storia" [a weakening of historicity], e Eagleton (1986), secondo il quale il postmodernismo supererebbe la 'chimera dell'interiorità' [postmodernism has outlived all the phantasies of interiority], che le "poesie sul nulla" riflettono il passaggio da una fase *modernista* in cui l'alienazione uomo-mondo si propaga nelle profondità metafisiche del soggetto, coinvolgendone la psicologia individuale e la "situazionalità" storica, ad una, ormai *postmodernista*, in cui essa resta ancorata alla "superficie": "[…] old fashioned modernism is still agonizedly cought up in metaphysical depth and wretchedness, still able to experience physical fragmentation and social alienation as spiritually wounding […] Postmodernism, confidently postmetaphysical, has outlived all the phantasies of interiority" (Eagleton 1986: 143). L'interazione, all'interno della raccolta, tra il meccanismo *privativo* su cui si fonda "riduzione fenomenologica", l'idea sartriana della pervasività del "nulla", e, in ultimo, l'insistenza sulla già citata natura 'pellicolare' del "simulacro"[10] trasforma l'io e le cose in "contenitori vuoti" e oltremodo evanescenti, vanificando qualsiasi processo di 'scavo' psicologico. E se è bene mantenere una certa cautela rispetto alla postmodernità del nostro Tarnavs'kyj – a cui è del tutto estranea, come accennato in precedenza, l'ironica giocosità con cui il postmodernismo accetta la fine del paradigma metafisico – è tuttavia indubbio che elementi come il progressivo atrofizzarsi dell'elaborazione cognitiva del vissuto da parte del soggetto, il rovesciamento del suo ruolo da *costituente* a *prodotto* delle strutture della realtà, o la rappresentazione della realtà come il susseguirsi di molteplici negazioni (compresa la negazione di un referente) si collochino in

[10] Si ricordi quanto si è detto nel capitolo precedente a proposito del collegamento tra la "piattezza" del disegno e l'estetica della *superficialità* [flatness] che, secondo Jameson (1991: 34), sarebbe una caratteristica dell'età postmoderna. Si noti che sempre secondo Jameson (1991: 16) la "piattezza" sarebbe associata ad un venir meno del "sentimento" [waning of affect]: lo stesso dovrà dirsi, ci sembra, anche per lo "svuotamento psicologico" dei soggetti tarnavskiani.

una posizione che nel *continuum* modernismo-postmodernismo può ormai essere ritenuta spuria. L'io che in *Žyttja v misti* cerca una risposta alla forza che lo ha 'gettato' nella realtà materiale è infatti ancora modernista nella volontà di fuggire, o porre rimedio alla "catastrofe" a cui è destinata l'esistenza dell'uomo; i frammenti anatomici di *Poeziji pro niščo* sono, invece, quanto resta dopo l'abbattersi della "catastrofe", a testimonianza del fatto che non esiste *un* senso che permetta di costruire alternative epistemologiche al caos dell'esperienza vissuta. Lo stesso dovrà dirsi a proposito della dimensione oggettuale, che il meccanismo negativo-privativo trasforma in un'apparizione monodimensionale, su cui le parole (bicchiere, piede, fiore, mano) vanno a posarsi, senza tuttavia riuscire ad aderirvi.

È evidente, nel complesso, la distanza di questa seconda fase della produzione tarnavskiana da qualsiasi risposta in direzione trascendente alla crisi che investe l'io nella sua relazione con gli oggetti, e il suo abbandono ad una versione ormai radicalizzata dell'ontologismo – nel senso impiegato da McHale – dei cicli precedenti. La sostituzione dell'immagine gerarchica (antropocentrica) del mondo con uno spazio 'aperto' e *indifferentemente* significante è ciò che consente al nostro poeta di rifondare i rapporti di forza che governano la realtà normalmente esperita, piegandoli ad un 'poliprospettivismo' in cui il soggetto cessa di porsi in una posizione 'speculativa' rispetto al molteplice, e si dissolve in una dimensione oggettuale di cui assorbe le caratteristiche di "strumentalità", "orizzontalità", "passività", "insensibilità". Dal canto suo, la forzata abdicazione della coscienza al proprio ruolo ordinatore trasforma le cose, che la prospettiva antropocentrica concepiva *al servizio* [zuhanden] dell'uomo, in un confuso insieme di entità *altre*, le quali recedono in una regione in cui esse si limitano ad esistere – ad essere "presenti" [vorhanden] – senza tuttavia offrirsi alla manipolazione umana, o ai tentativi di inserimento entro forme di esperienza pratica, *positiva* del mondo, compresa la loro catalogazione per mezzo di un linguaggio.

Svelando l'"oscena nudità" del soggetto e dell'oggetto, entrambi destinati a tornare nel "nulla" che li ha generati, *Poeziji pro niščo* mina alle fondamenta l'impianto consolatorio del teleologismo occidentale e chiude il cerchio di un percorso di complessivo ripensamento del paradigma modernista in una direzione vieppiù anti-umanistica e anti-metafisica. Come nei lavori precedenti, quest'ultima trae origine anche dal rifiuto degli aspetti 'positivi'

dell'esistenzialismo (ovvero, il potere di intervento umano sulla realtà circostante), tenendone fermi quelli 'negativi', in *primis* quello dei fondamenti nichilistici della realtà materiale, e della natura contingente dell'uomo, 'gettato' nel mondo senza un evidente progetto di riscatto individuale. L'ombra di Sartre accompagna, in conclusione, anche quest'ultimo tassello dell'esperienza tarnavskiana, rammentando la sostanziale impotenza del soggetto di fronte ad una realtà minata dal "nulla".

CONCLUSIONI

Nel 1978, dopo circa otto anni di silenzio, Tarnavs'kyj dà alle stampe la raccolta in inglese *This is how I get well*, in cui, ripristinando un autobiografismo che le prove successive a *Žyttja v misti* avevano dissolto nelle *membra disiecta* di un corpo privo di un centro psico-cognitivo, il poeta racconta *in prima persona* il processo di lenta 'guarigione' spirituale seguito al divorzio dalla moglie Patricija Kylyna. Il 'ritorno' dell'io pone fine al ciclo di minuziosa e quasi ventennale de-umanizzazione dell'universo lirico tarnavskiano a cui abbiamo voluto dedicare la nostra analisi.

Lo spostamento dell'orizzonte tematico dell'autore ucraino dal problema di stabilire il senso dell'esistenza individuale alla rappresentazione delle cose, colte nella loro originaria 'datità', ci ha permesso di evidenziare la presenza di quello che McHale (1986) ha definito come un "cambio delle dominanti" della letteratura del secondo dopoguerra: ad un atteggiamento "epistemologico", tipico del modernismo, che prevede che il problema del "senso" sia indissolubilmente legato a quello della profondità", subentra un'accettazione 'inerziale' della realtà così come essa si presenta nell'esperienza. Nel percorso che da *Žyttja v misti* conduce a *Poeziji pro niščo*, la destituzione del tradizionale paradigma superficie-profondità, apparenza-essenza, che secondo Wilde (1980) e McHale (1986) segnerebbe la linea di confine tra modernismo e postmodernismo, si manifesta, in primo luogo, nel progressivo indebolimento di un soggetto cosciente e nel generale 'appiattimento' dell'assetto spaziale, ridotto al quadrante monodimensionale di *Spomyny* e *Bez Espaniji*, o alla superficie del foglio su cui si imprimono le azioni di *Poeziji pro niščo*.

L'espunzione di un "io" in grado di svolgere una funzione ermeneutica rispetto alla pluralità e alla complessità dell'esperienza vissuta si riflette inoltre nel progressivo allentamento del legame tra significanti e significati. Se, secondo Herman (1991) l''epistemologismo' modernista prevede una generale problematizzazione dell'accesso ad un insieme di significati che il simbolismo dava per scontato, il passaggio ad una sensibilità di tipo postmoderno, o lo scolorare del modernismo verso la sua fase 'tarda', tende a limitare il proprio raggio d'azione al solo universo dei significanti. Quest'ultimo punto appare con una certa evidenza nella transizione dall'io "pensante" di *Žyttja v misti* al corpo 'senziente' di *Spomyny* e *Bez Espaniji*, la cui immersione nel flusso delle informazioni sensoriali vanifica lo stesso processo di decodificazione del materiale testuale; secondo una precisa ingiunzione

tarnavskiana, esso deve infatti essere recepito *così come appare*, mettendo da parte ogni residua pretesa ermeneutica: "*Без Еспанії* не можна розумити ще більше ніж *Спомини*. Книжку можна тільки сприйяти. Я називаю цей підхід до писання, літералізм" (Tarnavs'kyj 1999b: 304). Anche nelle *Ankety* e in *Poeziji pro niščo* l'ampliarsi del solco tra l'io e le cose si accompagna ad una analoga svalutazione del significato: la creazione di universi 'chiusi', tramite l'impiego della "riduzione eidetica", o della "simulazione verbale" di segni visuali, sottrae l'oggetto al contatto con uno sfondo empirico, cristallizzandolo nella dimensione auto-referenziale del "simulacro". L'insistenza sulla natura *finzionale* del linguaggio, che nei *questionari* è una "creazione delle mani", e nelle "poesie sul nulla" è una immagine mentale priva di corrispettivi nel mondo esterno, impedisce, da questo punto di vista, che l'insieme dei significanti possa stabilire una relazione produttiva con quella dei significati. In tal senso, la 'contrazione' dell'io e la parallela emersione di quanto rientra nel dominio delle unità oggettuali non possono essere disgiunte dal rilevamento di una progressiva svalutazione del linguaggio, che in *Poeziji pro niščo* è ridotto ad un insieme di "segni vuoti" [чоловік, жінка, склянка, сад, квітка], incapaci di aderire alle apparizioni 'pellicolari' a cui sono associati.

Il passaggio dalla fase umanistico-cognitiva che corrisponde a *Žyttja v misti* (1956) a quella, apertamente anti-umanista, delle *Ankety* e di *Poeziji pro niščo*, coincide con il progressivo declino, nel panorama culturale europeo e americano, del predominio della filosofia e della letteratura esistenzialiste: l'eclissi dell'intellettuale *à la* Sartre – il quale, sulla falsariga di quanto recitano le ultime strofe di "Dumky pro moju smert'" si sente "responsabile" [відповідальний] del proprio operato nel mondo – è seguita dal delinearsi di un orizzonte concettuale in cui alle parole d'ordine degli anni Quaranta e Cinquanta (libertà, individualità) si sostituisce un più diffuso interesse per le "strutture" che regolano l'esistenza individuale. L'abbandono tarnavskiano del principio esistenzialista secondo il quale l'uomo, immergendosi nel flusso degli accadimenti empirici, sarebbe *libero* di intervenire sulla realtà materiale si colloca, in questo senso, in una posizione di naturale complementarietà rispetto al riassetto in direzione anti-umanista degli indirizzi culturali occidentali: esso inizia in *Spomyny* (1964), con la rappresentazione del soggetto come "luogo" per il dispiegarsi di eventi estranei alla sua volontà, e giunge al culmine nella rigida disposizione oggettuale delle *Ankety* e di *Poeziji pro niščo*, in cui l'analisi delle *responsabilità* etiche che scaturiscono dall'inserimento della coscienza in un contesto esperienziale è soppiantata dal tentativo di ridurre la totalità

dell'esistente al suo *apparire*, epurandola delle ingerenze psichiche di un io cosciente. Elementi come la griglia spaziale dei *questionari*, o l'insistenza sul corpo come un meccanismo 'posticcio' contribuiscono inoltre a dare risalto alla natura subordinata dell'esistenza del singolo, la cui comparsa nel mondo delle cose non è il risultato della libera costruzione della propria persona, ma della convergenza di fattori sostanzialmente extra-umani come il costrutto 'culturale' dell'abito, il patrimonio oggettuale accumulato nel corso dell'esistenza, o la 'finzione' grammaticale dell'io, la quale funge da schermo consolatorio per occultare l'organica disunità delle *membra disiecta* del singolo uomo. L'abiura del Sartre dell'*engagement* non esclude, d'altra parte, la conservazione degli aspetti 'nichilisti' del pensiero del filosofo francese, i quali, in particolar modo nell'ambito delle "poesie sul nulla", svolgono un ruolo costitutivo, tornando a testimoniare la strutturale mancanza di dimensioni nascoste di una realtà dalle cui repentine aperture si schiude, appunto, il "nulla".

Questo tipo di transizione verso una costellazione teorica in cui molte delle idee-guida della modernità (la linearità della storia, l'idea di progresso, il ruolo dell'autore e dell'individualità) sono sottoposte ad una sostanziale 'correzione' in senso anti-teleologico e anti-antropologico si salda ad una analoga risemantizzazione di alcuni procedimenti desunti dall'arsenale stilistico avanguardista. Nonostante le reciproche differenze, questi ultimi possono essere in larga misura ricondotti ad una comune "grammatica generativa" cubista. In *Spomyny* e *Bez Espaniji* il principio compositivo dello *sdvig* – la dislocazione, lo smottamento – assolve alla funzione di veicolare l'idea di uno spazio 'collassato', da cui sono state espunte le tradizionali barriere gerarchiche tra soggetto e oggetto, in modo che la coscienza perda la propria 'verticalità' rispetto alla moltitudine del materiale sensibile. Nelle *Ankety* e in *Poeziji pro ništčo* questa 'indifferenziazione' assiologico-spaziale si traduce in una diffusa monodimensionalità (lo spazio del foglio su cui si imprimono i 'simulacri' delle "poesie sul nulla"; l'esile fisicità dei "manichini" ritratti in "Človik ide dorohoju", o "Žink a ide v sad") in cui si consuma quella predilezione per le "superfici" e per le immagini prive di un "prototipo" che, secondo Jameson (1991), rappresenterebbe una delle direttrici concettuali degli anni Sessanta.

La "superficialità" trova un altrettanto efficace veicolo di espressione nella tecnica 'cubista' della "riduzione eidetica": l'affrancamento dell'oggetto e del soggetto dai vincoli dell'"accidentalità" empirica da un lato genera immagini "assolute", in cui, come specificato sopra, sono annullati sia il contatto con uno sfondo 'vivo', sia la relazione con l'universo dei

significati generati dal filtro ermeneutico di una coscienza fruitrice, svuotandole di quanto possa essere ricondotto alla sfera del trascendente, della profondità introspettiva, o della storia; dall'altro, la "riduzione ai minimi termini" del materiale poetico, che in *Poeziji pro niščo* si avvale anche del decisivo intervento semantico di espressioni correlate alla sfera della "negazione" e della "mancanza", culmina nella già citata "morte del soggetto", inglobato nella dimensione 'pellicolare' del "simulacro".

La stessa comunione verbo-visuale, pur inserendosi nell'alveo della tradizione avanguardista, assume connotati specificatamente anti-umanisti, contribuendo ad una sostanziale amplificazione della 'finzionalità' che caratterizza la produzione tarnavskiana che prende avvio con le *Ankety*. Il 'neoavanguardismo' tarnavskiano testimonia, in tal senso, l'appartenenza del nostro autore a quella 'terra di mezzo' in cui il 'raffreddamento' e la de-ideologizzazione delle avanguardie storiche si stempera nella "nuova sensibilità" letteraria che darà origine alla nebulosa postmoderna: come dimostrato anche nella sezione dedicata alla storia e alle ambizioni programmatiche del Gruppo di New York, l'utilizzo di quella che abbiamo definito come una *koiné* avanguardista (la tecnica del *collage*, della frammentazione, e della semplificazione dell'oggetto in forma astratta) non può essere infatti disgiunto dalla sua risemantizzazione in chiave anti-utopica e anti-antropologica.

Gli elementi emersi confermano, in conclusione, non solo la 'modernità' tarnavskiana, ma anche la sua effettiva capacità di 'sincronizzazione' rispetto agli avvicendamenti culturali che contrassegnano il periodo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta. Per questo riteniamo che, negli studi futuri, una corretta disamina dell'apporto del poeta ucraino-americano al corso evolutivo della letteratura ucraina debba necessariamente partire dal suo *Sitz im Leben* nel contesto degli anni Sessanta in Europa e negli Stati Uniti.

APPENDICE

Poesie inedite 1953-1955

Le poesie che presentiamo sono contenute in due quaderni con copertina rigida conservati presso il fondo Ju. Tarnavs'kyj (*Ju. Tarnavs'kyj Papers*) dell'archivio Bakhmeteff della Columbia University. I primi tre componimenti della selezione ("Lyst do Pabl'o Neruda", "Bažannja" e "Absurd") appartengono al quaderno con la versione per la stampa di *Žyttja v misti*. La dicitura *Žyttja v misti* è riportata a penna anche sulla copertina. I componimenti restanti sono contenuti in un secondo quaderno, la cui copertina riporta solo il nome dell'autore e l'indicazione dell'anno scolastico 1953-54. L'ordine in cui le poesie vengono proposte è lo stesso in cui compaiono nel quaderno. L'indicazione della data, laddove presente, è stata riportata tra parentesi tonde in fondo a ciascuno dei componimenti.

1. Лист до Пабльо Неруда

Пабльо,
це лист
друга до друга,
хоч я не знаю тебе,
і ти старший за мене, і ти є славний поєт,
а я ніщо,
це лист
друга до друга,
бо у мене слова болять,
і у тебе також,
бо я мушу ходити вночі,
і ти теж мусиш,
бо я живу на землі,
і ти теж

Я живу на півночі,

а ти на півдні,
я живу в великому місті,
а ти в малому,
але запах великого міста,
такий, як запах малого,
бо мило є мило,
і сміття є сміття,
і мокра білизна є мокра білизна,
бо голярні є однакові
в кожнім місті,
і кінотеатри також,
бо понеділок у мене,
такий, як понеділок у тебе

Мені теж надоїло бути людиною
і напихати себе життям,
як солодкого кашею,
і подовати долоні
гомосексуальними добродіями,
з рожевими устами
мені теж надоїло
голити ранком бороду
і їсти сніданок,
а ввечорі вечерю
але що мені робити,
Пабльо,
коли мене лякає неволя спокою,
і мяса, яке гниє
неспроможніст прогнати муху з носа,
що мені робити, Пабльо,
коли я є людиною,
як є ти і багато других,

яких не питано, і яким не сказано.

(senza data)

2. Бажання

I

Я станув,
і хотілося кричати
голосом
рівним, як палиця,
і повісити голову
на груди,
як торбу,
а руки,
як свічки (вгору):
о, чому
я не крісло
(щоб на ньому сидіти)

II

Я станув,
і хотилося сміятись
кривими устами
(а повітря крізь ніс)
бо люди бігали,
і робили тверди обличчя,
і казали:
я мушу!
а я стояв,
щоби умерти,
як вони

III

Я станув
і хотілося упасти
і лежати
твердим деревом,
щоб тільки було небо
(як білка очей)
і знання:
я є!

(senza data)

3. Абсурд

Як бляха дзвенять слова,
слова, які були,
слова без змісту:
тільки срібна бляха,
непотрібні,
без тіла,
без форми,
слова, які
мали бути вчинками:
прищанням м’яз (як машт), сопінням,
масним потом,
слова, які не є,
але дзвенять
абсурд!

непевність:
на межі,
минулого й майбутьного,
диференціяльним проміжком
тепер, свідомість,
і думки,

це тільки слова:
непевні,
мертві, ще заки живі,
і самі вчинки
це від рухові
гримаси м’яз, це підсвідомі,
природни вчинки,
- це не вільні думки!
- це не вільні слова!
- це не мої!

сама свідомість істоти
тонка, як плівка повітря
розплощена між
двома плитами
між
було
і буде
остається мені
для я,
і я,
це ніщо
це тонка плівка порожнечі,
розчавлена між двома плитами,
- це було
і буде,
і я не можу думати
і я не можу випускати
(як голуби)
слова,
бо вони
не існують,

бо я диференціяльний проміжок,
бо мене немає,
бо я
- абсурд!

(senza data)

4. Зеркало

У мене є зеркало.
Я люблю дивитися в нього:
Воно криве і робить обличчя поганим,
майже неподібним.
Я люблю дивитися у кріве зеркало,
бо коли опісля гляну добре, я стаю задоволеним

(24 agosto 1954)

5. Життя

Життя тверде як камінь
але як приємно
доторкнути пальцями
пестити рівні холодні лінії
гнучні еластичні форми,
пестити мармуровий твір
з твердого каменя
як приємно
станути грудьми
проти гранітної стіни
і кусати її силу,
як приємно
розбити її
глянути на холодне
мертве каміння
і сказати:

я поборов тебе
о граните,
я поборов тебе,
бо я людина,
а ти твердий, холодний камінь.

а у в’язниці,
вночі,
коли голова кипить
безладдям думок,
як приємно тоді
притулити
горяче ліце
до холодних долонь стіни
і заснути
(до холодних,
піяних долонь
з твердого каменя).

(1 ottobre 1954)

6. Місто

Небо
хиба це небо
руда чи сіра стеля
і мокрий дим!
Десь там, в просторі,
зорі дрожать
і є чисто
і дзвінко від холоду
а над ними є небо,
голубе як даль.
Не тут,

десь там,
далеко.

Тут дерева плачуть
і дороги повзуть гадюками
під світлом,
і блистять їх чорні хребти,
а на дорогах
жепуться авта
і на закрутах
дико вищать,
як переполохані собаки,
і підібривши хвости
втікають у ніч
а отойзойк
довго брешить в ушах.

Тут вмирають люди
і родяться другі,
і живуть,
і знов вмирають
(не так як зорі)
тут пишуться поезії
повних гидких, вульгарних слів
поезії без ритму,
поезії без рими,
а поети плачуть над ними
і тулять їх до серця,
і пестять.
Може у когось,
серце дрожить зорею,
не у мене,

у мене воно
тремтить як собака на дощі
і тихо скавулить?
Може у когось співач
у мене скавулить?

(20 novembre 1954)

7. Існування

Дні капають
як краплі води:
монотонно,
безустанно:
кал, кал,
кал, кал
вони прозорі,
і крізь них видно
стіну будні
сіру стіну життя
і тільки деяки
відбивають у собі
барвисті кольори,
блискучі усміхи зір,
ломлять у собі
проміння далекого сонця
на жмуток барв
на китицю квітів.
Кал, кал
кал, кал
капають дні,
безустанно
як час,
і поволі топлять у собі

життя
бо кожна крапля
це маленька крапля смерти
і кожна крапля каже:
за мною упаде друга,
але одна із нас буде останньою
II
День підходить до мене
з нудкою усмішкою
на маслім, підлім обличчі
і суне мені до потиску,
свою теплу, мокру
і ридку як риба руку.
і від цього у мене
цілий день,
остається в устах несмак
як після блювання,
а від нього гнилого віддиху
крутиться голови,
і тоді я кажу собі,
що завтра не подам йому рука,
що завтра не слухатиму.
(senza data)

8. Поезія

Так багато
написано про неї,
а я скажу
не банальні слова,
а біль
що недає
ні жити

ні вмерти.

(11 febbraio 1955)

9. Пьяниця

Там,
де червоне світло
кров’ю розіллялося
по брудному хідпику
там лежить п’яниця
серед сміття,
як серед розбитого щастя.
Над ним є чорна і простора
(як порожнеча днів)
ніч,
і люди проходять біль нього
твердими кроками
і кажуть:
«О, лежить п’яниця,
Як добре що це не я!».

(25 marzo 1955)

10. Машини

Зализними м’язами
вони працюють
безустанку,
і із розпуки
кричать
і скреготять зубами
і сталевими кулаками
б’ють себе в чоло
і клянуть
свою долю.

Але надармо!
Вони сотворені
для праці,
для неї і живуть!
О коли
їхні тіла
покриє ржа,
і їхні жили
порвуться від напруги,
і кости
поломляться від праці,
їх кидають
до велетенських печей
де горить вогонь,
і тоді вони
з полегшою
віддихають.

(29 marzo 1955)

11. Вечір

День вмірає серед сірих стін вулиць
розкипувши широко руки на твердому
каменю доріг
як ранена людина, і рожева слина лежить
на його устах,
і губи (червоні) стають синім як горнило,
і очі (голубі) холонуть і темніють?
І блистять, як зорі
а на землю, з рани, тягнеться червона кров
густа, аж чорна.
Вмірає день...
...як прометей, призначений на вічні муки,

на завтра рано воскресне,
щоби умерти знову.
А ти людино
живеш чого?
(20 giugno 1955)

12. Кастрація

Кам’яне
тіло
стає як тісто
а уста як жіночий орган:
теплі
і мокрі всередіні
і голос мій
м’який і гидкий
як поцілунок
і я ходжу
з похиленим обличчям
під мурами
і люблю плакати
на самоті.

Мене каструє життя
холодними руками
а я стаю
і коліна дрижать у мене
(а треба
закрити очи
від болю
і перерізати собі гортанку
як помідори
ножем!

щоби бризнула кров).

(18 ottobre 1955)

13. Відчай

(Часами
коли тіло сладке
і голова ломає
від життя)

I
Ти є!
(бо я чую
твій регіт
як сухий сніг
за сорочкою)

II
О
якби я дістав
тебе
у свої руки
(мої уста були б криві
і повні слини
як пива)
я видушив би
твої очі
як два брона
винограду
і здер би шкіру
з твойого тіла
як білий папір із стіни
і сипав би

сіль
і перець
на твоє свіже червоне мясо
(бо ти робиш те саме
зі мною)

III
О помилуй мене!
Я наплюю
собі в лице
і кричатиму на вулиці
бляшаним голосом
що ти правий
і хвалитиму
твоє ім’я
і приму тобі у жертву
мойого сина.
(17 novembre 1955)

14. Каїн
(Коли снувався
по лісах
з кров’ю брата
на обличчі)

Чому караєш мене?
я це зробив
бо я любив тебе
а ти його
бо ти
не хотів прийняти
моєї жертви

а сонце
краплею меду
сунулось на землю
і він сміявся
і казав:
бо я є добрий
а ти ні
і дим його
ішов у гору
шовковим стовпом
а мій рукою по землі
а я любив тебе!

Чому караєш мене?
Ти міг
відломити мою руку
як суху гіляку
і міг згасити
саме бажання
в очах!
Ти дав мені життя
і зробив мене таким
яким я є!
Чому тепер караєш мене
за твої вчинки?
(але не помагало
і тириє дерло його шкіру
і його голос був
як рев била у пащі льва).

(21 novembre 1955)

у вашi вуха
холоднi пальцi
встромляє
крик

i нiд гладким
як тарiлка
небом
(з горних вiкон
бiлих будникiв
як з круглих ротiв)
стоїть
ревом сирен
крик

Каїн

(коли стувався
по лiсах
з кров'ю брата
на обличчi)

чому
караєш мене?
я це зробив
бо я любив тебе
а ти його
бо ти
не хотiв прийняти
моєї жертви

THIS IS A COPY OF ORIGINAL MATERIAL IN THE COLUMBIA UNIVERSITY RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY. THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW (TITLE 17 U.S. CODE).

THIS IS A COPY OF ORIGINAL MATERIAL IN THE COLUMBIA UNIVERSITY RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY. THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW (TITLE 17 U.S. CODE).

а сонце
крапнемо меду
сунулось на землю
і він сміявся
і казав:
бо я є добрий
а ти ні
і дим його
і шов угору
шовковим стовпом
а мій
рікою по землі
а я любив тебе!

чому
караєш мене?
ти міг
відломити мою руку
як суху гілячку
і міг згасити
саме бажання
в очах!
ти дав мені життя
і зробив мене таким
яким я є!
чому тепер
караєш мене
за твої вчинки?

(а не помагало
і терпя дерло його шкіру
і його голос був
як ревбика
у пащі льва)

Відчай

I

(часами
коли тіло слабке
і голова ломає
від життя)

ти Є!
(бо я чую
твій регіт
як сухий сніг
за сорочкою)

II.

О,
якби я дістав
тебе
у свої руки
(мої уста
були б крізі
і повні слини
як пива)
я видушив би
твої очі
як два грона
винограду
і здерби шкіру
з твойого тіла
як білий папір ~~із стіни~~
~~із стіни~~
і сипав би
сіль
і перець

THIS IS A COPY OF ORIGINAL MATERIAL IN THE COLUMBIA UNIVERSITY RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY. THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW (TITLE 17 U.S. CODE)

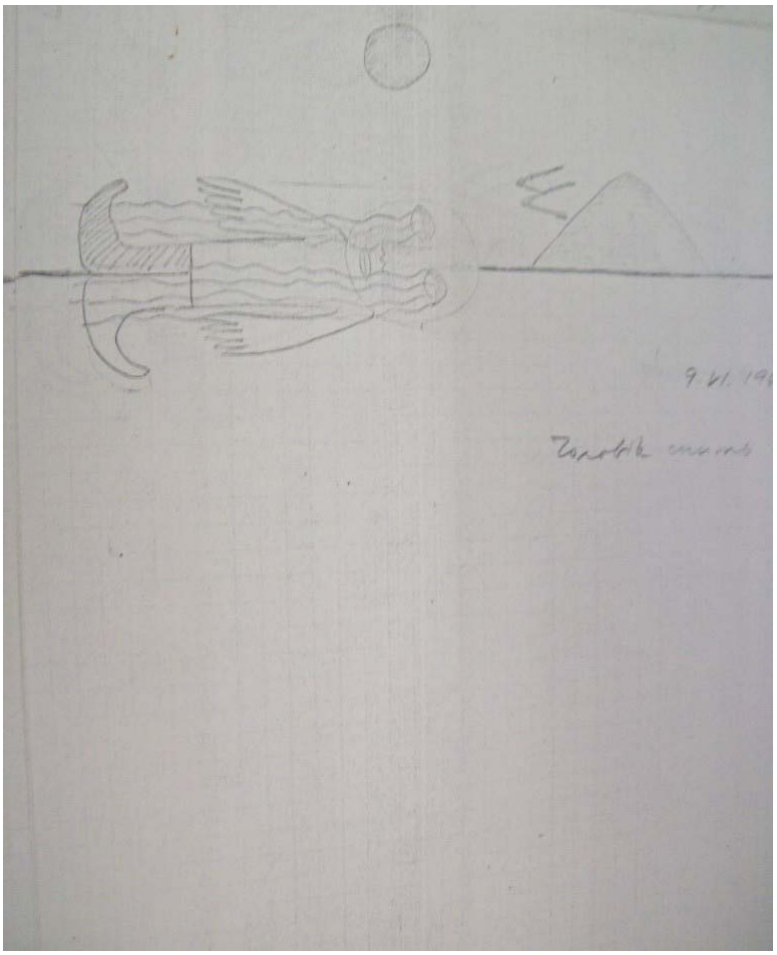
на твоє свіже
червоне м'ясо
(бо ти робиш
те саме
зі мною!)

III.

О
помилуй мене!
Я напмою
собі в лице
і кричатиму на вулиці
бляшаним голосом
що ти правий
і хвалитиму
твоє ім'я
і принесу тобі у жертву
мойого сина

17.11.55.

THIS IS A COPY OF ORIGINAL MATERIAL
IN THE COLUMBIA UNIVERSITY RARE BOOK AND
MANUSCRIPT LIBRARY. THIS MATERIAL MAY BE
PROTECTED BY COPYRIGHT LAW (TITLE 17 U.S. CODE).



Ju. Tarnavs'kyj, schizzo a matita a illustrazione della poesia "Čolovik spit'", giugno 1969 (Ju. Tarnavs'kyj Papers, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York)

ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ „СЛОВО"

УЛАДЖУЄ 23 ЛЮТОГО, О ГОД. 5-тій, В УКР. НАР. ДОМІ В НЮ ЙОРКУ

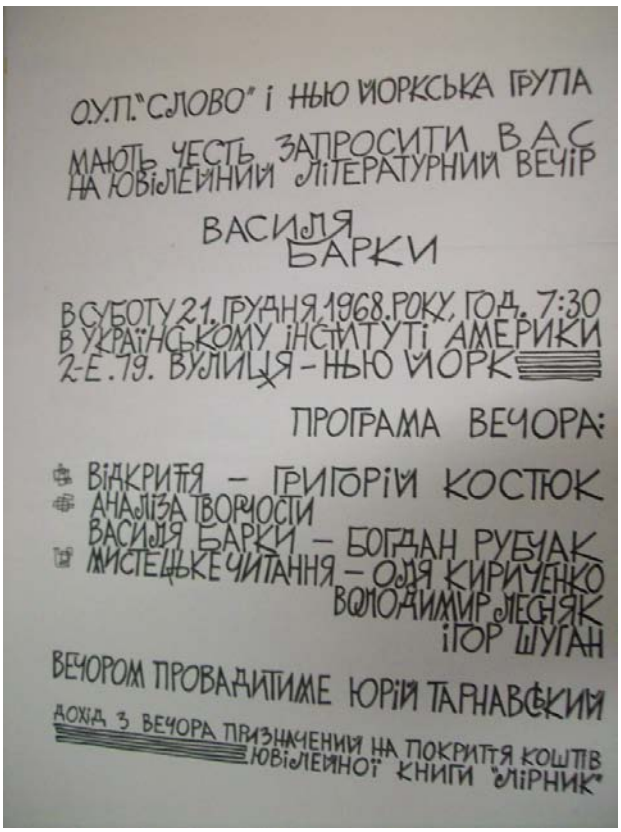
МИСТЕЦЬКИЙ

ВЕЧІР МОЛОДИХ

1. Ю. ЛАВРИНЕНКО — доповідь про літературну творчість молодих
2. Д-р КУЗЬМОВИЧ — доповідь про сучасне мистецтво
Перерва й оглядання виставки образів
ІГОР СОНЕВИЦЬКИЙ — фортепіян
Ю. ТАРНАВСЬКИЙ — проза
Б. РУБЧАК — поезія — читає ОЛЯ КИРИЧЕНКО
7. О. СОВЯК — контр-альт,
А. ІВАН ЛИСИЙ — скрипаль
8. Ж. ВАСИЛЬКІВСЬКА — поезія
9. Е. АНДІЄВСЬКА — проза
10. ЮРІЙ БОГАЧЕВСЬКИЙ — баритон
11. ПАТРИЦІЯ КИЛИНА — поезія
12. Б. БОЙЧУК — поезія — читають: ІГОР ШУГАН, ОЛЯ КИРИЧ

Конферансьє В. ЗМІЙ

1



О.У.П. "СЛОВО" І НЬЮ ЙОРКСЬКА ГРУПА
МАЮТЬ ЧЕСТЬ ЗАПРОСИТИ ВАС
НА ЮВІЛЕЙНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ВЕЧІР
ВАСИЛЯ БАРКИ
В СУБОТУ 21. ГРУДНЯ 1968. РОКУ, ГОД. 7:30
В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТИТУТІ АМЕРИКИ
2-Е. 79. ВУЛИЦЯ - НЬЮ ЙОРК
ПРОГРАМА ВЕЧОРА:
ВІДКРИТТЯ - ГРИГОРІЙ КОСТЮК
АНАЛІЗА ТВОРЧОСТИ ВАСИЛЯ БАРКИ - БОГДАН РУБЧАК
МИСТЕЦЬКЕ ЧИТАННЯ - ОЛЯ КИРИЧЕНКО
ВОЛОДИМИР ЛЕСНЯК
ІГОР ШУГАН
ВЕЧОРОМ ПРОВАДИТИМЕ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ
ДОХІД З ВЕЧОРА ПРИЗНАЧЕНИЙ НА ПОКРИТТЯ КОШТІВ ЮВІЛЕЙНОЇ КНИГИ "ЛІРНИК"

2

НЬЮ ЙОРКСЬКА ГРУПА

влаштовує

ВЕЛИКИЙ ВЕЧІР

ЕСПАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ І МУЗИКИ

В неділю 20-го березня 1960 р. о годині 5:30
В Українському Народньому Домі
140, 2-га авеню, Н. Ю. С.

Вступний есей: ЖЕНІ ВАСИЛЬКІВСЬКОЇ

автори:

МІГУЕЛЬ де УНАМУНО, АНТОНІО МАЧАДО, ХУАН РАМОН ХІМЕНЕЗ, ВІСЕНТЕ АЛЕКСАНДРЕ, РАФАЕЛЬ АЛЬБЕРТІ, ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛЬОРКА, ОКТАВІО ПАЗ, ЕВГЕНІО ФЛЬОРІТ, ПАБЛЬО НЕРУДА, ВІСЕНТЕ УДОБРО

читають:

МИКОЛА ГЕРУС
ВОЛОДИМИР ЛИСНЯК
ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ

ВСЕ УКРАЇНСЬКЕ ГРОМАДЯНСТВО ЩИРО ЗАПРОШУЄМО

3

Immagini 1, 2, 3: Locandine di alcune serate letterarie tenute dal Gruppo di New York nel corso degli anni '60, Bakhmeteff Archive, B. Bojčuk Papers, Columbia University, New York.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

BBP: Bohdan Bojčuk Papers

EAP: Emma Andievs'ka Papers

JLP: Jurij Lavrinenko Papers

JTP: Jurij Tarnavs'kyj Papers

1. **Opere di Ju. Tarnavs'kyj**

Tarnavs'kyj 1970:

Ju. Tarnavs'kyj, *Poeziji pro niščo ta inši poeziji na cju samu temu*, New York 1970

Tarnavs'kyj 1993:

Ju. Tarnavs'kyj, *Three Blondes and Death*, New York 1993.

Tarnavs'kyj 1999a:

Ju. Tarnavs'kyj, *Jijich nemaje*, Kyjiv 1999

Tarnavs'kyj 1999b:

Ju. Tarnavs'kyj, *Ne znaju*, Kyjiv 1999

2. **Documenti su Tarnavs'kyj e il Gruppo di New York contenuti presso l'archivio Bakhmeteff della Columbia University**

- **Lettere:**

Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 4 dicembre 1955, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 21 dicembre 1964, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di E. Andievs'ka a B. Bojčuk, 3 febbraio 1967, *BBP*, Bakhmeteff Archive,

Columbia University, New York.

Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 5 settembre 1955, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 24 febbraio 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 21 giugno 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di E. Andievs'ka a Ju. Tarnavs'kyj, 20, settembre 1966, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di V. Barka a B. Bojčuk, 6 dicembre 1961, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 5 novembre 1961. *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 10 febbraio 1962, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka 26 gennaio 1963, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York.

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka 10 dicembre 1963, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York.

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, novembre 1964, *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojčuk a E. Andievs'ka, 27 aprile 1966, *EAPapers*, Bakhmeteff Archive, New York.

Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 3 febbraio 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnav'skyj, 20 gennaio 1958, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojčuk a Tarnavs'kyj, 28 luglio 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojču k a Ju . Tarnavs'kyj, 2 gennaio 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 10 maggio 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Bojčuk a Ju. Tarnavs'kyj, 8 novembre 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, New York

Lettera di V. Burhardt a B. Bojčuk, 17 maggio 1965, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di V. Burhardt a Ju. Tarnavs'kyj, 8 maggio 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di V. Burhardt a Tarnavs'kyj, 20 marzo 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di V. Burhardt a Ju. Tarnavs'kyj, 2 ottobre 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di V. Burhardt a Ju. Tarnavs'kyj, 18 marzo 1969, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di I. Drač a B. Bojčuk, 5 aprile 1967, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec' a B. Bojčuk, 5 gennaio 1960, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 28 marzo 1955, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 31 agosto 1955, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 11 gennaio 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec a Ju. Tarnavs'kyj, 16 gennaio 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Košelivec' a Tarnavs'kyj, 16 marzo 1964, *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York

Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 1 aprile 1957, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 30 dicembre 1958, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di I. Kostec'kyj a B. Bojčuk, 6 settembre 1959; *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di I. Kostec'kyj a Ju. Tarnavs'kyj, 29 marzo 1963, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di P. Kylyna [Patricia Warren] a B. Bojčuk, 30 dicembre 1999, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di Ju. Lavrinenko a E. Andievs'ka, 31 gennaio 1957, *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di Ju. Lavrinenko a V. Barka, 3 maggio 1971, *JLP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di Ju. Lavrinenko a B. Bojčuk, 24 febbraio 1958, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Lavrinenko a Ju. Tarnavs'kyj, 15 novembre 1957, *JTP*, Bakhmeteff archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Lavrinenko a Ju. Tarnavs'kyj, 28 novembre 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Lavrinenko a Ju. Tarnavs'kyj, 1 gennaio 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di D. Pavlyčko a Ju. Tarnavs'kyj, 13 marzo 1967, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a E. Andievs'ka, 11 aprile 1965, *EAP*, Bakhmeteff Archive, New York.

Lettera di B. Rubčak a B. Bojčuk, 10 aprile 1965, *BBP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 25 novembre 1955, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 20 maggio 1956, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 21 maggio 1956, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 30 giugno 1956, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Rubčak a Tarnavs'kyj, 1 gennaio 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 14 ottobre 1958, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 12 gennaio 1959, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 3 marzo 1959, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 15 agosto 1960, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 25 settembre 1962, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 27 ottobre 1964, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 30 ottobre 1965, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di B. Rubčak a Ju. Tarnavs'kyj, 28 ottobre 1968, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a E. Andievs'ka, 13 giugno 1966, *EAP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a I. Kostec'kyj, 9 giugno 1963, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a M. Kunitz, 16 gennaio 1974, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a Pablo Neruda, 19 aprile 1960, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a J.P. Sartre, ottobre 1957, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York

Lettera di Ju. Tarnavs'kyj a O. Zuevs'kyj, 12 marzo 1958, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

- **Poesie inedite di Tarnavs'kyj**

"Absurd", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Bažannja", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Isnuvannja", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Kajin", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Kastracija", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Lyst do Pabl'o Neruda", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Mašyny", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Misto", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

"Napysav by ja pis'mo pro ljubov'", *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New

York.

“Nemynučist’”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“P’janycja”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“Poezija”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“Vidčaj”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“Zerkalo”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“Žyttja”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

“Žyttja plyve”, *JTP*, Bakhmeteff Archive, Columbia University, New York.

3. Su Ju. Tarnavs’kyj e il Gruppo di New York

Astaf’ev 1998a:

O. Astaf’ev, *N’ju Jorks’ka Hrupa: do henezy nazvy*, “Slovo i čas” 1998, 2, pp. 14-18.

Astaf’ev 1998b:

O. Astaf’ev, *Lirika ukrajins’koij emihraciji*, Kyjiv 1998.

Astaf’ev 2000:

O. Astaf’ev, *Obraz i znak*, Kyjiv 2000

Astaf’ev 2003:

O. Astaf’ev, *Poety N’ju-Jors’koji Hrupy*, Kyjiv 2003.

Barabaš 2002:

Ju. Barabaš, *N.J. Hrupa – Poza tradyciji jak tradycija*, “Zbyrnyk charkivs’koho ist. fil. Tovarystva”, 2002, 9, pp.

Barka 1958:

V. Barka, *Uvahy pro poeziju starovynu i sučasnu: Jurij Tarnavs'kyj*, "Svoboda", 4-5, 1958, pp. 5-6.

Bila 2006:

A. Bila, *Ukrajins'kyj literaturnyj avantgard*, Donec'k 2006.

Bojčuk 1956:

B. Bojčuk, *Z poiavy zbirky Ju. Tarnavs'koho Žyttja v misti*, "Horyzonty" 1, 1956, pp. 81-84.

Bojčuk 1957:

B. Bojčuk, *Majster zaliznoho slova,* "Ukrajins'ka literaturna hazeta", febbraio 1957, pp. 3-4.

Bojčuk 1966:

B. Bojčuk, *Jak i poščo narodylasia N'ju-Jorks'ka hrupa: Do bil'š-menš desiatylittja*, "Terem"

2, 1966, pp. 34-38.

Bojčuk 1969:

B. Bojčuk, *Til'ky pro rizne inše*, "Sučasnist", 1969, 7, pp. 68-75.

Bojčuk 1970:

B. Bojčuk, *Pro reljatyvnu absoljutnist' i navpaky,* "Sučasnist", 1970, 5, pp. 104-107.

Bojčuk 1971:

B. Bojčuk, *Poeziji pro ništčo ta inši poeziji na cju samu temu*, "Sučasnist", 1971, 7-8, pp. 45-53.

Bojčuk 1979:

B. Bojčuk, *Dekil'ka dumok pro N'iu-Iorks'ku hrupu i dekil'ka zadnikh dumok* "Sučasnist", 1979, 1, pp. 20-33.

Bojčuk 1994:

B. Bojčuk, *Interv'ju z Juriem Tarnavs'kym pro Try bl'ondynky i smert'*, "Sučasnist'", 1994, 7-8, pp. 21-33.

Bondarenko 2002:

A. Bondarenko, *Mifosofija aktual'noho žyttevoho prostory v chudožn'omu movomyslenni Ju. Tarnavs'koho*, Slovo i čas, 2002, 7, pp. 21-24.

Chmielewski 2007:

A. Chmielewski, *Like Blood in Water by Yuryj Tarnawsky*, http://www.bookslut.com/fiction/2007_06_011244.php, pagina consultata il 15 luglio 2008.

Deržavyn 1957:

V. Deržavyn, *Post-War Ukrainian Literature in Exile*, "Ukrainian Review", IV, 1957, 3, pp. 13-24; IV, 1957, 4, pp. 56-66.

Deržavyn 1959:

V. Deržavyn, *Ukrajins'ka moloda poezija na s'ohodni*, "Feniks", 9, 1959.

Dyvnyč 1965:

Ju. Dyvnyč [Jurij Lavrinenko], *Novyny do desjatylittja molodoji poeziji za kordonom*, in Idem *Lysty do pryiateliv* XIII, 1965, 5-7, 49-55.

Dyvnyč 1966a:

Ju. Dyvnyč [Jurij Lavrinenko], *Dvi knyžky Jurija Tarnavs'koho. Knyžka kochannja*, in Idem *Lysty do pryiateliv* XIV, 1966, 1-2, pp. 33-36.

Dyvnyč 1966b:

Ju. Dyvnyč [Jurij Lavrinenko], *Dvi knyžky Jurija Tarnavs'koho. Knyžka metaforičnoj pamjati*, in Idem *Lysty do pryiateliv* XIV, 1966, 5-7, 1966, pp. 60-62.

Efimov-Schneider 1982:

L. Efimov-Schneider, *Poetry of the New York Group: Ukrainian Poets in an American Setting*, "Canadian Slavonic Papers", 1982, pp. 291-301.

Fizer 1988:

J. Fizer, *Interv'ju z členamy N'ju Jorks'koji hrupy*, "Sučasnist'", 1988, 10, pp. 11-38.

Fizer 1993:

I. Fizer, *Ju. Tarnavs'kyj*, in B. Bojčuk et alii, *Poza tradyciji*, Edmonton 1993, pp. 186-188.

Grabowicz [Hrabovyč] 1969:

H. Hrabovyč, *Vid mytyv do krytykiv*, "Sučasnist'" 1969, 5, pp. 74-87.

Grabowicz 1979:

G. Grabowicz, *New Directions in Ukrainian Poetry in the United States*, in P. Magocsi (ed.), *The Ukrainian Experience in the United States: A Symposium*, Cambridge (Mass.) 1979, pp. 156-78.

Grabowicz 1986:

G. Grabowicz, *The Voices of Ukrainian Emigre Poetry*, "Canadian Slavonic Papers", 27, 1986, pp. 157-73.

Grabowicz 1991:

G. Grabowicz, *Commentary. Exorcising Ukrainian Modemism*, "Harvard Ukrainian Studies", 15, 1991, pp. 273-83.

Grabowicz 1992:

G. Grabowicz, *A Great Literature*, in W. Isajiw, Y. Boshyk, R. Senkus (eds.) *The Refugee Experience: Ukrainian Displaced Persons after World War II*, Edmonton 1992, pp. 240-268.

Grabowicz [Hrabovyč] 1999:

H. Hrabovyč, *Holosy ukrajins'koji emihracijnoji poeziji*, in Idem *Do istoriji ukrajins'koji literatury*, Kyjv 1999, pp. 386-416.

Horbač 1975:

K. Horbač, *Pro perspektyvy mansardnoji literatury*, "Sučasnist'" 1975, 9, pp. 86-89.

Hordyns'kyj 1957:

S. Hordyns'kyj, *Poezija molodych*, "Kyiv" 1957, 8, pp. 95-99.

Hudz' 1997:

Ju. Hudz', *Rizdvo samotnich (poetyka i apofatyka Ju. Tarnavs'koho*, "Kur'jer Kryvbasu", 1997, 71-72, pp. 88-91.

Hundorova 2005:

T. Hundorova, *Pisljačornobyl's'ka biblioteka*, Kyjiv 2005.

Il'nyc'kyj 1995a:

M. Il'nyc'kyj, *Meandry vnutrišnich krajevydiv*, "Dzvin", 1995, 7, pp. 129-144.

Il'nyc'kyj 1995b:

M. Il'nyc'kyj, *Ukrajins'ka povoenna emihracijna poezija*, L'viv 1995.

Il'nyc'kyj 1996:

M. Il'nyc'kyj, *Literaturni tradyciji poeziji "poza tradyciji"*, "Sučasnist'", 10, 1996, pp. 113-122.

Jameson 2007:

A.D. Jameson, *Yuriy Tarnawsky Like Blood in Water (Fiction Collective 2, 2007)*, "The Brooklyn Rail", 2007 <http:/www.brooklynrail.org>, pagina consultata il 15 luglio 2008.

Keis 1982:

V. Keis, *Tarnavsky's Modernism Revisited*, "Paper read at the Annual Meeting of AATSEEL", Chicago, Illinois, December 29, 1982, pp 1-2 (pre-print).

Keis 2007:

V. Keis, *Like Blood in Water by Yuriy Tarnawsky*, "The Ukrainian Weekly", 2007, 33.

Kižko 1967:

P. Kižko, *Pro poetyčne bezzakonnja,* "Novi dni", 1967, p. 6.

Kostec'kyj 1957:

I-K [I. Kostec'kyj], rec. na *Žyttja v misti*, "Ukrajins'ki visti", 1957, p. 4.

Kolesnyčenko-Bratun' 1993:

N. Kolesnyčenko-Bratun', *Poetyčna trijada N'ju Jorks'koji hrupy*, "Dzvin" 1993, 1, pp. 131-135.

Košelivec 1969:

I. Košelivec, *Pro pereklady i rizne inše*, "Sučasnist'", 1969, 4, pp. 61-75.

Kostec'kyj 1963-65:

I. Kostec'kyj, *Prohuljanka knyhareju. Jurij Tarnavs'kyj. Popoludni v Pokipsi*, "Ukrajina i svit", 1963-65, 25-27, p. 113.

Kotyk 2008:

I. Kotyk, *Ekzystencijnyj vymir ljudyny v poeziji Jurija Tarnavs'koho*, L'viv 2008.

Kotyk- Čubins'ka 2007:

M. Kotyk-Čubins'ka, *Ujava v ob'ektivi: pro fotohrafiju u tvorčosti Jurija Tarnavs'koho*, "Slovo i čas" 2007, 2, pp. 60-66.

Kotyk-Čubins'ka 2009:

M. Kotyk-Čubins'ka, *Svit u mistec'kij perspektyvi: obrazotvorče mistectvo u poeziji Jurija Tarnavs'koho*, in "Ukrajins'ka mova j literatura u serednich školach, himnazijach, licejach ta kolehiumach", 2009, 4, pp. 79-90.

Lavrinenko 1956:

Ju. Lavrinenko, *Povstannja proty zmory*, "Ukrajins'ka literatuma hazeta", 9, 1956, pp. 1.8

Lavrinenko 1958:

Ju. Lavrinenko, *Literatuma molod' našoho času*, "Ukrajins'ka literatuma hazeta" 4.5, 1958, pp. 1-2.

Lavrinenko 1963:

Ju. Lavrinenko, *Novyj continent duši*, in Idem *Lysty do pryjateliv*, 3-4, 1963.

Livenko 2007:

I. Livenko, *Model' svitu ta formy jiji chudožn'oho vyražennja v poeziji Jurija Tarnavs'koho*, Dnipropetrovsk 2007.

Lobodowski 1956:

J. Lobodowski, *Młody las na obczyznie*, "Kultura", 1956, 160, pp. 49-57.

Lowe 2008:

M. Lowe, *Like Blood in Water by Yuriy Tarnawsky*, "Mad Hatters' Review", 2008, 9 <http://www.madhattersreview.com/issue9/bookreviews_bylowe.shtml>, pagina consultata il 6 ottobre 2008.

Mandryka 1966:

M.I. Mandryka, *Na chybnij dorozi*, "Ukrajins'kyj holos", luglio 1965, p. 10.

Moskalenko 1990:

M. Moskalenko, *Slovo ta obraz Jurija Tarnavs'koho*, in Ju. Tarnavs'kyj, *Bez ničoho*, Kyjiv 1990, pp. 5-14.

Morenec' 1992:

V. Morenec', *Svitlo poza svitlom*, "Sučasnist'" 1992, 5, pp. 156-159.

2001:

V. Morenec', *Nacional'ny šljachy poetyčnoho modernu peršoji polovyny XX st.: Ukrajina i Pol'ša*, Kyjiv 2001.

Nikula 1995:

M. Nikula, *Mova v poezii N'ju-Jorks'koj hrupy*, "Slovo i čas", 1995, 2, pp. 42-48.

Oleksandriv 1969:

B. Oleksandriv, *Čy sprava lyše v hitarach i varenykach?*, "Sučasnist'" 1969, 7, pp. 63-67.

Ostapčuk 2002:

T. Ostapčuk, *Ekzystencijalizm jak dominanta tvorčosti Ju. Tarnavs'koho*, Slovo i čas, 2002, 7, pp. 25-31.

Pavlyčko 1999:

S. Pavlyčko, *Dyskurs modernizrnu v ukrains'kij literaturi*, Kyjiv 1999.

Pytlowany 1977:

M. Pytlowany, *Continuity and innovation in the Poetry of the New York Group*, "Journal of Ukrainian Graduate Studies", II, 1977, 1, pp. 3-21.

Rewakowicz 1992:

M. Rewakowicz, *Elementy dehumanisaciji v poeziji Emmy Andievs'koji*, "Svitovyd" 1992, 3, pp. 11-17.

Rewakowicz 1996:

M. Rewakowicz, *Deščo pro N'ju-Jorks'ku hrupu*, "Svitovyd", 1996, 2, pp. 102-110.

Rewakowicz 2000:

M. Rewakowicz, *Erotyka v poezii N'ju-Jorks'koj hrupy: dekil'ka semiotyčnych i receptyvnych mirkuvan'*, "Slovo i čas", 2000, 2, pp. 28-32.

Rewakowicz 2001:

M. Rewakowicz, *The Phenomenon and Poetry of the New York Group: Discourses,*

Disguises, and Liminality, University of Toronto, 2001.

Rewakowicz 2005:

M. Rewakowicz, *Pivstolittja va pivtiši. Antolohija poeziji N'ju-Jorks'koj Hrupy*, Kyjiv 2005.

Rubčak 1968:

B. Rubčak, *Poezija antypoeziji: Zahal'ni obrysy poezii Jurija Tamavs'koho*, "Sučasnist'" 1968, 4, pp. 44-55.

Rubčak 1975:

B. Rubčak, *Pro inše, te same, i tym podibne*, "Sučasnist'" 1975, 12, pp. 44-59.

Rubčak 1975:

B. Rubčak, *Homes as Shells: Ukrainian Emigré Poetry*, in Ja. Rozumnyj (ed.) *New Soil – Old Roots: The Ukrainian Experience in Canada*, Winnipeg 1983, pp. 87-123.

Rubčak 1996:

B. Rubčak, *Kam'jany baby čy svitovyd?*, "Svitovyd" 1996, 2, pp. 89-100.

Rymaruk 1993:

I.Rymaruk, *Posol do modernoho svitovoho konhresy*, Berezyl', 5-6, 1993, pp. 12-13.

Šankovs'kyj 1965:
I.Šankovs'kyi, *Proty miščans'koji reakciji na 'modernu' poeziju*, "Novi dni" 1965, 189, pp. 19-21.

Ševčuk 1990:

V. Ševčuk, *U pošuchach zemli obitovanoji*, "Ukrajina", 1990, 10, p. 5.

Shevelov 1968:

G. Shevelov, *Troje proščan' i pro te, ščo take istorija literatury*, "Slovo" 1968, 3, pp. 476-84.

Soroka 2002:

M. Soroka, *Intertekstual'nist' poeziji Ju. Tarnavs'koho*, "Slovo i čas", 2002, 7, pp. 15-21.

Svaroh 1957:

V. Svaroh, *Ekzystencializm*, "Novi dni", 1957, 90-91, pp. 9-11.

Tarnašyns'ka 2008:

L. Tarnašyns'ka, *Prezumpcija docil'nosti. Obrys sučasnoji literaturnoji konceptolohiji*, Kyjiv 2008.

Tarnavs'kyj 1968:

Ju. Tarnavs'kyj, *Bez Espaniji čy bez značennja?*, "Sučasnist'", 1969, 1, pp. 13-29.

Tarnavs'kyj 1969:

Ju. Tarnavs'kyj, *Pid tichimi olyvamy, abo varenyky zamist' hitar*, "Sučasnist'", 1969, 3, pp. 71-91.

Tarnavs'kyj 1972:

Ju. Tarnavs'kyj, *Literatura i mova*, "Sučasnist'", 1972, 2, pp. 72-87; "Sučasnist'", 1972, 3, pp. 35-54.

Tarnavs'kyj 1996:

Ju. Tarnavs'kyj, *Rozmova Viktora Neboraka z Juriem Tarnavs'kym*, "Sučasnist'", 1996, 5, pp. 144-157.

Tarnavs'kyj 1999c:

Ju, Tarnavs'kyj, *Ja ne obrazyv Ševčenka*, "Ukrajina moloda", 5 ottobre 1999, p. 12.

Tarnavs'kyj 2000:

Ju. Tarnavs'kyj, *Temna storona misjacja*, "Krytyka", 2000, 7-8, pp. 4-10.

Tarnavs'kyj 2002:

Ju. Tarnavs'kyj, *Akvarij u mori*, <http://users.belgacom.net/babowal/akvarij.htm>

Vasyl'kyvs'ka 1957:

Ž. Vasyl'kivs'ka, *Do diskusiji pro molodych poetiv*, "Ukrajins'ka literaturna hazeta", III, 1957, 9, p. 9.

Vovk 1965:

V. Vovk, *Zustrič z Ukrajinoju,* "Sučasnist'", 1965, 11, pp. 107-116.

Vovk 1967:

V. Vovk, *Etiud Ukrajina. Opus peršyj*, "Sučasnist'", 1967, 12, pp. 40-48.

Vovk 1970:

V. Vovk, *Ukrajino, moja ljubove*, "Sučasnist'", 1970, 3, pp. 93-106.

Vovk 1970:

V. Vovk, *Pro technolohičnyj i metafizyčnyj kštal't myslennja*, "Sučasnist'", 1970, 12, pp. 81-86.

Warren 1995:

P. Warren, *A Tragedy of Bees. My Years as a Poet in Exile, 1957 to 1973,* "Harvard Gay and Lesbian Review" 1995, 4, pp. 17-21.

Zalewska 1999:

K. Zalewska, *Idealizowana biohrafija jako azyl. O lyrikach miłosnych Jurija Tarnawskiego*, "Miž susidamy", 9, 1999, pp. 218-226.

Zborovs'ka 2000:

N. Zborovs'ka, *Čas sliz'my kotyvsia po zmorščnych oblyččjach kameniv: Poetyčne i nepoetyčne Ju. Tamavs'koho*, "Slovo i čas", 2000, 1, pp. 88-91.

4. Letteratura secondaria

Abbagnano 1947:

N. Abbagnano, *Introduzione all'esistenzialismo*, Torino 1947.

Abbott 1996:

H. Abbott, *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*, London 1996.

Alpers 1983:

S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1983.

Altieri 1973:

C. Altieri, *From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics*, "Boundary 2", III, 1973, 2, pp. 605-641.

Amyx 1947:

C. Amyx, *The Iconic Sign in Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", VI, 1, 1947, pp. 54-60.

Anderson 1997:

R. Anderson, P. Debreczeny (eds.), *Russian Narrative and Visual Arts*, Gainesville 1997.

Angus, Jhally 1989:

I. Angus, S. Jhally (eds.), *Cultural Politics in Contemporary America*, London 1989.

Antin 1972:

D. Antin, *Modernism and Postmodernism. Approaching the Present in American Poetry*, "Boundary 2", II, 1972, 1, pp. 98-132.

Barilli 1959a:

R. Barilli, *Robbe-Grillet e Butor*, "Il Verri", III, 1959, pp. 58-78.

Barilli 1959b:

R. Barilli, *La narrativa di A. Robbe-Grillet*, "Il Verri", III, 1959, 2, pp. 9-36.

Barilli 1995:

R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Bologna 1995.

Barilli, Guglielmi (a cura di) 1976:

R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano 1976.

Barthes 1964:

R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, "Communications", 4, 1964, 40-51.

Baudrillard 1981:

J. Baudrillard, *Design & Environment. For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis 1981.

Baudrillard 1983:

J. Baudrillard, *Simulations*, New York 1983

Baum 1978:

A.L. Baum, *The Metanovel: Robbe-Grillet's Phenomenal Nouveau Roman*, "Boundary", VI, 1978 pp. 557-576.

Beebe 1974:

M. Beebe, *What Modernism was*, "Journal of Modern Literature", 1974, 3, pp. 1065-1084.

Berghaus 2005:

G. Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-garde*, London 2005.

Berman 1994:

A. Berman, *A Preface to Modernism*, Urbana-Champaign 1994.

Bernard 1978:

S. Bernard, *Le poème en prose da Baudelaire à nos jours*, Paris 1978.

Bertens 1986:

H. Bertens, *The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism. An Introductory Survey*, in D. Fokkema, H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia, pp. 9-49.

Bertens 1995:

H. Bertens, *The Idea of the Postmodern*, London-New York 1995.

Bertens 1997 (ed.):

H. Bertens (ed.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam and Philadelphia 1997.

Bloom 1973:

H. Bloom, *The Anxiety of Influence*. *A Theory of Poetry*, New York 1973.

Boyne, Rattansi (eds.) 1990:

R. Boyne, A. Rattansi (eds.), *Postmodernism and society*, Basingstoke 1990.

Bradbury 1983:

M. Bradbury, *Modernisms/Postmodernisms*, in I. Hassan (ed.) 1983, pp. 311-327.

Bruns 1974:

G. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, New Haven 1974.

Bunčuk 1980:

B. Bunčuk, *Počatky ukrajins'koho verlibru*, "Radjans'ke literaturoznavstvo", 1980, 12, pp. 58-67.

Bürger 1990 [1974[1]]:

P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino 1990 [*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974].

Burini 2002:

S. Burini, *Immagini e parole, ipotesi per un confronto*, in G.P. Piretto (a cura di) *Parole, immagini, suoni di Russia*. *Saggi di metodologia della cultura*, Milano 2002, pp. 53-83.

Burini 2007:

S. Burini, *L'autografo della notte. Bruno Schulz e l'intertestualità iconica*, "Esamizdat", 2007, 3, pp. 233-247.

Burwick 1999:

F. Burwick, *Lessing's Laokoon and the Rise of Visual Hermeneutics*, "Poetics Today", XX, 1999, 2, pp. 219-72.

Calinescu 1977:

M. Calinescu, *Five faces of Modernity*, Bloomington 1977.

Calvesi 1981 [1968[1]]:

M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop art*, Bari 1981.

Camus 1942:

A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1942.

Carboni 2002:

M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano 2002.

Caretti 1968:

L. Caretti, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Bari 1968.

Carrabino 1979:

V. Carrabino, *Phenomenology and the "Nouveau Roman": A Moment of Epiphany*, "South Atlantic Bulletin", XXXVIII, 1979, pp. 95-100.

Cezanne 1997:

P. Cezanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano 1997.

Chabot 1988:

C.B. Chabot, *The Problem of the Postmodern*, "New Literary History", XX, 1988, 1, pp. 1-20.

Chardžiev 1970:

N. Chardžiev, *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva 1970.

Chardžiev 1976:

N. Chardžiev, *Istorija russkogo avantgarda*, Stockholm 1976.

Chiodi 1963:

P. Chiodi, *Esistenzialismo e fenomenologia*, Milano 1963.

Clüver 1989:

C. Clüver, *On Intersemiotic Transposition*, "Poetics Today", 1989, 10, pp. 55-90.

Clüver 1997:

C. Clüver, *Ekphrasis reconsidered*, in U-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (eds.) *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam-Atlanta 1997, pp. 19-37.

Cometa 2004:

M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004.

Cooper 1990:

D. Cooper, *Existentialism. A Reconstruction*, Oxford 1990.

Creed 1945:

I. P. Creed, *Iconic Signs and Expressiveness*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", III, 11-12, 1945, pp. 5-14.

Davidson 1983:

M. Davidson, *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1983, 42, pp. 69-79.

Davies 1935:

C. Davies, *Ut pictura poesis*, "The Modern Language Review" 1935, 2, pp. 159-169.

Dijkstra 1969:

B. Dijkstra, *The Hieroglyphics of New Speech: Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of Williams Carlos Williams*, Princeton 1969.

Dort 1958:

B. Dort, *Sur l'espace*, "Esprit" 1958, pp. 77-80.

Dufrenne 1968:

M. Dufrenne, *Pour l'homme*, Paris 1968.

Eagleton 1985:

T. Eagleton, *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, "New Left Review" 1985, 152, pp. 60-73.

Eagleton 1986:

T. Eagleton, *Against the Grain*, London 1986.

Ellmann 1987:

M. Ellmann, *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*, Cambridge, Mass. 1987.

Epštejn 1995:

M. Epštejn, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995.

Epštejn 1999:

M. Epštejn, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Postmodern Culture*, 1999.

Esposito 1990:

E. Esposito, *Poesia e metrica del Novecento*, Milano 1990.

Eysteinsson 1990:

A. Eysteinsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990.

Eysteinsson, Liska (eds.) 2007:

A. Eysteinsson, V. Lizka (eds.), *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia 2007.

Enzensberger 1980:

H.M. Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*, in *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main 1980, pp. 50-80.

Ferry, Renaut 1985:

L. Ferry, A. Renaut, *Pensée 68: Essai sur l'antihumanisme contemporaine*, Paris 1985.

Finkelstein 1965:

S. Finkelstein, *Existentialism and Alienation in Modern American Literature*, New York 1965.

Fokkema 1982:

D.W. Fokkema, *A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism*, "Poetics Today", III, 1982, 1, pp. 61-79.

Fokkema 1986:

D.W. Fokkema, *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts*, in D.W. Fokkema, H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia 1986, pp. 81-98.

Fokkema 1997:

D. Fokkema, *The Semiotics of Literary Postmodernism*, in H. Bertens, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam and Philadelphia 1997, pp. 15-42.

Fokkema, Bertens (eds.) 1986:

D.W. Fokkema, H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia 1986.

Foster 1996:

H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass. 1996.

Foucault 1967 [1966[1]]:

M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967.

Fowler 1972:

A. Fowler, *Periodizaton and Interart Analogies*, "New Literary History", 1972, 3, pp. 488-495.

Francastel 1957:

P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino 1957.

Fredman 2005:

S. Fredman, *A Concise Companion to 20th Century American Poetry*, Oxford 2005.

Fulton 1999:

A. Fulton, *Apostles of Sartre. Existentialism in America 1945-63*, Evanston 1999.

Gablik 1970:

S. Gablik, *Magritte*, London 1970.

Gaggi 1989:

S. Gaggi, *Modern/Postmodern. A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*, Philadelphia 1989.

Gelley 1979:

A.Gelley, *The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 4, 1979, pp. 415- 422.

Gitlin 1989:

T. Gitlin, *Postmodernism. Roots and Politics*, in I. Angus, S. Jhally (eds.), *Cultural Politics in Contemporary America*, London 1989, pp. 349-360.

Gombrich 1965:

E. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino 1965.

Gosetti-Ferencei 2007:

J.A. Gosetti-Ferencei, *The Ecstatic Quotidian: Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*, Oxford 2007.

Grabar 1972:

O. Grabar, *History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts*, "New Literary History", 1972, 3, pp. 559-568.

Guenther 1995:

I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic*, in L. Parkinson Zamora, W.B. Faris (eds.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duhram 1995, pp. 33-74.

Guglielmi 1964.

A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano 1964.

Habasque 1949:

G. Habasque, *Cubisme et Phénoménologie*, "Revue d'Esthétique", 1949, pp. 151-161.

Habermas 1981:

J. Habermas, *Modernity versus Postmodernity*, "New German Critique", 1981, 22, pp. 3-14.

von Hallberg 1974:

R. von Hallberg, *Olson's Relation to Pound and Williams,* Contemporary Literature, XV, 1974, 1, pp. 15-48.

Hamburger 1982:

M. Hamburger, *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, New York 1982.

Hassan 1967:

I.Hassan, *The Literature of Silence*, New York 1967.

Hassan 1971:

I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*, New York 1971.

Hassan 1975:

I. Hassan, *Paracriticism. Seven Speculations on the Times*, Urbana 1975.

Hassan 1987:

I. Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory*, Columbus 1987.

Hassan e Hassan 1983:

I. Hassan, S. Hassan, *Innovation/Renovation. New Perspectives in the Humanities*, Madison 1983.

Hagsturm 1958:

J. Hagsturm, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958.

Hatzfeld 1947:

H.A. Hatzfeld, *Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", VI, 1947, 1, pp. 1-21.

Heffernan 1991:

J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, "New Literary History", XXII, 1991, 2, pp. 297-316.

Heffernan 1993:

J.A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago 1993.

Heidegger 1976:

M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano 1976.

Heidegger 2000:

M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Milano 2000.

Heinemann 1953:

F.H. Heinemann, *Existentialism and the Modern Predicament*, New York 1953.

Hermans 1982:

T. Hermans, *The Structure of Modernist Poetry*, London 1982.

Hickmann 2005:

M. Hickmann, *The Geometry of Modernism: the Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats*, Austin 2005.

Higgins 1978:

D. Higgins, *Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York 1978.

Hintikka 1975:

K. Hintikka, *The Intensions of Intentionalities and Other New Models for Modalities*, Dordrecht 1975.

Hoffmann 1986:

G. Hoffmann, *The Absurd and its Forms of Reduction in Recent American Fiction*, in D.

Fokkema, H. Bertens (eds.), in D.W. Fokkema, H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia 1986, pp. 185-210.

Hollander 1988:

J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, "Word and Image", 1988, 4, pp. 209-19.

Holdheim 1979:

W.W. Holdheim, *Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding*, "Boundary 2", 1979, 1, pp. 339-358.

Holoborod'ko 2005:
V. Holoborod'ko, *Letjuče vikonce. Vybrany virši*, Kyjiv 2005.

Hopkins, Schaffner (eds.) 2006:
D. Hopkins, A.K. Schaffner, *Neo-Avant-garde*, Amsterdam-New York 2006.

Horstkotte, Peeren (eds.) 2007:

S. Horstkotte, E. Peeren (eds.), *Identities and Alterities*, Amsterdam 2007.

Houppermans 2007:

S. Houppermans, *Outside In/Inside out: Roaming the Frontiers of Modernism*, in A.Eysteinsson, V. Lizka (eds.), *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia 2007, pp. 207-218.

Howells 1992:

C. Howells (ed.) *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge 1992.

Howlett 1958:

J. Howlett, *L'objet dans le roman*, "Esprit", 1958, pp. 68-71.

Hulme 1924:

T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and The Philosophy of Art*, New York 1924.

Hundorova 1997:

T. Hundorova, *Projavlennja slova. Diskursija ranneho ukrajinskoho modernizmu. Postmoderna interpretacija*, L'viv 1997.

Hutcheon 1988:

L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London 1988.

Huyssen 1981:

A. Huyssen, *The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s*, "New German Critique", 1981, 22, pp. 23-40.

Huyssen 1984:
A. Huyssen, *Mapping the Postmodern*, "New German Critique", 1984, 33, pp. 5-52.

Huyssen 2006:
A. Huyssen, *Modernism after Postmodernity*, "New German Critique", 2006, 99, pp. 1-5.

Ilnytzkyj 1994:

O. Ilnytzkyj, *Ukrainska khata and the Paradoxes of Ukrainian Modernism*, "Journal of Ukrainian Studies", 1994, 2, pp. 4-28.

Ilnytzkyj 1997 [1978[1]]:

O. Ilnytzkyj, *Ukrainian Futurism 1914-1930: a Historical and Critical Study*, Cambridge, Mass. 1997.

Jaccard 1991:

J-P. Jaccard, *Daniil Charms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern-Berlin 1991.

Jakobson 1933:

R. Jakobson, *Co je poezie?*, "Volné směry", 1933-34: 30: 229-239.

Jakobson 1971:

R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation* in Idem *Selected Writings*, II, The Hague 1971 [1959] 260-266.

Jameson 1979:

F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, "Social Text", 1979, 1, pp. 130-148.

Jameson 1984:

F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, 146, pp. 53-92.

Jameson 1991:

F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New York-London 1991.

Kemper 1988:

P. Kemper (Hg.) *"Postmoderne" oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1988.

Kennedy 1997:

A. Kennedy, *Samuel Beckett and the Modern/Postmodern Debate*, "Samuel Beckett Today", 1997, 6, pp. 255-265.

Kermode 1968:

F. Kermode, *Continuities*, New York 1968.

Kern 1995:

S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1995 [1983[1]].

Kibedi-Varga 1989:

A. Kibedi-Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relation*, "Poetics Today" 1989, 10, pp. 31-53.

Kostelanetz 1982:

R. Kostelanetz, *The Avant-Garde Tradition in Literature*, New York 1982.

Kostenko 1993:

N. Kostenko, *Ukrajins'ke viršuvannja XX stolittja*, Kyjiv 1993.

Krieger 1992:

M. Krieger, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, London-Baltimora 1992.

Kranz 1981:

G. Kranz, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie. Literatur und Leben*, Cologne 1981.

Lagerroth, Lund 1997:

U-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (eds.) *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam-Atlanta 1997.

Laude 1972:

J. Laude, *On the Analysis of Poems and Paintings*, "New Literary History", 1972, 3, pp. 471-486.

Lee 1940:

R.W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1940.

Lehan 1973:

R. Lehan, *A Dangerous Crossing. French Literary Existentialism and the Modern American Novel*, London 1973.

Lemaitre 1947:

G. Lemaitre, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Mass. 1947.

Levenson 1984:

M. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study in English Literary Doctrine*, Cambridge 1984.

Levin 1978:

Ju. Levin, *The fifth meaning of the motor-car: Malevich and the Oberiuty*, "Soviet Union/Union Soviétique", 1978, 5, pp. 287—300.

Lisa 2007:

T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze 2007.

Luc'kyj 1990:

G.S.N. Luc'kyj, *Literary Politics in the Soviet Ukraine 1917-1934*, Duhram and London 1990.

Lyotard 1979:

J.F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

Lotman 1970:

Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Leningrad 1970.

Lotman 1986:

Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, in *Veščˇ v iskusstve*, Moskva 1986: 6-14.

Lund 1992:

H. Lund, *Text as a Picture. Studies of Literary Transformations of Pictures*, Lewinston 1992.

Markov 1968:

V. Markov, *Russian Futurism. A History*, Berkeley 1968.

Markiewicz 1987:

H. Markiewicz, *Ut Pictura Poesis…A History of the Topos and the Problem*, "New Literary History", 1987, 3, pp. 535-558.

Martin 1980:

W. Martin, *Postmodernism: Ultima Thule or Seim Anew?*, "Bucknell Review", 1980, 2,

pp. 142-154.

Masini 1973:

F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Bari 1973.

Mayer 1973 [1967[1]]:

H. Mayer, *Saggi sulla letteratura tedesca contemporanea*, Milano 1973.

McGowan 2004:

C.J. McGowan, *20th Century American Poetry*, Oxford 2004.

McHale 1986:

B. McHale, *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, in D.W. Fokkema, H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia 1986, pp. 53-79.

McHale 2007:

B. McHale, *What was Postmodernism?*, in S. Horstkotte and E. Peeren (eds.), *Identities and Alterities*, Amsterdam 2007, pp. 39-55.

Mellors 2005:

A.M. Mellors, *Late Modernist Poetics. From Pound to Prynne*, Manchester 2005.

Menichetti 1990:

A. Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in S. Agosti, A. Marino (a cura di), *Lezioni sul Novecento*, Milano 1990, pp. 67-85.

Merleau-Ponty 1974:

M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Milano 1974.

Miller 1999:

T. Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts between the World Wars*, Berkeley and Los Angeles 1999.

Moroni 2010:

M. Moroni, *Neoavanguardia*: *Italian Experimental Literature and Arts in the '60s*, Toronto 2010.

Możejko 2007:

E. Możejko, *Tracing the Modernist Paradigm. Terminologies of Modernism*, in A. Eysteinsson, V. Lizka (eds.), *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia 2007, pp. 11-34.

Moravia 1973:

S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Bari 1973.

Mudrak 1986:

M. Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine*, Ann Arbor 1986.

Munro 1949:

T. Munro, *The Arts and their Interrelation*, New York 1949.

Murphy 1998:

R. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1998.

Nadel 1999:

I. Nadel, *The Cambridge Companion to Pound*, Cambridge 1999.

Ortega y Gasset 1968:

J. Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Princeton 1968.

Paperno, Grossman 1994:

I.Paperno, D.J. Grossman, *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994.

Pareyson 1943:

L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Firenze 1943.

Perloff 1981:

M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.

Perloff 1982:

M. Perloff, *Pound/Stevens: Whose Era?* "New Literary History", XIII, 1982, 3, pp. 485-514.

Picasso 1973:

P.Picasso, *Scritti*, Milano 1973.

Picchione 2004:

J. Picchione, *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*, Toronto 2004.

Pidpalyj 2004:

A.Pidpalyj, *Marhinal'ni formi v ukrajins'kij poeziji XX stolittja*, Kyjiv 2004

<www.lib.ua-ru.net/diss/cont/31901.html>

Pinotti 1998:

A. Pinotti, *Pittura e idea. Ricerche fenomenologiche sul cubismo*, Firenze 1998.

Piwocki 1973:

K. Piwocki, *Husserl and Picasso*, in J.G. Harrel, A. Wierzbianska (eds.) *Aesthetics in 20th Century Poland*, Lewinsburg 1973, pp. 143-163.

Poggioli 1962:

R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

Poliščuk 1926:

V. Poliščuk, *Literaturnyj avanhard*, Charkiv 1926.

Pozzi 1981:

G. Pozzi, *La parola dipinta,* Milano 1981

Pozzi 1993:

G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare,* Milano 1993.

Praz 1970:

M. Praz, *Mnenmosyne. The Parallel between Literature and Visual Arts*, Princeton 1970.

Reynolds 1970:

R. Reynolds, *Autour du Monde Visuel d'Alain Robbe-Grillet: Rétablissement des Perspectives*, "The South Central Bulletin", XXX, 1970, 4, pp. 217-220.

Roque 2004:

G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma 2004.

Russell 1976:

C. Russell, *Towards Tautology. The Nouveau Roman and Conceptual Art*, "Modern Language Review", 1976, 5, pp. 1044-1060.

Russell 1985:

C. Russell, *Poets, Prophets and Revolutionaries: the Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postomodernism*, New York 1985.

Sartre 1946:

J.P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1946.

Sartre 1965:

J.P. Sartre, *La nausea*, Milano 1965.

Sartre 1971:

J.P. Sartre, *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica*, Napoli 1971.

Sartre 1991 [1965[1]]:

J.P. Sartre, *L'Essere e il nulla*, Milano 1991.

Schaffner 2006:

A.K. Schaffner, *Inheriting the Avant-garde: on the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry*, in D. Hopkins, A.K. Schaffner (eds.) *Neo-Avant-garde*, Amsterdam-New York 2006, pp. 97-118.

Schapiro 1978:

M. Schapiro, *The Apples of Cezanne. An Essay on the Meaning of Still Life*, New York 1978.

Schwartz 1985:

S. Schwartz, *The Matrix of Modernism*, Princeton 1985.

Schulte-Sasse 1986:

J. Schulte-Sasse, *Introduction: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue*, "Cultural Critique", 1986-87, 5, pp. 5-22.

Seigel 2005:

J.E. Seigel, *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*, Cambridge 2005.

Sepp 1995:

H.R. Sepp, *Der Kubismus als Phanomenologisches Problem*, in E. Garzòn Valdés, R. Zimmerling (Hrgs.), *Facetten der Wahreit. Festschrift für Meinolf Wewel*, Freiburg-Munchen 1995, pp. 295-321

Shkandrij 1992:

M. Shkandrij, *Modernists, marxists and the nation : the Ukrainian literary discussion of the 1920s*, Edmonton 1992.

Sokolovski 2000:

R. Sokolovski, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge 2000.

Solomon 1972:

W. Solomon, *From Rationalism to Existentialism*, New York 1972.

Spanos 1971:

W.V. Spanos, *Modern Drama and the Aristotelian Tradition. The Formal Imperatives of the Absurd Time*, "Contemporary Literature", XII, 1971, 3, pp. 314-372.

Spanos 1972:

W.V. Spanos, *The Detective and the Boundary. Some Notes on Postmodern Literary Imagination*, "Boundary 2", I, 1972, 1, pp. 147-168.

Spitzer 1955:

Leo Spitzer, *The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar*, "Contemporary Literature", 1955, 7, pp. 203-225.

Stapanian 1985:

J. Stapanian, *Universal War "ъ" and the Development of Zaum': Abstraction toward a New Pictorial and Literary Realism*, "The Slavic and East European Journal", 1985, 29, pp. 18-38.

Steiner 1982:

W. Steiner, *Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago-London 1982.

Sternberg 1999:

M. Sternberg *The "Laokoon" Today: Interart Relations, Modern Projects and Projections,*

"Poetics Today", XX, 1999, 2, pp. 291-379.

Sypher 1962:

W. Sypher, *Loss of the Self and Other Essays*, New York 1962.

Sypher 1963:

W. Sypher, *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York 1963.

Todorov 1971.

T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971.

Trussler 2000:

M. Trussler, *Literary Artifacts: Ekphrasis in the Short Fiction of Donald Barthelme, Salman Rushdie, and John Edgar Wideman*, "Contemporary Literature", XLI, 2000, 2, pp. 252-290.

Tygstrup 2007:

F. Tygstrup, *Still Life. The Experience of Space in Modernist Prose*, in A. Eysteinsson, V. Lizka (eds.), *Modernism*, Amsterdam-Philadelphia 2007, pp. 253-270.

Uspenskij 1973:

B.A. Uspenskij, *Structural Isomorphism of Verbal and Visual Arts*, "Poetics", 2, 1973, pp. 5-39.

Vossler 1935:

K. Vossler, *Über gegenseeitige Erhellung der Künste Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70 Geburstag*, Dresden 1935.

Yacobi 1995:

T. Yacobi, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, "Poetics Today", 1995, pp. 599-649.

Yacobi 1997:

T. Yacobi, *Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*, in U-B. Lagerroth, H. Lund, E.

Hedling (eds.) *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam-Atlanta 1997, pp. 35-46.

Wasson 1969:

R. Wasson, *Notes on a New Sensibility*, "Partisan Review", XXXVI, 1969, pp. 460-77.

Weightman 1973:

J. Weightman, *The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism*, London 1973.

Wellek 1941:

R. Wellek, *The Parallel between Literature and the Arts*, "English Institute Annual 1941", New York, p. 35.

Welsch 1988:

W. Welsch, *"Postmoderne". Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, in P. Kemper (Hg.) *"Postmoderne" oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1988, pp. 9-36

Wilde 1979:

A. Wilde, *Modernism and the Aesthetics of Crisis*, "Contemporary Literature", XX, 1979, pp. 13-50.

Wilde 1980:

A.Wilde, *Surfacings. Reflections on the Epistemology of Late Modernism*, "Boundary 2", VIII, 1980, 2, pp. 209-227.

Wilde 1981:

A. Wilde, *Horizons of Assent*, Baltimore 1981.

Williams 1951:

W.C. Williams, *Autobiography*, New York 1951.

Worringer 1959 [1908[1]]:

W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1959.

Žirmunskij 1975:

V. Žirmunskij, *Teorija sticha*, Leningrad 1975.