

Introduzione

1. Osservazioni generali

Questo lavoro nasce dall'esigenza di una lettura approfondita dell'opera di Vasył' Stus (1938-1985), una delle voci più importanti della poesia ucraina della tarda età sovietica. Da alcuni considerato come il maggiore poeta ucraino del Novecento (Finnin 2014; Zabuzhko 1995: 271), Stus ha lasciato in eredità al pubblico e alla critica un'opera ampia, complessa, sfaccettata, profondamente intellettuale e sorprendentemente *inattuale* sullo sfondo del contesto storico-sociale da cui essa è in buona parte scaturita, ossia gli anni della Stagnazione brežneviana. Certamente debitrice del clima di relativa apertura culturale del Disgelo post-staliniano, la poesia stusiana si è ritrovata a condividere le attenzioni di lettori e studiosi con la figura del suo autore, assunto a eroe nazionale in concomitanza con la rinascita dell'Ucraina indipendente. Ciò ha condotto a un frequente appiattimento dell'interpretazione della lirica di Stus al mero dato biografico, con particolare riferimento all'ultimo periodo della vita del poeta, segnato da oltre vent'anni di prigionia e confino a causa del suo operato in difesa della cultura ucraina, della libertà di parola e di espressione artistica e dei diritti umani in Unione Sovietica. Una lettura acritica della poesia di Stus si è in molti casi accompagnata a una sacralizzazione della sua figura a scapito di un approccio al testo puramente letterario. Come ha scritto di recente Marko Pavlyshyn, uno dei pochi critici a essersi occupato dell'opera stusiana al di fuori dell'Ucraina, “[h]ow Stus might be viewed relative to Rilke or Pasternak was of less interest than what he could teach the inhabitants of post-Soviet Ukraine through the example of his life” (Pavlyshyn 2010: 602). Questo studio cercherà di colmare almeno in parte la lacuna correttamente e provocatoriamente evidenziata da Pavlyshyn.

Necessaria ai fini di una prima risposta agli interrogativi sollevati da Pavlyshyn sarà tuttavia una trattazione adeguata della poesia stusiana nel suo complesso, a tutt'oggi non ancora disponibile. Obiettivo delle pagine che seguono sarà dunque una ricostruzione integrale del percorso poetico di Stus dagli esordi tra gli anni Cinquanta e Sessanta alla fine degli anni Settanta. Si cercherà di mostrare la straordinaria varietà tematica e stilistica della poesia stusiana nel suo insieme, individuandone in ogni sua fase le caratteristiche

precipue. Si metterà in evidenza allo stesso tempo l'intenso dialogo intercorso tra la lirica stusiana e i modelli che sembrano averla maggiormente influenzata. Da un'iniziale panoramica degli interessi letterari di Stus, poeta e studioso, così come dallo sviluppo del suo fare poetico, emergerà l'importanza per la sua formazione di tre tradizioni nello specifico, ovvero la letteratura ucraina, russa e tedesca.

La prima di esse si configura come un fondamentale elemento di identificazione culturale per un poeta appartenente a una civiltà letteraria non sostenuta da una statualità e dunque naturalmente incline a concedere ai suoi scrittori l'oneroso status di colonne portanti dell'identità nazionale¹.

Non meno significativo si rivelerà per Stus il costante riferimento alla letteratura russa, nella sua percezione straniera e vicina allo stesso tempo. Poeta ucraino e ucrainofono, ma cresciuto e formatosi nel russofono Donbas urbano, Stus, come molti altri scrittori ucraini ritrovatisi in una simile situazione linguistico-culturale, si confrontò incessantemente con una letteratura, quella russa, allo stesso tempo familiare ed estranea, meno soggetta tanto a pressioni censorie, quanto alla necessità di farsi strumento politico di liberazione nazionale, dunque, almeno in parte, più libera. Si osserverà come alle frequenti dichiarazioni di interesse di Stus per la letteratura russa, e per la poesia russa nello specifico, corrisponda nella sua lirica un'effettiva interazione intertestuale con quest'ultima. Si cercherà dunque di mostrare come il libero e consapevole dialogo di Stus con la poesia russa si situi al polo opposto di quella "coercitive intertextuality"² a lungo imposta alla cultura ucraina dalla dominazione imperiale e sovietica. La sostanziale mancanza di contributi critici su questo argomento sembra riecheggiare e confermare le ancora attuali considerazioni espresse da George G. Grabowicz nel 1992 sull'arretratezza degli studi comparatistici russo-ucraini, ora eloquentemente assenti, ora pesantemente vizati da vincoli dottrinali (Grabowicz 1992).

Ci si convincerà di come la lotta per l'indipendenza politica e culturale dell'Ucraina portata avanti da Stus non sia da confondere con la sua poesia, assolutamente esente da condizionamenti ideologici e, come correttamente osservato da Myroslav Shkandrij, libera da dinamiche di opposizione e complessi di inferiorità (Shkandrij 2001: 257). La consapevolezza della maturità del proprio fare poetico significò dunque per Stus la possibilità di confrontarsi alla pari con la tradizione letteraria russa, non più vissuta come un ingombrante fattore di oppressione, ma come uno stimolante interlocutore³.

¹ Cfr. Rothe 2010. Sull'inevitabilità di un profondo e complesso legame tra *poesia* e *politica* – nel senso più ampio del termine – nelle civiltà letterarie dell'Europa orientale si veda anche Cavenagh 2009.

² Dal titolo di una comunicazione di John Fizer del 1985, riportato in: Naydan 2006: 452.

³ Sul complesso processo di emancipazione della cultura ucraina dalla 'narrazione pan-russa' imperiale e sovietica cfr. tra gli altri Ilnytkyj 2003.

La letteratura di lingua tedesca, infine, rimase sin dagli anni degli studi universitari al centro delle passioni letterarie di Stus, uno dei massimi traduttori di poesia tedesca in ucraino. La sua profonda conoscenza della letteratura e nello specifico della poesia tedesca emergerà dalla discussione degli scritti critici e dell'epistolario di Stus.

Si avrà modo di osservare ampiamente come tra i nomi e le correnti più significativi per la formazione umana e letteraria di Stus spicchino in particolare quelli di Rainer Maria Rilke, Taras Ševčenko, Boris Pasternak, Johann Wolfgang Goethe, Marina Cvetaeva, Hryhorij Skovoroda e Mykola Zerov, nonché la tradizione dell'Espressionismo.

Nel primo capitolo, dopo alcuni cenni alla tormentata vicenda biografica di Stus, si discuteranno le caratteristiche distintive del contesto in cui egli si formò come scrittore, ovvero il complesso movimento di rinnovamento socio-culturale passato alla storia come *šistdesjatyctvo*. Verranno discusse le particolarità della situazione ucraina nel più ampio contesto sovietico, nonché le principali tendenze della poesia ucraina nei primi decenni della seconda metà del Novecento, allargando lo sguardo anche alla produzione dell'emigrazione d'oltreoceano. Si passerà poi a una rassegna delle principali tendenze critiche che hanno segnato gli studi stusiani dalle loro origini a oggi, per mettere in evidenza come lo stato attuale degli studi, dopo le prime, importanti prove degli anni Ottanta e Novanta, non risulti all'altezza della complessità e del valore del suo oggetto di indagine.

Nel secondo capitolo si procederà a una disamina degli interessi letterari di Stus, con particolare attenzione dapprima agli scritti critici e poi all'epistolario. Si rifletterà sulle frequenti accuse di immaturità e inadeguatezza che Stus rivolse alla civiltà letteraria ucraina come sintomo della sua volontà di contribuire attivamente al suo ammodernamento. Emergeranno inoltre concrete dimostrazioni della sua profonda conoscenza degli autori con cui la sua lirica sembra avere intrattenuto un più intenso e proficuo confronto poetico.

Nei tre capitoli successivi si esaminerà da vicino l'opera stusiana nel suo percorso diacronico, secondo i principi descritti sopra: uno studio delle caratteristiche stilistiche, tematiche e compositive delle singole raccolte poetiche stusiane si affiancherà a una discussione del dialogo intertestuale che le plasma profondamente. Si inizierà dunque, nel terzo capitolo, dai versi giovanili dei tardi anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, segnati da un'irrefrenabile volontà di sperimentare svariati linguaggi e tradizioni. Si osserverà il peso del modello pasternakiano per il primo Stus, così come l'importanza nel suo palinsesto poetico di alcune vette della letteratura ucraina, quali Hryhorij Skovoroda (1722-1794), Taras Ševčenko (1814-1861) e Pavlo Tyčyna (1891-1967). Si prenderanno in esame sia i primi tentativi di organizzazione dell'ampio e variegato materiale poetico (*Delo №13 / BE1339* e *Kruhovert'* ['Vortice']), sia le numerose liriche sparse.

Al centro del capitolo successivo saranno le due raccolte dei tardi anni Sessanta. *Zymovi dereva* ('Alberi d'inverno'), pubblicata in *tamizdat* nel 1970, è un'ideale sintesi dell'apprendistato poetico stusiano. L'attenzione verterà sull'accentuata polifonia della raccolta, anch'essa votata all'accostamento di un'ampia

gamma di stili, e sulla comprensione della sua struttura compositiva, con particolare attenzione alla prima parte. Si osserverà anche la crescente importanza dei nomi di Marina Cvetaeva e Rainer Maria Rilke per la determinazione del complesso intertestuale della poesia di Stus. Si avrà quindi modo di notare le profonde differenze che intercorrono tra *Zymovi dereva* e *Veselyj cvyntar* ('L'allegro cimitero'), composta solo pochi mesi più tardi, ma incentrata sul tentativo di creare un linguaggio poetico (relativamente) unitario e monologico.

Il quinto capitolo affronterà le due raccolte dello Stus maturo. La prima di esse, *Čas tvorčosti / Dichtenszeit* ('Il tempo dell'arte / Dichtenszeit'), è fortemente segnata dai dolorosi eventi intercorsi nella vicenda biografica del poeta nel 1972. Si rifletterà sulla correttezza di una possibile lettura dell'opera in chiave diaristica, nonché sul rapporto tra la prima parte della raccolta, costituita da liriche stusiane originali, e quella che, anche sulla base del titolo stesso dell'opera, è considerata la sua seconda parte, composta esclusivamente da traduzioni di poesie goethiane. Sulla base di alcuni esempi tratti da queste ultime si cercherà di comprendere le caratteristiche principali del lavoro di Stus sulla lirica di Goethe e il rapporto tra gli universi poetici dei due scrittori.

L'analisi della lirica di Stus sarà coronata, nella seconda parte del quinto capitolo, da quello che è comunemente ritenuto il suo capolavoro, ossia la raccolta *Palimpsesty* ('Palinsesti') della seconda metà degli anni Settanta, nella quale sono confluite numerose liriche tratte dalle raccolte precedenti, nonché suggestioni e ispirazioni stilistiche e tematiche provenienti da svariati episodi della storia della letteratura. Non si mancherà di ragionare, inoltre, sui punti di contatto e di divergenza nelle scelte compositive alla base rispettivamente di *Čas tvorčosti / Dichtenszeit* e *Palimpsesty*.

Al centro del sesto e ultimo capitolo sarà invece una sintesi delle tendenze emerse dai *close-reading* e dalle generalizzazioni emerse nelle numerose pagine precedenti, con il duplice obiettivo di una piena comprensione del dialogo di Stus con gli scrittori più significativi per la sua poesia, da una parte, e di una sua collocazione nel complesso panorama della letteratura occidentale novecentesca, dall'altra. Al centro della discussione sarà la possibilità di situare l'esperienza poetica stusiana nell'ambito del Modernismo europeo, anche in virtù dell'importanza che il dialogo con poeti ascrivibili alla tradizione modernista quali Rilke, Pasternak e Cvetaeva assume nella sua configurazione.

Per quanto riguarda le citazioni delle liriche di Stus si farà riferimento con le sigle *T* e *ZT*, seguite dal numero del volume e della pagina, alle due edizioni delle opere stusiane al momento disponibili, rispettivamente *Tvory* (1994-1998) e *Zibrannja tvoriv* (2007-2009). L'edizione di quest'ultima è purtroppo ferma a quattro tomi sui dodici previsti, nei quali sono presentate rispettivamente la poesia giovanile sino a *Kruhovert'* e le liriche sparse degli anni Sessanta, *Čas tvorčosti / Dichtenszeit*, le liriche sparse degli anni Settanta e *Palimpsesty*. Per una discussione delle due edizioni si rimanda alla panoramica sullo *status questionis* degli studi stusiani.

Tutte le traduzioni, salvo ove diversamente indicato, sono da ritenersi di chi scrive.

2. Metodologia e terminologia

Nel corso della trattazione si farà ampiamente uso di termini e concetti tanto comunemente in uso nella critica letteraria, quanto semanticamente e scientificamente instabili e, dunque, passibili di continue reinterpretazioni.

Primo di essi è *lirica*. In sintonia con le caratteristiche profonde dell'arte stusiana e con gli sviluppi più recenti degli studi sul linguaggio poetico, si è scelto di utilizzare i termini *lirica* e *poesia* come sinonimi. Com'è stato osservato di recente, infatti,

[...] lyric has become an umbrella term for most versified literature (except for the epic and verse drama) and has thus become a synonym of 'poetry' [...]: in fact no distinction between 'the lyric', 'poetry' and 'poems' seems to be appropriate any longer [...]⁴.

Particolarmente frequente sarà l'uso del termine *io lirico*. Introdotta per la prima volta in ambito tedesco all'inizio del secolo scorso, questa categoria ha indubbiamente beneficiato della svolta antibiografica e testualista tipica della più autorevole e innovativa *Literaturwissenschaft* novecentesca. Ora potente espressione di un'incontenibile soggettività (Hamburger 1977), ora puro espediente linguistico di organizzazione del discorso⁵, il concetto di *io lirico*, come è noto, si è affermato nella critica post-positivista come necessario strumento di delimitazione tra lo spazio biografico dell'autore e la testualità. Esso, tuttavia, non è ancora riuscito a imporsi come consueto strumento interpretativo per il lettore non specializzato, generalmente propenso all'equazione tra la prima persona singolare della lirica e la personalità del poeta che l'ha composta. Non sono inoltre mancati recenti tentativi di estromissione dell'*io lirico* dalla pratica critica nel panorama di un armamentario interpretativo ancora più complesso e articolato⁶.

Nel caso della civiltà letteraria ucraina, l'identificazione spontanea dell'*io* con lo scrittore, in molti casi parzialmente giustificata da un frequente sostrato

⁴ Wolf 2005: 23. Si veda anche l'ormai classico Culler 1988, più attento all'intrinseca problematicità dei termini *lirica* e *poesia* e alle contraddizioni che hanno segnato il loro utilizzo nel corso del Novecento. La distanza cronologica tra i due contributi sembra tuttavia confermare l'affermarsi della sinonimia tra i due termini nella pratica scientifica e nella riflessione metacritica. Si veda anche, infine, la breve introduzione a un recente numero monografico della rivista "Journal of Literary Theory", interamente dedicato alla teoria della lirica (Hillebrandt *et al.* 2017).

⁵ Si veda la rassegna bibliografica in Charpa 1985: 149-153. Cfr. anche Schlaffer 1995. Lo studioso tedesco parla di "pseudopragmatica" della lirica (49) e nega l'"espressività" dell'*io lirico*. Si vedano anche i recenti Burdorf 2017 e Stahl 2017.

⁶ Cfr. ad esempio Schönert 1999, incentrato sulle aporie legate all'utilizzo della categoria dell'*io lirico* in uno schema che preveda anche per l'analisi del testo poetico, in conformità con la narratologia, la presenza di un autore implicito. Si veda a questo proposito la nota seguente. Per un approccio analogo in ambito slavistico si veda, tra gli altri, Grübel 1987.

storico-biografico nel formarsi dell'emozionalità lirica, è a tutt'oggi predominante nella critica. Solidi studi sulla natura del principio soggettivo della lirica nella critica ucraina sono infatti pressoché inesistenti⁷. Ciò ha portato a una persistente situazione di inadeguatezza nel trattamento della specificità letteraria del testo in quanto tale, al di là dei frequenti e in certi casi evidenti legami di quest'ultimo con la realtà extratestuale. La confusione tra l'io lirico della poesia stusiana e Vasyl' Stus, come si è già accennato e come si avrà modo di approfondire analizzando le principali tendenze degli studi stusiani, ha rappresentato e tuttora rappresenta una delle tendenze maggiormente limitanti per un reale approfondimento critico dei testi in questione.

Come si è accennato, le circostanze che hanno accompagnato la creazione della poesia stusiana matura degli anni Settanta hanno favorito in molti casi un'acritica sovrapposizione tra l'universo lirico in cui il soggetto è immerso e il dato biografico dell'autore, segnato dalle condizioni inumane dell'incarcerazione e dell'esilio. Il lettore, sia critico che amatoriale, ha ignorato di frequente che il 'mondo' rappresentato nel e dal testo poetico è un mondo di *finzione*, che non può essere identificato *tout court* con il vissuto di chi l'ha creato. Si ricordino a questo proposito alcune osservazioni di Samuel R. Levin dal suo fondamentale contributo del 1976 sulla natura del testo poetico:

I imagine myself in (a world). The illocutionary force of this utterance is one of the poet's transporting himself or projecting himself into a world of his imagining, a world which he is free to make as different from our world as he pleases. It is a world that cannot be reached by ship or plane, and is thus one which would ordinarily be closed to us. It is a world which only the poet, or the transported image of himself, can know, and which we can discover only from his account of it⁸.

Nelle pagine a seguire ci si riferirà dunque all'io lirico stusiano come al fulcro nevralgico di un *testo* in cui al principio di soggettività spetta un ruolo di primissimo piano, senza che questo ne escluda o ne neghi la possibile ispirazione autobiografica di base, non di rado oggettivamente inconfutabile⁹. La centralità

⁷ Ciò risulta particolarmente evidente da un confronto con lo *status quaestionis* nelle vicine culture letterarie di Russia e Polonia. Per quanto riguarda gli studi sull'io lirico in area polacca si veda la bibliografia indicata in: Marinelli 2002: 239; per la scuola russa cfr., tra gli altri, Weststeijn 2000 e Brojtman 1997.

⁸ Levin 1976: 154. Si noti come Levin tenda a identificare inaspettatamente l'autore e l'io lirico.

⁹ Per un approccio inclusivo all'io lirico, che, ribadendone innanzitutto il carattere euristico, non ne neghi a priori i legami con l'autore, senza per questo vedere in essi l'elemento di maggiore interesse per l'analisi testuale, cfr. Stephens 1982 e il più recente Fuchs 2009. Non si farà qui invece riferimento alla figura dell'*autore implicito*, ideale collegamento tra l'io lirico e l'autore. A proposito dell'*autore implicito* nel testo poetico cfr. Levin 1998: 465.

dell'io nell'universo lirico stusiano sembra inoltre giustificare l'utilizzo convenzionale dei termini *io lirico* e *soggetto* come sinonimi che si adotterà nell'analisi.

Si avrà modo di osservare come il soggetto stusiano si ritrovi apparentemente scisso tra le sfere dell'io e del tu. La seconda persona singolare a cui l'io lirico stusiano si rivolge con insistenza e a tratti con ossessione, al di là dei pochi casi in cui esso è identificabile con un ente esterno, è da interpretarsi nei termini di un espediente atto a realizzare l'analisi del sé che il soggetto porta avanti lungo tutto il percorso poetico. Non si tratta di lacerazione, dunque, ma di rispecchiamento e potenziamento dell'io¹⁰.

Nell'introduzione a una delle maggiori pubblicazioni degli ultimi anni incentrata su vecchi e nuovi problemi dell'interpretazione della lirica, Eva Müller-Zettelmann e Margarete Rubik hanno scritto:

While with the 'emotional school' of lyric criticism the concentration is on the life of the author or reader, for the formalist approach the non-referential interplay of phenomena within the text becomes a focus of contemplation. What is missing is attention to the speech-dependence and *fictional*ity of what is evoked [...]¹¹.

In sintonia con un evidente avvicinamento alla narratologia della strumentazione teorica relativa alla poesia, la critica degli ultimi decenni appare dunque sempre più propensa a una rivalutazione del potenziale narrativo di un linguaggio, quale quello della lirica in senso stretto, tradizionalmente ritenuto adiegetico, in opposizione, innanzitutto, a generi ormai meno produttivi come la ballata e il poema¹².

¹⁰ Le ricerche sul 'tu lirico' sono ben distanti dal potersi dire concluse. Spesso toccato rapidamente nei contributi sull'io lirico, il 'tu lirico' è stato oggetto di almeno due monografie, di ambito rispettivamente americanistico (Grabher 1989) e romanistico-comparatistico (Coenen-Mennemeier 2004). Mentre Grabher vede nell'io lirico un narcisistico rispecchiamento dell'io, Coenen-Mennemeier vi legge una sua possibilità di fuga dalla gabbia dell'egotismo. Si vedrà come l'approccio di Grabher sia molto più adatto a descrivere il 'tu lirico' stusiano di quello di Coenen-Mennemeier. Si ricordi anche il contributo di Ursula Oomen del 1975 sulla comunicazione poetica, incentrato sulla "multiplication of roles" (63) che distingue chiaramente la lirica dal testo in prosa. Si pensi anche, tuttavia, alla letteratura dedicata al "lyric address", concetto più ampio del 'tu lirico' *stricto sensu*, per cui si rimanda a Waters 2003 e Culler 2015: 186-243.

¹¹ Müller-Zettelmann, Rubik 2005: 8. Il corsivo è mio (AA).

¹² Cfr. Hühn 2005: 140: "This paper is based on the assumption that lyric poems generally share the fundamental constituents of story and discourse as well as the narrative act with narrative fiction in that they likewise feature a sequence of incidents (usually of a mental kind), mediate and shape it from a specific perspective and present it from a particular point of time vis-à-vis the sequence of incidents." Per un approccio critico nei confronti dell'accostamento di lirica e narratività cfr. Culler 2015.

Confortati da questa tendenza, osservabile anche in ambito slavistico¹³, utilizzeremo nei capitoli a venire il termine *narrazione lirica* in riferimento ai componimenti in cui il vissuto dell'io lirico è organizzato in forma più esplicitamente narrativa.

Ampio utilizzo sarà fatto inoltre dei concetti di *poetologia*, *poesia poetologica* e *poesia metapoetica*. Il consenso critico attorno all'utilizzo di questi termini è molto basso e si possono osservare notevoli divergenze tra le varie consuetudini d'uso nazionali. La tradizione nostrana non è effettivamente avvezza ai primi due termini sopraccitati, stabilmente impiantati nella scuola critica di lingua tedesca e, in misura minore, in quella russa e anglosassone. Nelle pagine a venire essi serviranno a descrivere versi o interi componimenti in cui l'io lirico, più o meno esplicitamente raffigurato nei panni del Poeta, descrive la sua vocazione e il suo dono artistico. Parlando di *poesia metapoetica* ci si riferirà invece alla riflessione sulla poesia, sulle sue possibilità espressive e sui suoi limiti, quale essa emerge dalla poesia stessa. Indubbiamente vicine e anche complementari, la lirica *poetologica* e la lirica *metapoetica* si distinguono per l'oggetto privilegiato della loro attenzione, l'«uomo» nel primo caso, il linguaggio poetico nel secondo¹⁴.

¹³ Si veda anche il seminale Herrnstein Smith 1971. La questione, che non può non portare a riflettere ulteriormente sul problema dell'io lirico e della sua conformazione, è stata abbondantemente discussa anche in ambito slavistico. Se nel 1984 Klaus Dieter Seemann, basandosi su precedenti contributi di studiosi polacchi in primo luogo (A. Okopieñ-Sławińska, J. Sławiński), si era cautamente arrestato sulla soglia del passaggio da una concezione a-narrativa della lirica al modello oggi probabilmente dominante (cfr. Seemann 1984), Menno Kraan, agli inizi degli anni Novanta, si è spinto decisamente in avanti. Si veda Kraan 1991: 203: "I think lyric texts are fictional, in the same way as dramatic and narrative texts are." Si vedano, inoltre, le interessanti osservazioni dello studioso olandese a proposito dell'io lirico. Ricollegandosi al termine comunemente in uso nella critica russa, ossia "eroe lirico" (*liričeskij geroj*), Kraan ne ha proposto un'utile ridefinizione. Cfr. ivi: 221-222: "Like Ginzburg [Lidija - AA], I do not think that it is possible to apply this concept with respect to just a single poem. In this respect one should, indeed, think of a cycle of poems or of a certain sequence of poems which have in common a particular theme. Indeed, it is very well possible to apply this concept to the complete works of a poet. [...] the lyric hero can be regarded as the greatest common denominator of all lyric subjects to be found in a certain, limited amount of lyric texts." Per una rassegna dell'approccio 'classico' alla presunta atemporalità e alla conseguente anarratività della lirica si veda anche, in ambito slavistico, Seemann 1988.

¹⁴ Nella critica, così anche come nella riflessione metacritica, i due termini che riteniamo qui opportuno mantenere separati sono spesso confusi. Si veda, ad esempio, Müller-Zetelmann 2005: 132: "Metalyric poems refer to lyric inspiration, to the poetic creative process, to the social task of literary creation, or to the intended reader's response." Sandra Pott, nel suo ampio studio sulla lirica poetologica tedesca del 2004, ha invece operato una condivisibile distinzione tra la "lirica sul poeta" (*Dichtergedicht*) e la "lirica sulla lirica" (*Gedichte über Dichtung*), considerandole tuttavia come due sottogeneri della lirica poetologica. Cfr. Pott 2004: 10-22.

Lo studio del dialogo tra la poesia stusiana e gli autori con cui essa sembra aver maggiormente interagito si baserà sulla tassonomia genettiana dell'interstualità. Fondamentale risulterà dunque il concetto di *ipotesto* (Genette 1982: 11):

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

Ci si servirà poi dello sfuggente e sostanzialmente indefinibile concetto di *stile*, intendendo con esso la scelta di un determinato tipo di linguaggio poetico nella costruzione di ogni singola lirica nell'insieme degli elementi che la compongono, dal registro linguistico, alla forma metrica, dall'*imagery* all'intonazione¹⁵. Il lavoro attivo dell'autore (implicito) sullo stile del testo poetico si concretizza in alcuni casi, come si vedrà, in vere e proprie *stilizzazioni* di determinati linguaggi tradizionali. Con quest'ultimo termine si rimanda alla classica idea bachtiniana della dialogicità della parola artistica (prosastica) nei confronti del *discorso* altrui, sostenendone convintamente un'applicazione anche alla sfera della poesia¹⁶. Come precisato da Bachtin,

стилизация предполагает стиль, т. е. предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную интенциональность, выражала последнюю смысловую инстанцию¹⁷.

Per una riflessione consapevole circa il posizionamento dell'esperienza poetica stusiana nel contesto del panorama letterario novecentesco è infine necessario soffermarsi brevemente sui termini *modernismo* e *postmodernismo*, dei quali si farà ripetutamente uso nelle pagine a venire. Dal punto di vista della storia letteraria e culturale dell'Occidente la parabola poetica di Stus si colloca infatti negli anni della nascita e dello sviluppo dell'esperienza postmodernista.

L'impossibilità di fornire una definizione pienamente convincente e onnicomprensiva del termine *postmodernismo* è, com'è noto, parte integrante dell'essenza

¹⁵ Per una panoramica degli studi sullo stile dall'Ottocento a oggi si veda Compagnon 1998: 195-230. Se ne ricordi la conclusione, in: ivi: 230: "Trois aspects du style sont ainsi revenus au premier plan, ou n'ont jamais été vraiment éliminés. Il semble qu'ils soient inévitables et indépassables. Ils ont en tout cas résisté victorieusement aux assauts que la théorie leur a livrés : – le style est une variation formelle sur un contenu (plus ou moins) stable ; – le style est un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre permettant d'en identifier et d'en reconnaître (plus intuitivement qu'analytiquement) l'auteur ; – le style est un *choix* (corsivo mio – AA) entre plusieurs 'écritures'. Seul le style comme norme, prescription ou canon passe mal, et n'a pas été réhabilité. Mais à part cela, le style existe bel et bien."

¹⁶ Cfr. Bachtin 2000: II, 81-86. A proposito di Bachtin e la lirica si veda Kulcsár-Szábo 2016.

¹⁷ Ivi: 85. Cfr. anche, in ambito slavistico, Mayenowa 1979.

stessa di quest'ultimo. Già nel 1985 Ihab Hassan, uno dei suoi padri fondatori, autore della seminale monografia *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* del 1971, riassumeva:

Postmodernism once more – that breach has begun to yawn! I return to it by way of pluralism, which itself has become the irritable condition of postmodern discourse, consuming many pages of both critical and uncritical inquiry¹⁸.

A proposito delle civiltà letterarie dello spazio sovietico e poi ex-sovietico, il termine *postmodernismo* è generalmente utilizzato a proposito della cultura e della letteratura dei tardi anni Ottanta e dei due decenni successivi sino al giorno d'oggi, con un notevole scarto temporale rispetto all'Europa occidentale e al mondo anglo-americano¹⁹. Pochi, seppur convincenti, sono stati i tentativi di leggere i fenomeni più innovativi delle letterature sovietiche degli anni Sessanta, nello specifico della letteratura russa, secondo il prisma del Postmodernismo, permettendone di conseguenza una piena integrazione nella coeva vicenda culturale e letteraria europea²⁰. Per quanto riguarda la letteratura ucraina precedente all'ultimo decennio dell'era sovietica, si è significativamente parlato di Postmodernismo solamente in riferimento alla produzione poetica dell'emigrazione americana e, nello specifico, alla sua fase più tarda²¹.

La complessità del fenomeno modernista, non meno sfuggente, variegato e indefinibile del Postmodernismo che idealmente lo segue, ne rende altrettanto impossibile una definizione unitaria e onnicomprensiva. In un suo scritto sull'ar-

¹⁸ Hassan 1987: 17. Simili ammonimenti a non farsi illudere dal miraggio di una qualsiasi interpretazione univoca del fenomeno postmodernista erano stati espressi due anni prima da eminenti studiosi della questione, quali Hans Bertens (Bertens 1986) e Brian McHale (McHale 1986). Una delle migliori panoramiche dell'idea letteraria e culturale di postmoderno è la monografia di Hans Bertens *The Idea of the Postmodern: A History* (Bertens 1995), incentrata sull'intrinseca contraddittorietà dei termini 'postmoderno' e 'Postmodernismo' e sulla straordinaria produttività che da essa deriva (Bertens 1995: 3-36). Insostituibili per profondità intellettuale e chiarezza espositiva sono anche le pagine di Andreas Huyssen del 1984 (Huyssen 1984).

¹⁹ Cfr. Hundorova 2013: 73-77. Per quanto riguarda la letteratura russa, la critica ha fornito interpretazioni del termine anche molto discordanti tra loro sia per quanto riguarda il significato del termine, sia per la cronologia dei fenomeni culturali a esso riconducibili. Cfr. Possamai 2000.

²⁰ Si vedano il pionieristico lavoro di Raoul Eshelman (Eshelman 1997), dedicato essenzialmente alla prosa, e la dissertazione della sua allieva Gesine Dornblüth (Dornblüth 1999) sulla poesia giovanile di Andrej Voznesenskij. Il primo tentativo in questo senso si deve, sempre nell'ambito della slavistica tedesca, a Herta Schmid, autrice di un articolo sul 'dramma postmodernista russo' pubblicata in una delle pietre miliari della letteratura critica dedicata al Postmodernismo, la miscellanea a cura di Douwe Fokkema e Hans Bertens del 1986, risultato di un importante simposio a Utrecht di due anni prima (Schmid 1986 e Fokkema, Bertens 1986).

²¹ Bartolini 2012. Sul Postmodernismo ucraino si vedano, tra gli altri, Hundorova 2013 e Chernetsky 2007.

gomento, parte di un'ampia miscellanea risultato del lavoro di sessantacinque studiosi (Eysteinson, Liska 2007), Edward Mozejko ha sottolineato la sostanziale coesistenza di un'interpretazione 'storicistica' del termine, relativa alle principali tendenze della letteratura europea e angloamericana dalla fine dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale, con un'interpretazione 'concettuale', pronta ad accettare la sopravvivenza del Modernismo nei decenni a venire²². L'inclusione della poesia stusiana nel paradigma modernista che si propone e si cercherà di dimostrare in questa sede si inserisce chiaramente nel secondo filone critico.

Nell'ampia – e in buona parte contraddittoria – bibliografia sulla storia dei processi culturali e letterari della civiltà occidentale novecentesca, riassumibili nella dialettica tra Modernismo e Postmodernismo²³, uno dei pochi elementi di distinzione delle due tendenze generalmente accettati è individuabile nel trattamento della figura del soggetto e dell'idea, anche habermasiana, di soggettività²⁴. Come ha osservato Matei Călinescu,

Modernity in the broadest sense, as it has asserted itself historically, is reflected in the irreconcilable opposition between the sets of values corresponding to the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as a more or less precious commodity, bought and sold on the market), and the personal, subjective, imaginative *durée*, the private time created by the unfolding of the self. The latter identity of time and self constitutes the foundation of modernist culture²⁵.

Alla base del superamento del Modernismo da parte della nuova estetica e della nuova poetica sarebbe così il dissolvimento del modernistico principio centralizzante di un io che riflette su se stesso, in grado di conservare con estrema fatica la propria integrità e identità nella contrapposizione più o meno marcata con una realtà esterna e interna più o meno ostile. Come ha scritto Ástráður Ey-

²² Cfr. Mozejko 2007. Si veda anche Flaker 1979 per una precisazione sull'utilizzo del termine *modernismo* nelle diverse culture slave.

²³ È stato messo in evidenza come la pervasività dell'idea di postmoderno e Postmodernismo nella cultura contemporanea non possa che condizionare inevitabilmente la lettura di ciò che dovrebbe costituire il suo opposto, oppure, alternativamente, il suo presupposto, ovvero il moderno e il Modernismo. L'autonomia di quest'ultimo è sempre più messa in discussione da una visione totalizzante (e dunque paradossalmente 'anti-postmodernista') che fa del postmoderno un sinonimo per la cultura 'post-realista' novecentesca nella sua interezza. Cfr. Schwartz 1997 e Eysteinson 1990: 103-142.

²⁴ Cfr. Habermas 1981: 6: "Modernist culture has come to penetrate the values of everyday life. The life-world is infected by modernism. Because of the forces of modernism, the principle of unlimited self-realization, the demand for authentic self-experience and the subjectivism of a hyper-stimulated sensitivity have come to be dominant." Cfr. anche Sheppard 1993: 23-25. Sulla straordinaria multiformità dell'io tra Classicità, Modernismo e Postmodernismo cfr. Fülleborn 1988. Cfr. anche Krings 2005: 1-39 e 239-250.

²⁵ Calinescu 1987: 5.

steinsson, è proprio la rivolta del soggetto contro la realtà a porsi come fattore unificante della *weltanschauung* modernista²⁶.

Si avrà ampiamente modo di osservare come la centralità del principio soggettivo sia elemento fondante dell'universo poetico stusiano, nonché come esso si imponga più marcatamente nell'evoluzione dalla poesia giovanile alla produzione matura. Allo stesso tempo si evidenzieranno le occasionali incursioni nella poetica postmoderna che la lirica stusiana non manca di presentare nel suo percorso.

²⁶ Cfr. Eysteinnsson 1990: 28: “[W]hat the modernist poetics of impersonality and that of extreme subjectivity have in common (and this overweighs whatever may separate them) is a revolt against the traditional relation of the subject to the outside world.” Sull'auto-riflessività come elemento costitutivo della soggettività modernista cfr. Becker, Kiesel 2007: 17.