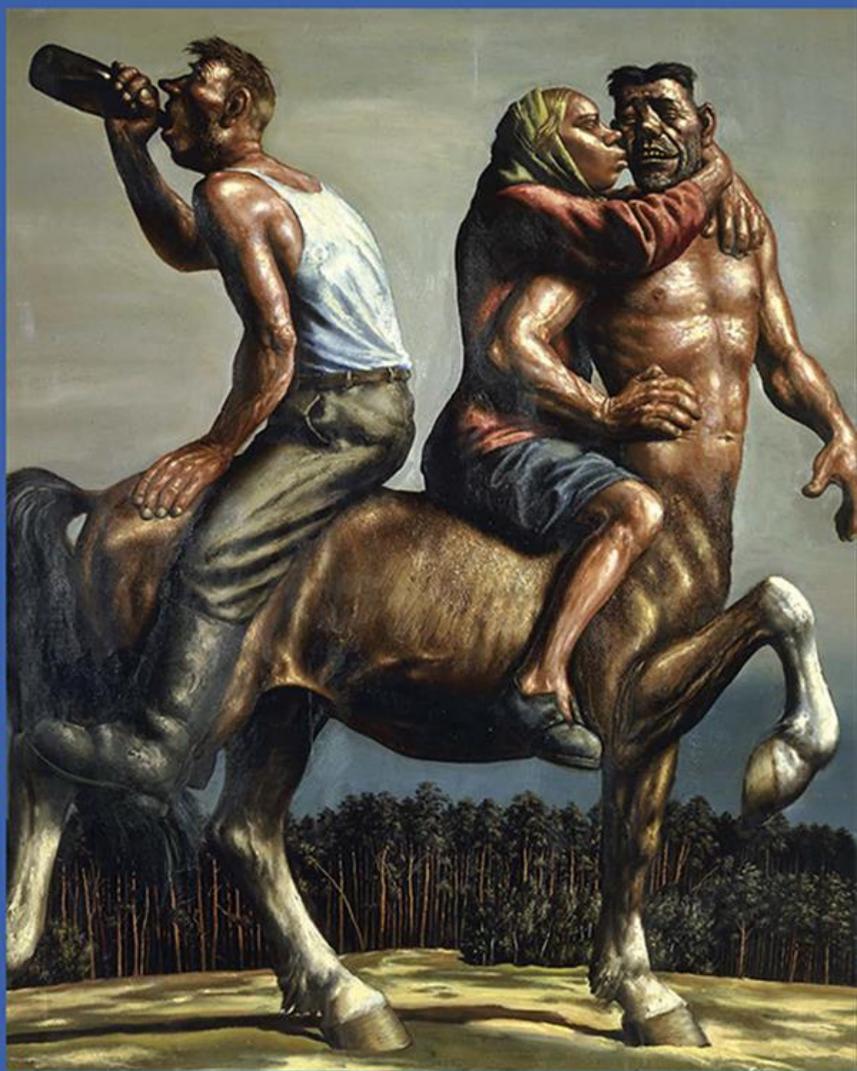


Marco Puleri

# NARRAZIONI IBRIDE POST-SOVIETICHE

Per una letteratura ucraina di lingua russa



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2015

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 53 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2015

Giampiero Nigro (coordinatore del Consiglio)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Alessandro Mariani

Mauro Marini

Andrea Novelli

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Marco Puleri

**Narrazioni ibride  
post-sovietiche**

Per una letteratura ucraina di lingua russa

Firenze University Press  
2016

Narrazioni ibride post-sovietiche : Per una letteratura ucraina di lingua russa / Marco Puleri. – Firenze : Firenze University Press, 2016.  
(Premio Città di Firenze; 53)

<http://digital.casalini.it/9788864533674>

ISBN 978-88-6453-366-7 (print)  
ISBN 978-88-6453-367-4 (online)

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra

Immagine di copertina: Rielaborazione grafica della copertina del numero 5-6 (2011) della rivista di approfondimento culturale "ШО" (SHO) – Ucraina. Dipinto di Vasilij Šul'ženko ©, *A cavallo del centauro* (1994).

Impaginazione: Alberto Alberti

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

*Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**CC** 2016 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*Printed in Italy*

*A Chiara, Marcello e Angelo*



# Sommario

<b>Introduzione</b>	9
<b>Capitolo 1</b>	
<b><i>Shifting Identities. Dinamiche identitarie nel contesto post-sovietico</i></b>	13
1. Post-coloniale vs Post-sovietico: verso la creazione di nuovi modelli interpretativi	15
2. Descrivere l'impero: una prospettiva multi-etnica e transnazionale	19
3. Il 'sistema Ucraina': laboratorio di identità culturale	28
<b>Capitolo 2</b>	
<b>Letteratura, lingua e identità. Frontiere mobili</b>	39
1. Identità 'multiple': tra canone 'interno' ed 'esterno'	41
1.1 Identità 'esclusive': frontiere linguistiche	43
1.2 <i>Dvoedušie</i> : la 'duplicità' delle frontiere letterarie	46
2. Una lotta tra culture: l'eredità sovietica	53
3. 'Ideologie linguistiche' d'età post-sovietica	56
4. 'Letteraturocentrismo/i': nuove pratiche di 'canonizzazione culturale'	59
<b>Capitolo 3</b>	
<b>Mappature testuali. Eterogeneità e polifonia nella letteratura ucraina post-sovietica</b>	65
1. 'Allegorie nazionali' post-sovietiche	66
1.1 Verso una 'nuova letteratura'	68
1.2 Una 'cultura di transito'	72
2. Il carnevalesco post-sovietico: la prosa di Jurij Andruchovyč	74
3. La generazione dei <i>bezdomni</i> : <i>Vorošylovhrad</i> di Serhij Žadan	84

**Capitolo 4**

***Ukrajins'kyj/Rosijs'komovnyj/Rosijs'kyj*. La definizione di nuove finestre interpretative** 95

1. *Rosijs'ka literatura Ukrajiny* vs. *Ukrajins'ka rosijs'komovna literatura* 96
2. Il dibattito contemporaneo: 'immaginando' lo spazio letterario ucraino 100
3. Voci dai margini: dinamiche di auto-identificazione 113

**Capitolo 5**

**L'ibrido post-sovietico. Per una letteratura minore** 125

1. Scritture 'maggiori' e 'minori' 126
2. Narrazioni ibride post-sovietiche 130
3. Le metamorfosi dell'Io poetico: tra 'canone' ed 'archivio' 134
  - 3.1 Boris Chersonskij: l'epos dei relitti culturali 135
  - 3.2 Aleksandr Kabanov: il nuovo linguaggio degli oggetti 137
4. Narratori 'incostanti': uno 'sguardo minore' al transito identitario 140
  - 4.1 Andrej Kurkov: il *displacement* identitario nella letteratura di massa 141
  - 4.2 Aleksej Nikitin: eterotopia/e 151
  - 4.3 Vladimir Rafeenko: il realismo magico ucraino 160

**Per una conclusione**

**Dialettica della transizione dal post-sovietico al post-Majdan: tra vecchie e nuove narrazioni** 171

**Appendice**

**Alla vigilia della tempesta storica. In dialogo con l'Ucraina** 179

1. «Sopravvivere alla transizione post-sovietica». Intervista con Andrej Kurkov 181
2. «Come ricreare un ponte verso il cosmo». Intervista con Aleksej Nikitin 187
3. «Uno specchio in frantumi». Intervista con Vladimir Rafeenko 207
4. «Verso una lingua comune». Intervista con Serhij Žadan 225

**Bibliografia** 243

## Introduzione

Nelle battute finali del discorso pronunciato presso l'Accademia Svedese di Stoccolma in occasione del conferimento del premio, la vincitrice del Nobel per la letteratura nel 2015 rifletteva così su una delle questioni più controverse all'interno del complesso caleidoscopio identitario post-sovietico:

Ho tre case: la mia terra bielorusca, patria d'origine di mio padre, dove ho trascorso tutta la mia vita; l'Ucraina, patria d'origine di mia madre, dove sono nata; e la grande cultura russa, senza la quale non potrei neanche immaginare di stare al mondo. Mi stanno tutte a cuore. Ma nella nostra epoca è difficile parlare d'amore<sup>1</sup> (Aleksievič 2015).

Nel tentativo di definire le diverse affiliazioni culturali, storiche e politiche della scrittrice Svjatlana Aljaksandrauna (in bielorusso) / Svetlana Aleksandrovna (in russo) Aleksievič (n. 1948) le etichette si sprecano. (Post-)Sovietica, per bagaglio storico-culturale. Bielorusca, in accordo alla sua cittadinanza. Ucraina, per esser nata nella Stanislav d'età sovietica, l'odierna Ivano-Frankivs'k. Russa (o russofona) per lingua e strumenti artistico-letterari. Di certo, tutti concordano sul fatto che si tratti del primo autore di lingua russa a vincere il premio dal 1987.

In un articolo pubblicato all'indomani dell'annuncio del conferimento del premio ad Aleksievič, Vitalij Portnikov (2015) offre un'interessante chiave di lettura in merito. In risposta agli ostacoli emersi nel tentativo di posizionare l'esperienza della scrittrice all'interno dei confini di un singolo 'canone nazionale', il giornalista ucraino evidenzia come oggi la questione affondi le sue radici nella «nostra incapacità di spostare le frontiere culturali». Per Portnikov, Svetlana Aleksievič è una scrittrice bielorusca «nella stessa misura in cui Joyce e Yates sono scrittori irlandesi, Mark Twain ed Hemingway sono americani, García Márquez è colombiano, e Vargas Llosa è peruviano» (ivi). Secondo il critico ucraino, «nel mondo contemporaneo l'appar-

<sup>1</sup> Le citazioni da testi in russo e ucraino sono riportate in lingua originale solo quando si tratta di opere letterarie. Per i testi poetici, in particolare, si riporta la citazione in lingua originale nel corpo del testo e la traduzione in lingua italiana in nota. In tutti gli altri casi si riporta la citazione in traduzione italiana con il rinvio bibliografico alla fonte originaria. Laddove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'autore.

tenenza di uno scrittore non è determinata dalla lingua, ma da una scelta di civiltà» (ivi). Seguendo le riflessioni di Portnikov, i diversi volti nazionali (e sovranazionali) di Svjatlana/Svetlana Aleksievič ci parlano della necessità di un superamento delle frontiere temporali e spaziali del nostro tempo.

A venticinque anni di distanza dalla caduta dell'URSS, sembra proprio la letteratura ad indicarci il nuovo percorso di senso da intraprendere nel volgere il nostro sguardo all'«Altra Europa» – nella diversità delle sue esperienze storiche e culturali. La «frattura» seguita al crollo dell'Unione Sovietica ha determinato la nascita di nuove categorie identitarie, che si basano su sistemi di affiliazione eterogenei, violando così le rigide frontiere linguistiche e culturali di stampo nazionale. Il confine russo-ucraino, in particolare, si pone come un terreno fertile per l'osservazione dei fenomeni artistici «trans-culturali»: una vera e propria area di frontiera aperta alla sperimentazione di nuove mappature identitarie.

Il percorso intrapreso in questo lavoro vuole offrire un itinerario esegetico, utile alla formulazione di nuove categorie interpretative per lo studio della produzione letteraria ucraina contemporanea di lingua russa. La definizione di questo fenomeno artistico rappresenta ancora oggi un sostanziale oggetto della discordia nel dibattito culturale nazionale. Lingua, etnia e territorio: sono ancora questi i criteri dominanti per la definizione del «Sistema Ucraina», che per sua natura si presenta come uno spazio multiculturale e plurilingue. Proprio partendo dalla considerazione che un sistema letterario, per essere definito tale, debba essere l'espressione di una società, l'apparato critico del mio lavoro prende forma attraverso l'analisi del sistema socioculturale post-sovietico ucraino, nel suo «essere» e nella sua «rappresentazione storica». In questo spazio di contatto, la spinta verso la delimitazione di nuovi confini continua a determinare ancora oggi uno scontro tra le sue diverse «narrazioni»: tra russofoni e ucrainofoni, russi e ucraini, e, in ultimo, «tra» letteratura russa e letteratura ucraina. Il confronto serrato si manifesta sul piano artistico proprio nell'affermazione di rigide distinzioni categoriche tra sistemi letterari nazionali definiti su base linguistica, etnica e territoriale.

Nel mio studio si è invece privilegiato un percorso «interstiziale», incentrato sulla storia moderna dell'area culturale in oggetto, che potesse porre le basi per la formulazione di un «terzo spazio», prendendo in prestito la terminologia dello studioso post-coloniale H. Bhabha, in cui sviluppare l'analisi delle principali direzioni della produzione letteraria ucraina contemporanea, includendo al suo interno anche le «deviazioni» dal canone nazionale. Nel contesto ucraino contemporaneo, ad emergere sono proprio quelle scritture «maggiori» e «minori» che, riprendendo lo studio critico di Deleuze e Guattari sull'esperienza artistica di F. Kafka, vanno analizzate nella loro reciproca interazione. Si tratta di fenomeni di contatto che riescono a dar vita oggi ad un contesto dinamico, fluido. L'obiettivo di questo percorso è quello di fornire gli strumenti metodologici volti alla rappresentazione di un nuovo spazio culturale e, specificamente, letterario: un itinerario verso la rappresentazione dell'ibrido post-sovietico.

Il lavoro è quindi articolato in cinque sezioni, in cui vengono analizzate le dinamiche relative al fenomeno letterario ucraino di lingua russa ed al suo difficile posizionamento all'interno, rispettivamente, del canone ucraino e di quello russo. Le sezioni sono integrate da un'appendice, intitolata *Alla vigilia della tempesta storica. In dialogo con l'Ucraina*, in cui viene riportata una selezione di interviste inedite ad importanti attori culturali ucraini, realizzate tra Kyjiv, Donec'k e Charkiv<sup>2</sup> nel corso

<sup>2</sup> All'interno dell'elaborato, per i toponimi è stata adottata una traslitterazione fedele alla forma ucraina.

del 2013, durante un periodo di ricerca presso la Kyjevo-Mohyljanska Akademija. Le interviste in lingua russa sono corredate da una traduzione italiana a fronte a cura di Valentina Rossi.

La prima sezione, *Shifting Identities. Dinamiche identitarie nel contesto post-sovietico*, prende in esame la questione relativa all'applicabilità del paradigma post-coloniale al contesto post-sovietico. Nel corso degli ultimi anni, si è assistito ad un percorso di riformulazione metodologica, finalizzato all'analisi dei caratteri distintivi del 'discorso imperiale' russo. Si tratta di un approccio teso ad uno studio multivettoriale dell'area est-europea, che si pone l'obiettivo di evidenziare i differenti percorsi storici e le eterogenee realtà locali, marcando al contempo gli spazi contigui di differenza culturale. Il 'sistema Ucraina', in particolare, presenta una peculiare configurazione storico-artistica, di cui in questa sezione verranno evidenziati i dati caratterizzanti.

Nella seconda sezione, *Letteratura, lingua e identità. Frontiere mobili*, ho individuato le principali dinamiche che hanno caratterizzato le relazioni tra il modello culturale russo e quello ucraino nel corso dei secoli XIX e XX. All'interno del dibattito intellettuale, il percorso di canonizzazione delle espressioni culturali ibride del 'sistema Ucraina' ha visto il sorgere di forti divergenze interpretative. La demarcazione di un modello ucraino indipendente ed autonomo, in risposta alle spinte di assimilazione culturale del 'sistema russo', è passata nel corso della sua storia attraverso l'applicazione di confini netti tra fenomeni culturali. Nell'analisi dei complessi rapporti russo-ucraini è così possibile osservare l'affermazione di miti ideologici funzionali alla definizione di rigidi standard culturali, che caratterizzano le alternative interpretazioni dei percorsi identitari della regione.

Nella terza sezione, *Mappature testuali. Eterogeneità e polifonia nella letteratura ucraina post-sovietica*, mi sono rivolto all'analisi delle dinamiche di riflessione identitaria in atto nella produzione letteraria contemporanea di lingua ucraina. I percorsi artistici di Jurij Andruchovyč (n. 1960) e Serhij Žadan (n. 1974), tra i principali scrittori ucraini contemporanei, rappresentano simbolicamente l'asse centrale lungo il quale ha preso forma il processo di rinnovamento che ha segnato il corso della letteratura ucraina post-sovietica negli ultimi due decenni, manifestando l'emergere di una nuova sensibilità e di una mutata concezione del ruolo dello strumento letterario.

La quarta sezione, *Ukrajins'kyj/Rosijs'komovnyj/Rosijs'kyj. La definizione di nuove finestre interpretative*, prende in esame il problema della categorizzazione del fenomeno letterario russofono all'interno del nuovo canone ucraino. La natura 'disfunzionale' del mercato letterario nazionale ha portato ad un ulteriore inasprimento dello scontro tra 'sistemi', in particolare tra quello russo ed ucraino, marcando nuovi confini ideologici tra *svoi* – propri – e *čужie* – altri. Al fine di comprendere le caratteristiche peculiari del *milieu* artistico russofono, mi sono dedicato, in primo luogo, all'analisi delle dinamiche del dibattito intellettuale contemporaneo. Successivamente, attraverso le voci della scena culturale 'ibrida' contemporanea, si è passati alla definizione dei canali di diffusione e dei percorsi di auto-identificazione del fenomeno letterario *rosijs'komovnyj* – di lingua russa. Con l'ausilio di brani tratti da interviste inedite ad importanti esponenti del contesto letterario russofono ucraino, potremo osservare da vicino le origini di queste 'narrazioni ibride'.

La quinta ed ultima sezione del mio lavoro, *L'ibrido post-sovietico. Per una letteratura minore*, è volta all'elaborazione di una metodologia utile allo studio di questa produzione letteraria. Il paradigma minore, teorizzato da Deleuze e Guattari, si rivela utile per comprenderne il difficile posizionamento all'interno dei due rispettivi canoni

nazionali, dando spazio alla formulazione di un nuovo ibrido post-sovietico. Il crollo del sistema sovietico, e delle sue rigide separazioni ideologiche tra fenomeni artistici, favorisce oggi la nascita di una produzione letteraria che emerge dallo spazio 'interstiziale' tra il sistema culturale russo e quello ucraino. Una descrizione sistematica di queste pratiche letterarie 'marginali' passa quindi per il riconoscimento della loro natura minore. Questa produzione artistica, innestandosi all'interno della tensione ucraina alla riflessione identitaria, tenta di ridiscutere l'eredità culturale delle sue diverse narrazioni storiche. L'analisi dei romanzi di tre prosatori ucraini russofoni contemporanei, ovvero Andrej Kurkov (n. 1961), Aleksej Nikitin (n. 1967) e Vladimir Rafeenko (n. 1969), darà la possibilità di comprendere le eterogenee direttrici artistiche intraprese all'interno di questo movimento letterario.

Infine, in sede di conclusioni, si è dato spazio alle recenti evoluzioni del fenomeno letterario russofono, in seguito all'inasprirsi della 'crisi ucraina' nel corso degli ultimi anni. Si avrà modo di riflettere sulle conseguenze in campo letterario dei rinnovati processi di ideologizzazione del dato culturale all'interno delle relazioni russo-ucraine. Oggi, la tensione degli autori russofoni verso la formulazione di un nuovo posizionamento identitario ed artistico tra i due modelli culturali d'appartenenza offre nuove e stimolanti prospettive di ricerca per l'analisi del potenziale dialogico offerto da questo fenomeno culturale di contatto.

Parti del presente libro sono già apparse in stampa e sono state qui rielaborate e ampliate, cf. Puleri 2014, 2014a, 2015, 2015a, 2015b.

## **Ringraziamenti**

Per la realizzazione di questo lavoro ho potuto beneficiare dell'aiuto di studiosi e amici, cui va tutta la mia riconoscenza. Vorrei in primo luogo ringraziare gli attori del contesto culturale ucraino incontrati nel corso degli ultimi sei anni: è anche grazie alla loro disponibilità e alla loro apertura al dialogo che il mio lavoro ha potuto prendere forma. Un grazie sincero va a Marcello Garzaniti, principale artefice della mia passione per il mondo slavo, e ad Alessandro Achilli e Maria Grazia Bartolini, presenze costanti nel mio percorso di ricerca e di vita. Infine, un ringraziamento speciale va alla mia famiglia – siciliana e fiorentina – che nelle fasi alterne di questo percorso mi ha sempre incoraggiato e sostenuto.

## Capitolo 1

### *Shifting Identities. Dinamiche identitarie nel contesto post-sovietico*

Alla fine degli anni Ottanta del XX secolo tutto era ancora semplice e comprensibile. Sulle carte politiche degli atlanti una grande porzione del pianeta figurava uniformemente colorata di rosso. Era il monolitico “paese del socialismo vittorioso”, uno e indivisibile, l’Unione sovietica. E ad un tratto l’immensa nazione aveva cominciato a sfilacciarsi in brandelli multicolori [...] Il mondo occidentale cominciò a non capirci più niente. Dove c’era un solo Paese, adesso ce n’erano molti. E, come se non bastasse, ognuno di essi con la propria storia e cultura, le proprie speranze e rivendicazioni, le proprie delusioni, disgrazie e sanguinose crisi. Quale atteggiamento prendere? Che cosa aspettarsi da essi? Quale contributo avrebbero dato al mondo? (Volos 2013: 561)

Nella sua postfazione alla prima versione italiana completa di *Churramabad* (2000), lo scrittore russo Andrej Volos (n. 1955), vincitore del prestigioso premio letterario *Russkij Buker* con il suo *Vozvraščenie v Pandžrud* (Ritorno a Pandžrud) nel 2013, ci introduce ad una delle più rilevanti questioni poste dalla nuova mappatura politica e culturale venutasi a determinare all’indomani del crollo dell’Unione Sovietica. Nel romanzo in racconti *Churramabad*, frutto di numerosi accrescimenti e revisioni nel corso degli anni (Garzonio 2013: 3), l’autore, figlio di emigrati russi in Tagikistan in età sovietica, cerca di ricostruire il quadro complesso di mescolanze, incontri e contrasti tra i diversi gruppi etnici dell’ex-repubblica sovietica, fino al definitivo rivolgimento dei precari equilibri socio-politici nel 1991. Vero e proprio traduttore culturale di uno di quei «brandelli multicolori» nati alla caduta del regime, Volos si cala nel tentativo di tracciare un percorso utile alla comprensione di uno dei volti del complesso prisma culturale oggi definito all’interno della cornice terminologica ‘post-sovietica’.

Il superamento dell’Europa dell’Est come costruito intellettuale, in ossequio alla definizione dei confini di una mappa culturale pre-determinata, passa per la creazione di ‘finestre interpretative’. In molte realtà nate da quest’imponente frattura storica, in luogo di una rielaborazione performativa dell’identità culturale, si assiste ad un difficile percorso di integrazione dei diversi modelli culturali, in favore di una realtà tesa alla ‘demonizzazione’ dell’altro e basata su statici sistemi di opposizione binaria.

L’istanza di tradurre la specificità dell’esperienza post-comunista in un preciso *framework* di linguaggi critici ha trovato forti difficoltà nella sua realizzazione pratica. Lo stesso concetto di post-comunismo rispecchia un’idea molto discutibile, che mette insieme società che condividono sì l’esperienza del regime politico, ma che

hanno storie locali ben diverse: il suo utilizzo come ‘categoria temporale’, ne ha determinato il carattere di termine attraverso cui ri-organizzare la mappatura geografico-culturale dell’Est-Europa.

Negli ultimi anni l’analisi della situazione socio-culturale delle società post-comuniste ha prodotto risultati contrastanti, dando luogo a notevoli ambiguità interpretative (Pachlovska 2004). Lo scioglimento del sistema sovietico ha posto in essere una radicale trasformazione culturale, profondamente legata alla caotica condizione socio-politica di gran parte delle ex-repubbliche sovietiche. Una delle principali questioni interne alle culture post-totalitarie è il problema dell’identità. Si tratta di un processo di riconfigurazione degli assetti sociali, politici e culturali: ovvero gli effetti dell’«eredità sovietica» (Codagnone 1997: 28-34), quel processo di istituzionalizzazione e reificazione prodottasi nel corso dei decenni di regime sovietico dell’etnicità come principio strutturante delle forme di statualità e dell’identità individuale, che ha creato un contesto potenzialmente preoccupante.

Nonostante sia trascorso un ventennio dal momento dell’esplosione, in termini lotmaniani, della storia culturale dei paesi appartenenti all’ex-URSS, il dato preoccupante consiste nell’intensificarsi dei processi di polarizzazione e conflitto. Come sottolinea Sheila Fitzpatrick (2005), dopo il ’91 le identità sovietiche furono messe da parte all’interno del processo di re-invenzione di nuove identità post-sovietiche: si è assistito quindi ad un rinnovato percorso di auto-coscienza. La prima metà degli anni Novanta è stato un periodo di cambiamento tumultuoso e di re-invenzione individuale. L’adozione di nuovi stili di vita, legati alle nuove identità, richiedeva un processo di adattamento difficile, e certamente non universale.

Le conseguenze dei traumatici eventi derivanti da una tale frattura storica hanno avuto una forte influenza sui successivi sviluppi delle neo-culture nazionali: l’elaborazione di nuovi modelli culturali e l’anelito al recupero del proprio passato hanno preso vita proprio dall’imprevista esplosione del sistema sovietico.

In *Kul'tura i vzryv* (La cultura e l’esplosione, 1992), Jurij Lotman indaga il processo duale dello sviluppo della cultura, basato su un rapporto di reciprocità tra processi graduali ed esplosivi. Il semiotico sovietico si sofferma su un’osservazione che sembra poter contribuire all’analisi della situazione culturale del contesto post-sovietico, suggerendo l’identificazione del crollo dell’URSS con l’esaurimento di un processo esplosivo:

Il momento di esaurimento dell’esplosione è un punto di svolta del processo [...] esso è non solamente il momento di partenza dello sviluppo futuro, ma anche il luogo dell’autoconoscenza, in cui si innestano quei meccanismi della storia che devono chiarire alla storia stessa ciò che è successo (Lotman 1993: 27).

Leggendo Lotman, sembra di poter definire il momento vissuto dai nuovi stati post-sovietici, come il «luogo dell’autoconoscenza»: ovvero quel momento di rielaborazione della propria identità, del proprio passato, così come delle direttrici del proprio futuro. Continuando a seguire le osservazioni del fondatore della scuola di Tartu, emerge ancora più chiaramente il possibile esito dello sviluppo culturale in seguito all’esplosione:

Abbastanza spesso la collisione genera un terzo sistema, in via di principio nuovo, il quale non è l’evidente conseguenza, logicamente prevedibile, di nessuno dei due

sistemi in collisione. La questione si complica per il fatto che il nuovo fenomeno formatosi molto spesso si attribuisce la denominazione di una delle strutture in collisione, in realtà nascondendo dietro una vecchia facciata qualcosa di completamente nuovo (Lotman 1993: 88).

Ciò che è stato detto ha un rapporto diretto con gli eventi che si svolgono ora sul territorio del ex Unione Sovietica [...] Tuttavia non si può non rilevare la particolarità del momento: lo stesso passaggio viene pensato nei concetti tradizionali della binarietà (Lotman 1993: 210).

Il «luogo dell'autoconoscenza» è dunque governato da un rigido sistema binario, che non consente lo sviluppo e la creazione di una nuova identità. In tal senso, in molti paesi post-sovietici è possibile osservare momenti di rivendicazione della propria cultura nazionale, che si basano sul recupero delle tradizioni locali del passato, al fine di riabilitare gli elementi identitari offuscati dai periodi di 'dominazione straniera'. Si rivela di particolare interesse l'affinità di pensiero tra la visione di Lotman e l'urgente necessità di un nuovo orientamento teso alla creazione di un «terzo spazio» teorizzata da Homi Bhabha in *The Location of Culture* (1994). Il critico indiano evidenzia l'essenziale bisogno di un superamento dell'immagine delle tradizioni culturali nazionali come omogenee, olistiche e storicamente continue:

Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively. The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation (Bhabha 1994: 2).

Nella maggior parte dei contesti culturali dei paesi post-sovietici, l'enfasi viene invece posta sull'edificazione di un'identità nazionale basata sulla codificazione di concetti ambivalenti imperniati sul senso di «nation-ness» (Anderson 1983). L'urgenza del superamento di un modello culturale basato sulla binarietà è stata così messa in rilievo anche da Lotman, che l'ha definita un possibile veicolo di comportamenti sociali inclini all'intolleranza. Il processo di rielaborazione del sistema socio-politico e culturale, che rappresenta un momento ancora in via di definizione nei paesi post-sovietici, si configura come un interessante campo di ricerca. L'utilizzo di nuove metodologie d'indagine, come gli studi postcoloniali, potrebbe rivelarsi utile proprio per la distensione dei processi di polarizzazione tra simboli culturali in opposizione.

## **1. Post-coloniale vs Post-sovietico: verso la creazione di nuovi modelli interpretativi**

Nei due decenni dalla caduta dell'URSS, il potenziale accostamento tra post-sovietico e post-coloniale è stato un argomento molto discusso. Il vantaggio di legare i due post- giace nel rifiuto dell' 'ideologia dei tre mondi', che associa la post-colonialità ad uno spazio confinato, detto 'Terzo mondo', ed il post-socialismo all'area oggetto del mio studio, definita 'Secondo mondo' (Jameson 1986; Lazarus 2011). I punti di contatto con l'area post-comunista vengono individuati nell'affermarsi di strutture di inclusione/esclusione dell'identità culturale all'interno delle ex-repub-

bliche sovietiche, basate sulla formazione di processi di *othering* (Spivak 1985), e nell'elaborazione di strategie narrative legate all'esperienza del 'trauma', che implicano una particolare attenzione al valore della memoria collettiva e alla 'ri-scrittura' della storia. Il modo in cui il discorso culturale viene sviluppato all'interno di gran parte dei paesi post-sovietici suggerisce il determinarsi di una paradossale doppia post-colonialità, ovvero sia nei confronti della Russia, tesa al recupero della propria storia e della propria 'voce', sia dell'Occidente, in quanto «metropoli periferalizzante» (Tlostanova 2004).

L'area disciplinare 'post-coloniale' offre molteplici modelli interpretativi, in quanto si tratta di un approccio critico che racchiude «una serie di sperimentazioni e di metodologie per interpretare e descrivere le produzioni culturali di un'area nazionale nel loro insieme o nei loro reciproci rapporti» (Neri 2002: 219). Nati nel contesto anglofono, sono genericamente intesi come lo studio della produzione culturale di paesi in tempo colonizzati, che hanno raggiunto la propria autonomia nel XX secolo. I testi che hanno posto le fondamenta per l'elaborazione degli strumenti metodologici di questo campo di studi interdisciplinare sono rappresentati da *Orientalism* (1978) del critico palestinese E. Said, e successivamente da *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (1989), opera degli studiosi australiani B. Ashcroft, G. Griffiths e H. Tiffin dedicata all'analisi di opere di autori indiani, africani e caraibici. In entrambi i testi viene focalizzata l'attenzione sulla categoria del 'discorso' imperiale, ovvero sulla costruzione di un'immagine indifferenziata dell'altro, del soggetto colonizzato, in funzione dell'affermazione e del mantenimento di un sistema economico e culturale egemonico. L'accento viene successivamente posto sull'analisi della 'risposta' prodotta in termini testuali dalle colonie, al fine di recuperare la propria voce.

Se in *Orientalism* Said evidenziava le strategie discorsive di 'ri-creazione' dell'Oriente da parte dell'Occidente<sup>1</sup>, al fine di creare una mappatura dell'alterità funzionale alla propria posizione di dominio, nel successivo *Culture and Imperialism* (1993) il critico palestinese si è dedicato allo studio delle strutture retoriche su cui si basava la caratterizzazione del romanzo come arma di propaganda coloniale. L'analisi post-coloniale viene così arricchita attraverso lo sviluppo di nuovi criteri di valutazione della produzione culturale dell'area. G. C. Spivak (1987) introduce la categoria di 'sapere situato'. Osservando la 'posizione' dell'intellettuale, geografica e politica, è possibile comprendere le modalità di innesco di specifiche strategie narrative, legate all'influenza del contesto extra-letterario: la 'ri-scrittura' della tradizione diventa il modello utile per attivare una pratica di 're-inscrizione', ovvero di rielaborazione della propria appartenenza culturale e storica.

L'attenzione rivolta ad un destino comune di 'de-colonizzazione', ovvero al passaggio ad una fase segnata dalla mescolanza e dal contatto culturale che non riguarda più soltanto i soggetti colonizzati, ha dato vita ad un momento di particolare riflessione dedicata alla riformulazione delle questioni identitarie. Lo studio dei caratteri peculiari della 'crisi identitaria', indotta dai mutevoli rapporti tra il soggetto ed il mondo circostante, costituisce un elemento fondamentale per gli studi postcoloniali:

<sup>1</sup> «The Orient that appears in Orientalism, then, is a system of representations framed by a whole set of forces that brought the Orient into Western learning, Western consciousness, and later, Western empire. If this definition of Orientalism seems more political than not, that is simply because I think Orientalism was itself a product of certain political forces and activities» (Said 1978: 202-203).

A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement [...] The concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place (Ashcroft *et al.* 1989: 8-9).

La rielaborazione dell'identità ha luogo, secondo il critico H. Bhabha (1996), tramite un processo di ri-scrittura. Il sistema di continue negoziazioni linguistiche e culturali tra territori e tradizioni consente di comprendere le relazioni tra culture, dando vita, tramite processi di 'ibridazione' e traduzione culturale, ad una nuova condizione identitaria. L'identità viene così definita, all'interno degli studi postcoloniali, come un 'ibrido': più che essere il riflesso di un'appartenenza ad un determinato gruppo sociale o nazionale, quest'ultima viene continuamente rimodellata dal contatto con realtà e culture diverse.

L'impatto culturale dell'esperienza imperiale, intesa come 'missione civilizzatrice', comporta una completa rielaborazione dei parametri legati all'identità culturale dei soggetti in contatto. La questione della lingua rappresenta così un momento fondamentale del processo di 'crisi' e di rielaborazione della cultura e dell'identità collettiva di una comunità. Nell'analisi delle società postcoloniali, si distinguono tre gruppi linguistici predominanti (Neri 2002: 218): i monoglossici, in cui si afferma l'utilizzo di una sola lingua, nella prevalenza dei casi quella 'imperiale'; le società diglossiche, in cui la lingua indigena è sopravvissuta, ed è nuovamente usata al fianco della lingua del colonizzatore, tuttora d'uso tra la popolazione; e infine le comunità creole, in cui si ha il contatto di diversi idiomi, portando alla mescolanza e all'ibrido linguistico.

Interpretando i modelli degli studi postcoloniali come una 'finestra interpretativa', utile allo studio di realtà che abbiano vissuto una dominazione di stampo coloniale, è possibile porre le basi per l'analisi di quelle realtà 'marginali', nate dal contatto e dal confronto con i discorsi 'egemonici', ed ancora alla ricerca di una propria definizione. Come evidenziato da F. Neri, sono proprio la mescolanza culturale e la riflessione sul 'trauma' storico a determinare la nascita di una nuova produzione letteraria che può essere analizzata solo attraverso un'analisi comparata, essenziale per tradurne le eterogenee pratiche di iscrizione:

Sono proprio queste opere letterarie che sembrano proporsi come "luoghi comparatistici" [...] opere permeate di spostamenti, contaminazioni, diaspore, patrie lontane e immaginate, che raccontano la difficile nascita di identità creole e che cercano vie verso la riconciliazione di lingue e tradizioni, del presente e del passato (Neri 2002: 232).

Negli ultimi anni la critica postcoloniale ha mostrato grande interesse per l'analisi dello spazio culturale post-sovietico. Partendo dal presupposto che l'esportazione di una metodologia occidentale, applicata in principio a contesti caratterizzati da peculiarità intrinseche che ne hanno determinato la formulazione di specifici parametri e criteri di analisi, debba tenere conto delle evidenti differenze tra le 'esperienze imperiali', si è assistito ad un percorso di riformulazione finalizzato all'analisi dei caratteri distintivi e delle forme del 'discorso culturale' nell'Altra Europa<sup>2</sup>. Si tratta di un ap-

<sup>2</sup> Segnaliamo in questa sede il lavoro pionieristico portato avanti dagli studiosi dell'area post-sovietica che hanno contribuito al volume *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures* (2015), a cura di Dobrota Pucherová e Róbert Gáfrík. Il titolo emblematico della pubblicazione riflette l'originalità e l'attualità di questo nuovo campo di studi. Come viene evidenziato dai curatori, l'idea unificante attorno alla quale ruotano i contributi del volume è quella di coinvolgere nuovi attori nel dibattito contemporaneo sull'identità europea: «[...] this book uses the term 'postcolonial Europe' in a new way;

proccio teso ad uno studio multivettoriale dell'area est-europea, che si pone l'obiettivo di evidenziare i differenti percorsi storici e le eterogenee realtà locali, marcando al contempo gli spazi contigui di 'differenza culturale':

[...] an inquiry that does not so much seek some postcolonial status for East-central Europe as it strives to find, theorize, and make productive spaces of difference within similar paradigms of subjection, subalternity and peripheralization (Kołodziejczyk, Şandru 2012: 116).

Di contro, la tendenza a 'feticizzare' l'Occidente, all'interno del *framework* critico postcoloniale, pone l'esigenza di rielaborare la stessa nozione di 'Europa'. Interessanti sono, a tal proposito, le riflessioni di N. Lazarus (2012) che vede nella decostruzione delle categorie di 'Occidente' ed 'Europa', caratterizzate come civiltà coerenti ed indifferenziate, un passaggio importante. La stessa critica post-sovietica, secondo lo studioso inglese, è erroneamente tesa ad enfatizzare la propria post-colonialità, al solo fine di reinstallarsi nel cuore dell'Europa:

Two features in particular of this account warrant emphasis. First, there is the political interestedness of the emergent concept of 'Europe', its unambiguous intrication within the overarching Enlightenment problematics of secularity and desacralization, freedom (particularistically conceived, universalistically construed), historicity and social progressivism. Second, there is the competitive comparativism of the concept: 'Europe' is defined (and, indeed, asserted) in civilizational terms against other 'civilizations' which are not only misrepresented, of course, but construed as categorically lesser or inferior (Lazarus 2012: 123).

Centralità dell'Europa «rispetto a che cosa?», si chiede V. Strada (2014: 14), nel tentativo di definire questo complesso «insieme di componenti storico-culturali» (ivi: 15). Parti di una medesima civiltà, la Russia e l'Europa sono state separate da veri e propri confini culturali, mutevoli nel corso dei secoli, che hanno reso la prima «al contempo parte dell'Europa e suo Altro» (ivi: 82). «Le partizioni interne dell'Europa non sono di ordine geografico», come ribadisce lo studioso, ma sono «di carattere storico» (ivi: 16). Sono i tre secoli di esperienza imperiale, zarista e sovietica, vissuti da gran parte dei territori dell'area orientale del continente, a dare oggi vita a quell'Altra Europa, un fenomeno certamente complesso e per certi versi 'estraneo' al suo corpo. L'analisi delle peculiarità delle diverse storie imperiali di queste 'Europe' si rivela così essere un passaggio necessario, al fine di rielaborare i confini storico-culturali della contemporaneità:

[...] la Russia resta un territorio europeo di frontiera che si prolunga al di là dell'Europa in Asia, una parte speciale all'interno del sistema europeo, un problema particolare nella problematica unità di Europa e non-Europa. Non la "fine della storia", ma il suo incessante rinnovarsi. Non lo "scontro delle civiltà", ma il loro non sempre facile dialogo (Strada 2014: 91).

rather than designating the former West European colonial powers, as it has been used by the postcolonial discourse, it indicates here the Central and East European countries formerly under Soviet domination, pointing to the fact that all of Europe is postcolonial, but in different ways, and arguing that this region should play a major role in the current debates in postcolonial studies on European identity» (Pucherová, Gáfrík 2015: 13-14).

## 2. Descrivere l'impero: una prospettiva multietnica e transnazionale

Studying imperial Russia, scholars have produced two stories. One concerns a great country that competes successfully, though unevenly, with other European powers, produces brilliant literature, and stages unprecedented social experiments. The other story is one of economic backwardness, unbridled violence, misery, illiteracy, despair, and collapse. I subscribe to both of these at once (Etkind 2011: 1).

Lo scioglimento dell'Unione Sovietica ha rappresentato l'ultimo atto della storia di un impero multietnico sopravvissuto a secoli di rivolte, guerre e rivoluzioni. Nel corso della sua evoluzione, l'espansione territoriale dell'Impero Russo seguì direttive eterogenee che caratterizzarono l'intrinseca peculiarità del suo complesso sistema di rapporti ed interazioni tra 'centro' e 'periferia'. La relazione tra i processi di assimilazione ed assoggettamento dei popoli conquistati rivela percorsi divergenti legati a contesti situazionali di diversa natura. Per questo motivo, nell'analisi del sistema imperiale russo è emersa una certa resistenza rispetto all'utilizzo di categorie 'coloniali':

Non si può [...] trasporre meccanicamente nel contesto russo il modello di colonialismo sviluppatosi in Europa occidentale. I concetti di colonia, dipendenza coloniale eccetera si possono usare solo dopo un attento esame di ogni singola situazione (Kappeler 2006: 9).

L'iniziale riluttanza degli studiosi postcoloniali ad occuparsi dell'area in questione era giustificata dall'assenza di una distanza geografico-culturale, secondo il tradizionale modello coloniale europeo, rispetto all'area colonizzata, come constatato da E. Said (1993: 10): «Russia, however acquired its imperial territories almost exclusively by adjacence». D'altra parte, è opportuno evidenziare come la colonizzazione abbia avuto un carattere tanto spontaneo quanto violento, in particolare se osserviamo il modo in cui i processi di dislocazione spaziale di interi gruppi etnici abbiano alterato le originali configurazioni dell'identità culturale dell'area<sup>3</sup>. In seguito alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e alla rinnovata permeabilità dei suoi confini culturali, il dibattito relativo all'applicazione della metodologia postcoloniale all'area definita sotto l'etichetta terminologica di 'Secondo Mondo' si è intensificato<sup>4</sup>. In risposta alle osservazioni di Said, nel suo intervento *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique* D. C. Moore sottolineava come «this widespread adjacence myth is likely influenced by Russia's purported Eurasian character – a notion that has long typed Russia as neither European nor Asiatic but as somehow in between, and particularly as more primitive than [Western] Europe» (Moore 2001: 119). In disaccordo con le resistenze del passato, lo studioso statunitense ha

<sup>3</sup> «It should be said that colonization was both spontaneous and forced: since the 17th century Old Believers sought refuge from the imposition of a new faith in the deep and remote forests of the North [...] Entire ethnic groups, such as the Crimean Tatars, or the Volga Germans, were deported into Central Asia. This process of dislocation not only eradicated them from their homeland but also contaminated the ethnic and cultural identities of the areas they were 'displaced' to [...]» (Imposti 2002: 44).

<sup>4</sup> È significativamente all'indomani della frattura storica post-sovietica che, come evidenziato dallo studioso postcoloniale V. Chernetsky (2007: 7), «[t]he opening up of Second world cultures to increased global contacts as a result of the policies of perestroika and glasnost and, even more so, the collapse of communist rule in Eastern Europe and the suddenly former USSR highlighted this jarring omission [...]».

evidenziato come «the post-Soviet world, like the postcolonial world, is enormously diverse [...] it should be clear that the term ‘postcolonial’ might reasonably be applied to the formerly Russo- and Soviet-controlled regions post-1989 and -1991, just as it has been applied to South Asia post-1947 or Africa post-1958» (Moore 2001: 115).

Successivamente, anche G. C. Spivak ha posto al vaglio degli slavisti la medesima questione, dando vita ad un dibattito dal titolo *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space*. Dal confronto tra i ricercatori sono nate nuove prospettive di analisi, tra le quali suscita grande interesse l’osservazione di H. Ram, che ha individuato nello studio delle tradizioni letterarie non-russe un nuovo possibile approccio:

More serious still has been our neglect of the non-Russian literary and intellectual traditions of the former Soviet Union. We remain trapped in the Petrine paradigm of Russia’s eternally anxious opening to the West; where we look to the East, we remain content with Russian representations of it (Spivak *et al.* 2006: 832).

Si tratta di una vera e propria fase di ri-concettualizzazione della stessa metodologia postcoloniale, intesa come un campo di studi volto a riflettere un’applicazione geografica più ampia ed un interesse per l’analisi delle dinamiche culturali e sociali. Segna il passaggio da una prospettiva bipolare allo studio delle modalità con cui l’Europa centro-orientale articola la sua auto-riflessione storica in relazione alla contemporaneità<sup>5</sup>. Il punto di contatto più significativo derivante da questa interrelazione è rappresentato dai processi di negoziazione e dislocazione identitaria. La struttura postcoloniale contribuisce al processo di comprensione della diversità delle esperienze storiche e culturali, proponendo modelli alternativi di multiculturalismo e di coesistenza di culture ed etnie all’interno della regione post-sovietica:

The most effective writing today is that which confronts the psychodrama of identity in a post-1989 world through the combined perspectives of postcommunism, post-modernism and postcoloniality (Cornis-Pope 2012: 152).

La letteratura post-sovietica, in particolare, si erge ad emblema dei processi di negoziazione identitaria: al suo interno si sviluppano strategie narrative tese alla specifica rielaborazione della memoria storica, ai fenomeni di ibridazione culturale, e ad una dislocazione identitaria di carattere simbolico.

Un tentativo di definire il romanzo post-sovietico è stato portato avanti negli ultimi anni da M. Lipoveckij e A. Etkind. Gli studiosi russi, nel loro *Vozvraščenie tritona: Sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman* (Il ritorno del tritone: la catastrofe sovietica e il romanzo post-sovietico, 2008), evidenziano l’importanza del ruolo della storia nella letteratura post-sovietica. La perdita della grandezza dell’impero e la malinconia dettata dal ricordo ‘sospeso’ della «catastrofe sovietica» ritornano in letteratura nella forma del ‘represso’. Il cosiddetto ‘storicismo post-sovietico’ – *magičeskij istorizm* (Lipoveckij, Etkind 2008), secondo la definizione di Etkind – dà vita ad una ‘storia

<sup>5</sup> Proprio volgendo il nostro sguardo ai paesi post-sovietici, vediamo come le forme e i confini dei luoghi dell’autoconoscenza europea di lotmaniana memoria siano ancora oggi incerti. Come evidenziato da M. Cornis Pope (2012: 143): «[t]he aspirations of the liberated eastern European countries reflect a new understanding of the diversity of cultural and historical experiences, without including yet a fully developed discourse on the other».

alternativa', ad allegorie ed esperimenti sul passato. L'effetto della sovrapposizione tra il presente concreto ed un indefinito passato segnato dal trauma si erge ad espressione della coscienza post-sovietica. La presenza di movimenti letterari diversificati non consente di determinare un unico filone narrativo, ma di certo è interessante osservare come la letteratura esca dai confini meramente artistici per rivolgersi alla riflessione su fattori extra-letterari, partecipando attivamente alla creazione di veri e propri laboratori identitari.

Nella costruzione della categoria del 'discorso' imperiale russo, la produzione letteraria e culturale ha sempre rappresentato un importante strumento di consolidamento egemonico<sup>6</sup>. Nel processo di 'de-colonizzazione' delle ex-repubbliche dell'URSS, la scomparsa del fenomeno letterario sovietico, ovvero di una produzione artistica in lingua russa di carattere multietnico e condivisa dall'intera Unione, ha confinato molti scrittori russofoni delle periferie dell'impero ad una condizione di *displacement* identitario, ovvero alla perdita del vasto pubblico di lettori nato dall'omogeneizzazione culturale, di cui l'URSS si faceva garante. Come evidenzia G. Imposti (2002: 46-47), era proprio l'adozione della 'lingua imperiale', il russo, a garantire la comunicazione tra culture ed etnie differenti:

Russian literature was indeed considered to be the leader, to provide the model, the correct 'method', but it also profited from the encounter with unknown traditions and themes which cross-fertilized it and opened new realms to the imagination. The adoption of Russian as a 'lingua franca' made the works of non-Russian writers [...] available to a vast reading public in Soviet Union [...] Paradoxically local realities could find an audience and an escape from their isolation through the very tool of cultural homogenization, the Russian Language.

L'egemonia culturale era lo strumento più efficace di affermazione dell'impero. La codificazione in termini legali delle differenze linguistiche e sociali al suo interno, attraverso un complesso sistema di gerarchie interne, consentiva la convivenza e l'assimilazione delle altre culture. Nel corso del XIX secolo le politiche di 'russificazione' rivolte verso le etnie dell'impero assunsero un carattere più oppressivo e sistematico nel tentativo di contenere il proliferare delle rivolte derivate da una difficile condizione socio-politica legata ai contrasti tra il nuovo nazionalismo russo ed i movimenti nazionali non russi<sup>7</sup>. Come nota A. Kappeler, tale fenomeno va inquadrato all'interno di politiche d'integrazione eterogenee e di diversa entità:

[...] La politica d'integrazione non fu in alcun modo univoca. Mentre all'ovest si cercò d'imporre man mano il russo in ambito amministrativo, giuridico e didattico,

<sup>6</sup> «Russian literature played an integrative role rather than a divisive role [...] Throughout the enormous space of the Empire, the cult of Pushkin became a belief system for people who shared little or nothing else [...] In the long run, Russian literature proved to be an extremely successful instrument of cultural hegemony [...] Standardizing the language, creating a common pool of meanings, and integrating its multiethnic readership on an enormous scale, this literature was a great asset. Thus, the Empire collapsed, but the literature outlived it» (Etkind 2011: 169).

<sup>7</sup> «Con questa politica [...] la Russia si distaccava dal tradizionale principio di cooperazione con le élite straniere e tentava invece di mettere i contadini contro i nobili [...] il governo e la maggioranza dell'opinione pubblica in Russia erano adesso dell'idea che i governatorati occidentali fossero "russi sin dai tempi antichi" e che si dovessero "ripristinare nel paese la nazionalità russa e l'Ortodossia"» (Kappeler 2006: 232-233).

tra le etnie del medio corso della Volga, dell'Ural, della Steppa e della Siberia la politica russa favorì lo sviluppo delle lingue materne per rafforzare l'Ortodossia. La russificazione culturale e linguistica fu quindi perseguita con diversa intensità [...] (Kappeler 2006: 251).

Nel suo *Rußland als Vielvölkerreich*<sup>8</sup> (La Russia come un impero multi-etnico, 1992), lo studioso svizzero ha attribuito un ruolo fondamentale allo studio dei rapporti inter-etnici ed alla loro sistematizzazione gerarchica all'interno dell'impero russo<sup>9</sup>. La comprensione delle peculiarità del percorso storico della regione passa per l'analisi delle complesse interrelazioni gerarchiche tra i diversi soggetti imperiali. Il dato etnico, linguistico e culturale aveva un ruolo secondario nella definizione dell'organizzazione e sistematizzazione dell'Impero. Era, invece, proprio l'interazione di ordinamenti correlati, peraltro mutevoli, a definire il grado di legittimazione dei diversi soggetti: in primo luogo, i criteri di fedeltà politica, poi i parametri sociali e culturali ed infine le tradizioni culturali.

Fin dal XVI secolo, il sistema di determinazione dello status dei soggetti imperiali era associato al livello di cooptazione delle élite non russe negli alti strati dell'Impero<sup>10</sup>. La presenza di un'élite locale, il suo grado di fedeltà allo zar ed il possesso di terre e di una cultura avanzata, riconosciuta come autonoma in base al grado di conformità al modello della nobiltà russa, garantivano ai gruppi etnici non-russi un grado pari a quello del 'centro'. Ai nobili russi non venivano assegnati particolari privilegi rispetto ai soggetti non-russi che rispettavano queste categorie. Il dato nazionale e culturale era quindi subordinato ad altri fattori:

This principle of cooperation remained in force until the mid-nineteenth century. The fact that the coopted elites included non-Orthodox and even non-Christian groups shows that the autocracy set greater store by the estate principle than by Orthodoxy (*pravoslavie*) and nationality (*narodnost'*) (Kappeler 2003: 165).

Ai gradi inferiori della gerarchia erano assegnati i gruppi etnici, prevalentemente situati alla 'periferia' orientale e meridionale dell'impero, che potevano vantare una propria élite locale, ma che non erano conformi al modello della nobiltà russa; i soggetti privi di un'élite locale, ovvero gruppi diasporici come gli ebrei e gli armeni; per finire con quei popoli non riconosciuti come autonomi perché dipendenti dall'élite di altri gruppi etnici. È il caso dei popoli baltici, dei bielorusi e degli ucraini, in quanto erano stati sottoposti all'egemonia del Commonwealth polacco-lituano. Per via di tale dato, il 'centro' non li considerava 'soggetti politici indipendenti'.

<sup>8</sup> Ed. it. Kappeler 2006.

<sup>9</sup> «Una trattazione comparata delle etnie comprese in tutto l'Impero ha il pregio di ampliare la visione storica oltre l'orizzonte nazionale. Ogni storia nazionale tende infatti a considerare unico il destino del proprio gruppo, ma il confronto con altre nazioni mette in luce analogie e differenze che approfondiscono l'interpretazione nazionale. Solo nel quadro di una ricerca comparativa si riesce ad analizzare in modo esaustivo l'assimilazione delle singole etnie nell'Impero russo, le strutture socio-etniche ed economiche delle differenti regioni, i vari movimenti nazionali e le politiche nazionali riferite a ogni gruppo etnico» (Kappeler 2006: 7-8).

<sup>10</sup> «L'espansione della Moscovia e la formazione dell'impero si presentò sempre, a partire da Ivan il Terribile, come fenomeno di prospettiva universale, che non consentiva di formalizzare quel principio di esclusione e di appartenenza più ristretta che è indispensabile alla nascita di una coscienza di tipo nazionale» (Natalizi 2013: 471-472).

Questo sistema ‘cetuale’ rappresentava un elemento fondamentale nella struttura amministrativa dell’impero:

The estate hierarchy, ranging from ethnic groups possessing a landowning nobility down to the peasant peoples with no medium or upper stratum, was an important structural element of the tsarist empire. It also determined the hierarchy of cultures and languages (Kappeler 2003: 167).

Il ruolo dominante di questa organizzazione dell’impero rispetto alla tradizione culturale perdurò, pur con un certo grado di mutevolezza, fino alle soglie del XIX secolo. Il criterio più importante di differenziazione continuava ad essere la confessione religiosa di appartenenza. L’emergere del concetto di ‘nazione’ nell’Ottocento portò all’istituzionalizzazione del grado di alterità dei gruppi etnici dell’impero rispetto al ‘centro’, in base a specifiche categorie culturali. La principale distinzione tra i soggetti imperiali era quella tra *prirodnye* – naturali – e *inorodcy* – allogeni<sup>11</sup>, dapprima categorizzata per definire la distanza dalle culture nomadiche, e successivamente applicata in base a criteri razziali. Nel corso dell’Ottocento, l’Ortodossia fu elevata, con maggior rilievo, a tratto caratterizzante dell’identità russa. Pertanto, si poté assistere alla formulazione di gruppi oppositivi su base confessionale: cristiani/non-cristiani, ortodossi/non-ortodossi. Il nucleo del sistema imperiale era infine incarnato dagli Slavi orientali ortodossi, i cui soggetti erano sottoposti alle più aspre pratiche di assimilazione<sup>12</sup>.

Le complesse dinamiche del discorso imperiale russo segnano una forte distanza dal modello coloniale occidentale, suggerendone una rivisitazione che tenga conto della longevità di un sistema basato su differenti relazioni tra ‘centro’ e ‘periferia’:

An important distinction vis-à-vis the colonial empires of the West was the absence in the estate-structured Russian Empire of a bifurcation into an imperial Russian ruling stratum and non-Russian subject strata. It is true that most of the political and military elite of the empire was Russian or Russified, but Russians as a people were not systematically favored; on the contrary, they were quite often disadvantaged in comparison with non-Russians [...] In 1897 the Russians were still average among the ethnic groups of the empire in terms of urbanization and level of education. Unlike in Western colonial empires, therefore, the dominant nation was not legally, economically or socially privileged (Kappeler 2003: 178).

Nel tentativo di trovare utili punti di contatto nello studio comparato ‘tra imperi’, in modo da determinare nuovi sviluppi nell’analisi dell’area, negli ultimi anni anche in Russia ha preso campo il modello di studi postcoloniale. La rielaborazione della terminologia relativa alla definizione del ‘discorso coloniale’ ed il relativo arricchimento

<sup>11</sup> «The *inorodtsy*, who formed the outermost circle of the empire’s cultural hierarchy, were those ethnic groups whose cultural and racial characteristics were deemed so alien as to preclude their integration into the empire. They were therefore isolated from the mass of ‘natural’ citizens and discriminated against; on the other hand, they experienced only slight pressure to integrate» (Kappeler 2003: 170).

<sup>12</sup> «Officially, the Russian people included all Eastern Slavs, while the Great Russians, Little Russians, and Belarusians were conceded only the status of tribes (*plemia*). Ukrainian and Belarusian were regarded as dialects (*narechiia*), not languages (*jazyki*) on a par with Russian. Consequently, the written languages and high cultures of the Ukrainians and Belarusians, like their elites, were not considered independent» (Kappeler 2003: 172).

derivante dall'ampliamento delle sue categorie metodologiche ha favorito il nascere di nuovi criteri di analisi. A. Etkind (2011) ha teorizzato il carattere specifico dell'esperienza imperiale russa, in quanto segnata da un processo di «colonizzazione interna»: si tratta degli effetti dell'esperienza traumatica provocata dalle riforme Petrine, che innescarono un processo di occidentalizzazione dei costumi russi, dando vita a pratiche consolidate «in order to prevent a process of colonization of Russia on the part of the West» (Imposti 2002: 45). L'attivazione di un continuo e ciclico meccanismo di *self-colonization*, rappresenta uno specifico aspetto del modello coloniale russo:

Coextensive with the state, self-colonization was not directed away from the state borders but expanded along with the movements of these borders, filling the internal space in waves of various intensities [...] Russia has been both the subject and the object of colonization and its corollaries, such as orientalism. The state was engaged in the colonization of foreign territories and it was also concerned with colonizing the heartlands. Peoples of the Empire, including the Russians, developed anti-imperial, nationalist ideas in response. These directions of Russia's colonization, internal and external, sometimes competed and sometimes were indistinguishable (Etkind 2011: 2).

Ripercorrendo l'interesse della storiografia russa per la definizione delle pratiche di colonizzazione interna, Etkind evidenzia le direttrici dominanti nella costruzione del 'discorso' imperiale che hanno posto una distanza dall'idea occidentale di colonizzazione<sup>13</sup>. Il sistema gerarchico cetuale legalizzava il costruito culturale della 'differenza' tra i soggetti imperiali. In un ordinamento di questo genere l'istituzione di categorie, che negli imperi occidentali erano strutturate sul concetto di razza, assumeva una funzione di regolamentazione essenziale per la definizione dei rapporti tra 'centro' e 'periferia'<sup>14</sup>.

L'idea di una 'missione civilizzatrice' portata avanti nei confronti dei popoli subalterni è uno dei tratti caratterizzanti dei discorsi imperiali. Alla base della strategia di Pietro I, oggetto di continue ri-scritture da parte degli intellettuali dell'impero che ne glorificarono il ruolo nel corso dell'Ottocento, stava la legittimazione dell'idea che la sua opera agisse su un territorio che, come nella tradizione occidentale, potesse essere definito entro i termini di una *terra nullius* (Etkind 2011: 94). Ad essere oggetto della trasformazione imperiale erano proprio la Russia ed i russi:

Historians have variously described Petrine policies as "reforms", "modernization", or "revolution". Arguably, they were a decisive move in Russia's internal colonization, with a Calvinist touch. This colonization was mainly about the population rather

<sup>13</sup> «The discourse of self-colonization was a specific, though long-term and surprisingly robust, moment in Russian historiography. Living in the age of colonial empires and working for a country that competed with these empires, leading Russian historians found the language of colonization appropriate and necessary for their world. However, they transformed the western idea of colonization in quite a radical way. First, in Russia, the process of colonization was construed as self-referential and internal, rather than as object-directed and external. Second, in Russia, we often find approval of the processes of colonization, which is different from the British and French historiographical traditions and from the strongly ideological postcolonial approach to colonization» (Etkind 2011: 70).

<sup>14</sup> «[...] the Russian Empire needed a substitute for race, which proved to be even more problematic than race itself [...] In the estate society, inequality was legal. Estates were defined by their rights and duties, which were different for each of them. There was a separate system of law for each estate and only those who belonged to one and the same estate were equal before law» (Etkind 2011: 101-103).

than about the territory. While the resource-bound Muscovite economy largely left the people to themselves, the emerging Empire was dependent upon its population (Etkind 2011: 98).

Il sistema di controllo indiretto sulle diverse comunità etniche dell'impero privilegiava la mediazione svolta da parte di unità locali ristrette che si interponevano tra 'centro' e 'periferia'. Solo successivamente con l'affermarsi del nazionalismo moderno e delle pratiche di 'russificazione' si determinò l'incremento di autentiche condizioni di discriminazione etnica, con il conseguente sconvolgimento del modello identitario della regione.

L'esperimento sovietico rappresentò la fase conclusiva del percorso della Russia multietnica e segnò l'accentuarsi dei fenomeni di istituzionalizzazione della 'differenza'<sup>15</sup>, intraprendendo mutevoli direzioni, fino a giungere al definitivo crollo del sistema nel 1991<sup>16</sup>. Il risultato dei fenomeni di disgregazione del sistema sovietico è, a tal proposito, descritto da M. Tlostanova (2004) come il culmine del processo evolutivo delle relazioni interetniche dell'impero. La studiosa propone un'analisi 'multi-vettoriale' che studi le varie storie locali: l'opzione 'decoloniale', proposta da W. Mignolo (2005), sembra poter agire da terreno comune per le esperienze postcoloniali e postcomuniste.

Il concetto di 'colonialità' è qui interpretato come 'sostrato della modernità': la Russia viene così definita un 'impero-bifronte', per il suo specifico status coloniale 'di secondo grado', mai sicuro di sé in presenza dell'Occidente<sup>17</sup>. Da questo modello derivano poi le sue caratteristiche forme di 'impulso coloniale'. Il suo complesso d'inferiorità viene compensato nelle relazioni con le colonie non occidentali, proteggendo l'immagine di colonizzatore russo/sovietico, come vero campione di civiltà, modernità, socialismo. Così, si determina l'affermarsi di un 'doppio specchio' deformante: in primo luogo dell'Europa sulla Russia, e poi della Russia sulle proprie colonie. In particolare, l'elaborazione dell'identità del cittadino sovietico, stimolata dalla mescolanza culturale, e le politiche linguistiche dell'URSS, tese a favorire lo sviluppo di lingue e letterature nazionali per al contempo cancellare e riscrivere le loro tradizioni, rappresentano un cruciale punto d'intersezione tra post-coloniale e post-sovietico<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> «L'«amicizia dei popoli sovietici», specialmente l'«amicizia col grande popolo russo», fu lentamente assunta come assioma. Il pericolo numero uno, ora, non era più lo «sciovinismo grande-russo», ma il «nazionalismo locale». In base alla formula staliniana del «socialismo in un solo paese» fu creata, insieme al patriottismo socialista, una nuova ideologia integratrice, che si riallacciava decisamente alle radici prerivoluzionarie» (Kappeler 2006: 344).

<sup>16</sup> «[...] sono insufficienti le spiegazioni che riducono la caduta dell'URSS alla crisi del sistema socialista, senza includere nella propria riflessione l'eredità dell'Impero russo. In una prospettiva allargata di questo tipo il crollo dell'Unione Sovietica è parte del processo universale della dissoluzione subita dagli imperi multietnici e della conseguente suddivisione in Stati nazionali [...]» (Kappeler 2006: 3).

<sup>17</sup> «Sebbene la Russia sia un impero, lo è nella forma di un Giano bifronte. Mentre una 'faccia' è sempre rivolta agli imperi capitalistici occidentali (tanto ai tempi della Russia zarista, quanto in URSS, ed a maggior ragione oggi), l'altra 'faccia' guardava e guarda ancora adesso alle colonie russe, alle ex-colonie e ai numerosi satelliti» (Tlostanova 2004: 40).

<sup>18</sup> «In età sovietica, come è noto, si effettuava la formazione dei «quadri nazionali», che era finalizzata alla determinazione di un livello ben definito di élite nazionali nelle colonie. Queste, soggette all'influsso delle pratiche di russificazione e di modernizzazione, introducevano elementi dell'identità russa imperiale e sovietica all'interno di una propria identità nazionale edificata convenzionalmente» (Tlostanova 2004: 132).

Fenomeni come la ‘creolizzazione’, l’‘ibridazione’ ed il ‘bilinguismo’ possono così essere ritrovati nella loro specifica forma post-socialista<sup>19</sup>.

In un contesto caratterizzato dalla mutevolezza delle configurazioni geopolitiche nazionali si assiste alla decostruzione del complesso sistema relazionale tra lingua, letteratura, cultura e territorio. Nell’ottica di una narrazione ‘post-nazionale’, l’accento viene posto sulle interrelazioni culturali e linguistiche, e sulla possibilità di evidenziare nella loro analisi le dinamiche attraverso le quali si è formata oggi quella categoria identitaria ‘ibrida’, definita da Tlostanova come un ‘attore assente’:

Sebbene da una parte la categoria dell’ibrido non rientri nel campo dell’attenzione e della riflessione dell’epistemologia ufficiale russa, in virtù di una predisposizione negativa di quest’ultima nei confronti della medialità e della mescolanza culturale [...] dall’altra, la stessa storia dell’impero russo e sovietico con i suoi numerosi esempi di etnie, religioni, lingue e matrimoni misti, presenta un gran numero di soggettività che rispondono al modello ibrido. La questione consiste nel definire le modalità attraverso le quali prenda forma o meno la loro rappresentazione: se queste stesse soggettività si sentono o meno ibride all’interno delle dinamiche imperiali/coloniali; attraverso quali modalità può emergere un senso di consapevolezza del proprio posizionamento tra tradizioni etnoculturali, nazionali, linguistiche, religiose o altro (Tlostanova 2004: 192-193).

L’elaborazione di una metodologia di studio che possa dar voce alle nuove dinamiche identitarie sorte all’interno della regione assume il ruolo di un passaggio essenziale per esprimere le peculiarità dell’odierna configurazione dello spazio post-sovietico. L’assenza di un’interpretazione ‘transculturale’ rallenta il processo di definizione dei rapporti di reciproca influenza, peraltro caratterizzati da una forte tendenza all’asistematicità, tra i diversi soggetti nati dalla dissoluzione dell’URSS. Un ulteriore stimolo a seguire un simile percorso viene dalle riflessioni di M. Lipovetskij, che nel corso della sua trattazione riguardante il postmodernismo russo, ha messo in risalto il mancato sviluppo in Russia di una produzione letteraria incentrata sull’identità culturale:

As to post-colonial writings and fiction focusing on cultural identity, they are totally suppressed in contemporary Russian literature [...] The problem of cultural relations of Russia with the nations of the former Russian and Soviet Empires had not been even touched, to say nothing about the problem of Russian “self-colonization” or inner colonization (Lipovetsky 2002: 71).

La peculiare estraneità di questa area culturale ai processi di decostruzione e riconfigurazione dei modelli identitari suggerisce la creazione di nuovi approcci me-

<sup>19</sup> La ‘subalternità’ dell’impero russo all’interno della configurazione culturale e geopolitica europea è stata, di recente, oggetto di studio dell’originale lavoro di V. Morozov (2015). Nel suo *Russia's Post-colonial Identity. A Subaltern Empire in a Eurocentric World* il politologo russo sostiene la necessità di applicare gli strumenti della metodologia postcoloniale all’analisi delle linee di politica estera della Federazione Russa. Secondo Morozov, questo tipo di approccio allo studio della ‘Russia post-imperiale’ potrebbe arricchire tanto le relazioni internazionali, quanto gli stessi studi postcoloniali: «[...] the Russian case is one of postcolonial hybridity, where none of the elements exists *before* the mixture, and what is culturally constructed as ‘Eastern’ or ‘Western’ is upon closer examination a product of overdetermined encounters across multiple, and heterogeneous, boundaries» (Morozov 2015: 37).

todologici<sup>20</sup>. Un'attenta analisi relativa alla concettualizzazione dell'area geografica su cui si estendeva l'impero russo, e successivamente quello sovietico, contribuisce ad una piena comprensione della complessità della questione. L'utilizzo di termini controversi per definire un tale spazio, come nel caso di 'Eurasia', non consente di concepire una specifica ed omogenea area culturale, ma incentiva il ricorso ad un tipo di approccio basato su logiche 'imperialiste'<sup>21</sup>. Negli ultimi anni si è assistito all'affermazione di nuovi percorsi di riformulazione della terminologia impiegata per definire l'area culturale post-sovietica. M. Von Hagen ha fornito un'interpretazione originale ed innovativa del concetto di Eurasia, suggerendone una decodificazione che ne enfatizzi il valore performativo di 'anti-paradigma geopolitico':

[...] the emerging Eurasia anti-paradigm privileges neither part of this binary opposition but attempts to address some of the shortcomings of both by recasting the ways we think about similarity and difference in historical comparisons [...] The Eurasia anti-paradigm privileges comparative and interactive histories of peoples, ideas, goods (Von Hagen 2004: 451-455).

Lo studioso sostiene la necessità di «decentrare le narrazioni storiche», insistendo sulle nozioni di diversità e mobilità, analizzando così il ruolo delle diaspore e la nascita di nuove identità: «These groups' identities were often constructed as situational, hybrid ones of multiple loyalties» (Von Hagen 2004: 448). In relazione ad un tale approccio i confini dell'Eurasia rivelano la propria dinamicità e contribuiscono alla creazione di spazi di negoziazione culturale e di scambio. Ne deriva la creazione, tanto nell'analisi del macrocosmo imperiale quanto del microcosmo nazionale, di laboratori identitari, che riescono a dar vita a nuove possibili interpretazioni in campo storico e culturale, superando gli ostacoli dati dall'essenzializzazione della 'differenza'. Osservando il modello storico-culturale della regione, l'esigenza di una ri-concettualizzazione, relativa alla stessa nozione di 'identità nazionale', prende vita dal confronto con un tessuto etnico e linguistico di carattere fluido, legato a contesti situazionali:

The retreat of primordialism in nationality studies and the demonstration of the temporal and constructed nature of national identities, as well as the interpretation of nationalities as imagined communities, further undermined the legitimacy of the nationality principle in historical writing [...] writing traditional national history today

<sup>20</sup> M. Berg (2005: 120-121) ha ben esemplificato come nel caso peculiare della Russia si possa parlare di una vera e propria condizione post-imperiale: «Per la coscienza russa il processo della colonizzazione è stato più che contraddittorio, poiché i russi, che si sentivano una nazione imperiale, a tutt'oggi si percepiscono non tanto come dei colonizzatori, quanto come dei liberatori (dei paesi dell'Europa dal gioco del fascismo, dei paesi dell'Estremo Oriente e dell'Africa dall'imperialismo americano nascente e prima ancora delle ex repubbliche sovietiche del Caucaso e dell'Asia Centrale dalla politica aggressiva della Turchia) [...] il discorso postcoloniale non è stato sottoposto ad una procedura sociale di decostruzione [...] parleremo più spesso di condizione postimperiale che di condizione postcoloniale, sebbene strutturalmente e cronologicamente siano per molti aspetti coincidenti».

<sup>21</sup> «The term 'Eurasia' has many meanings but all of them can be summed under two main rubrics. The first is purely geographical, referring to a formidable landmass stretching from the Atlantic to the Pacific and considering Europe and Asia as a single continental entity, with a former as a peninsula of the latter. The second meaning is much more versatile but in all its multi-facet representations it refers typically to a Greater Russia, to some space dominated historically by the Russian Empire and its Soviet (and post-Soviet) reincarnation» (Rjabčuk 2011).

means contributing to the isolationism and provincialism of East European historiography imposed by decades of existence behind the Iron Curtain (Plochij 2007: 25-26).

In particolare, all'interno dell'area post-sovietica, il 'sistema Ucraina'<sup>22</sup> si erge ad emblema di un complesso apparato di rapporti di interazione e scambio culturale, frutto del suo percorso storico di formazione. Come osserva lucidamente R. Finnin, il passato storico del paese, vera e propria colonia culturale situata tra tre grandi imperi dinastici (Romanov, Hohenzollern e Asburgo), determina la specifica natura della sua 'identità nazionale', rivelando nuovi possibili sviluppi interpretativi:

[...] it may be high time for us to reassess and reconceptualize the way we study national identity in diverse countries like Ukraine in the first place. Ukrainians from Lviv in the west and Donetsk in the east may differ in view on the character and direction of their country [...] Heterogeneity and contestation are not necessarily a sign of weakness, nor are homogeneity and consensus always a sign of strength. As a practical matter, the thesis of Ukraine's 'weak' national identity is not only conceptually vague but analytically useless [...] In the case of Ukraine, the state of play is especially convoluted given the country's past as a cultural colony of its neighbours [...] if we take a step back and conceive of 'national identity' thinly as a physics of belonging that coheres a country beyond any one language, or any one ethnicity, or any one faith, or even any one historical experience, then Ukraine's national identity may be one of the most influential and underestimated sociocultural phenomena of its kind in modern European history. Defying geopolitical gravity, it has helped produce out of peripheries of empires a multiethnic, multilingual, and multiconfessional state that is today the largest within the European continent (Finnin 2013).

### 3. Il 'sistema Ucraina': laboratorio di identità culturale

Ukraine exhibits a high degree of cultural, social, and political diversity. Its history has been marked by a multitude and mixture of languages, religions and cultures [...] Whatever one's attitude to diversity, it is an essential feature of modernity, making Ukraine a prime laboratory for the study of modern politics and culture (Kasianov, Ther 2009: 2).

All'interno dell'area post-sovietica, il caso dell'Ucraina è caratterizzato da uno specifico modello culturale. La presenza di molteplici identità linguistiche e regionali è profondamente legata alle peculiarità del suo percorso storico di formazione (Hrytsak 1995; Rjabčuk 2001). A più riprese è stato evidenziato il sorgere di allarmanti controversie causate dalle divisioni regionali all'interno dell'ex repubblica sovietica: gli analisti osservano sommariamente la presenza di 'Due Ukraine' (Zhurzhenko 2002a), contraddistinte rispettivamente da un europeismo proteso ad uno 'sguardo verso Occidente' (Ucraina occidentale), e da un forte legame con le vestigia dell'era sovietica (Ucraina orientale).

<sup>22</sup> Secondo la definizione di G. Brogi Bercoff (2005: 129): «È dovere degli slavisti e degli ucrainisti, oggi, studiare tutti gli aspetti della cultura e della lingua ucraina con metodi flessibili ed interdisciplinari, per cercare di capire il valore di ogni componente della cultura e la specificità ed originalità del 'sistema Ucraina' di cui ogni componente fa parte: plurilinguismo, pluridimensionalità e interazione culturale sono fattori essenziali della specificità ucraina».

Nel suo intervento, provocatoriamente intitolato *Does Ukraine Have a History?* (1995), Von Hagen ha ritratto la storia ucraina come una costante ricerca delle proprie radici. Ripercorrendone i momenti più caratterizzanti, è possibile osservare il risultato della complessa situazione condivisa dalle regioni dell'Europa centro-orientale, oggetto di lunghi periodi di dominazione da parte di tre grandi imperi dinastici: i Romanov, la casata degli Hohenzollern, e gli Asburgo. La specifica posizione geopolitica di questi territori ha fatto in modo che venisse loro attribuito l'importante ruolo di 'terre di confine' tra imperi:

Over the course of its history, Ukraine has been a borderland of different state formations but, much more importantly, of different civilizational and cultural zones [...] Centuries of borderland existence contributed to the fuzziness and fragmentation of Ukrainian identity. Borders were created and policed to divide people, but the borderlands served as contact zones where economic transactions (legal and illegal) took place, loyalties were traded and identities negotiated (Plochij 2007: 37-38).

Nell'odierna Ucraina indipendente si verificano processi di rigida polarizzazione, proprio per il contrasto tra la presenza di una società di stampo multiculturale ed ibrido da una parte, e l'affermarsi di narrazioni storiche tese al recupero di una tradizione nazionale essenzialista dall'altra. L'originale prospettiva di Von Hagen è finalizzata ad enfatizzare la permeabilità e la fluidità dei confini culturali ucraini: si tratta di una specificità che rappresenta il dato caratterizzante della sua identità culturale. L'affermarsi di dinamiche di sviluppo culturale basate su un rigido sistema binario ha incentivato pertanto l'applicazione di metodologie di studio che facilitino l'apertura ad una visione globale basata sul pluralismo e sulla tolleranza. La creazione di una narrazione nazionale multiculturale potrebbe preservarne lo specifico modello di apertura e diversità.

Il carattere frammentato della memoria collettiva ucraina è il riflesso delle differenti narrazioni regionali all'interno del territorio nazionale<sup>23</sup>. Le divergenze sono determinate dalla presenza di prospettive polifoniche riguardanti tanto il passato quanto il futuro sviluppo del paese. Le eterogenee esperienze storiche vissute dalle regioni che compongono l'odierna configurazione dell'Ucraina ostacolano l'affermazione di una narrazione univoca, finalizzata alla legittimazione del nuovo stato<sup>24</sup>. La canonizzazione della grande storia nazionale, sviluppata in opposizione ai discorsi egemonici di parte polacca e russa nel corso della seconda metà dell'Ottocento e rielaborata all'indomani dell'indipendenza, ha visto il sorgere di una ricezione di carattere fortemente disomogeneo nei confronti di quel *pantheon* di miti di cui si faceva portatrice. La cosiddetta scuola populista della storiografia ucraina, di cui Michajlo Hruševs'kyj

<sup>23</sup> «The extreme positions are marked, on the one hand, by western Ukrainian traditions, according to which Mazepa, Stepan Bandera and the UPA are heroes, and, on the other hand, and by interpretations oriented toward Russian and Soviet traditions, in which Mazepa, Bandera and the UPA figure mainly as traitors [...] These differences in collective memory reflect, at least to some extent, the political cleavages in Ukraine between west and north on the one hand and east and south on the other. Divided memory is a reality in today's Ukraine» (Kappeler 2009: 55-56).

<sup>24</sup> «The year 1991 became the turning point [...] Nationalized history began to fulfill important instrumental functions: legitimize the newly established state and its attendant elite; establish territorial and chronological conceptions of the Ukrainian nation; and confirm the appropriateness of that nation's existence as a legal successor in the consciousness of its citizens and neighbours alike» (Kasianov 2009: 11).

(1866-1934) era il membro più rappresentativo, elaborò una storia nazionale del popolo ucraino, i cui ideali fondanti erano ritrovati nel mito delle origini cosacche, e nei suoi ideali di libertà ed uguaglianza. Come osserva Kappeler (2009: 57): «This national myth was diametrically opposed to the 'aristocratic' values of the Polish nation and 'despotic' nature of Russia». La natura «teleologica» (Plochij 2007: 30) della narrazione nazionale ucraina prendeva forma dall'esigenza di 'riappropriarsi' del proprio passato, emancipandosi dall'oppressione imperiale. Come osserva lo storico S. Plochij, nel suo *Unmasking Imperial Russia: Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History* (2005), si trattava di una sfida alla narrazione imperiale 'pan-russa' e alle ambizioni egemoniche di una Polonia culturalmente e storicamente 'più occidentalizzata' rispetto all'Ucraina. All'indomani dello scioglimento dell'URSS, la definitiva affermazione del paradigma nazionale ha portato, di contro, alla cristallizzazione del carattere 'esclusivo' della narrazione storica ucraina contemporanea:

Ukrainian history was mostly a narrative of suffering and martyrdom under the rule of foreign elites and states. Poles, Russians and Jews living in Ukraine were perceived as agents of foreign rule and oppressors of the Ukrainian people. There was no positive place for them in the Ukrainian national narrative and in the collective memory of Ukrainians, nor is there one today (Kappeler 2009: 57).

La decostruzione dei miti storici sovietici ha rappresentato il primo passaggio del *nation building* dell'Ucraina indipendente. Proprio l'alterazione dei complessi equilibri di quel sistema geopolitico creato dal regime sovietico ha rivelato nel corso degli ultimi decenni la disorganicità delle dinamiche identitarie della regione:

Negli ultimi mesi della [seconda] guerra, la politica di Stalin condusse al raggruppamento dei territori abitati da popolazione ucraina nel quadro della Repubblica Sovietica Ucraina [...] Si veniva completando l'opera di assemblaggio delle diverse componenti che hanno formato l'Ucraina nel quadro dell'Unione Sovietica, e poi dal 1991 come stato indipendente [...] In epoca sovietica nei territori che sono entrati a far parte della Repubblica Sovietica Ucraina si è consumato un complesso gioco geopolitico. Su un tessuto variegato prodotto di stratificazioni secolari si sono sovrapposte nuove connessioni e sono intervenuti processi sovente ambivalenti. L'esito finale è stato la formazione di un insieme piuttosto composito di regioni differenti, con profili etnici eterogenei e con dinamiche diverse di trasformazione degli equilibri nazionali (Rocucci 2014: 38-39).

Le ambivalenti traiettorie della cosiddetta *družba narodov* sovietica, oltre che a stravolgere il *pattern* identitario del territorio dell'ex-impero russo, hanno portato ad un mutato approccio alle differenti interazioni tra le componenti di un'area da sempre contraddistintasi per la sua 'policromia' culturale. Come evidenziato da Kappeler, una condizione necessaria per la rielaborazione di una memoria storica ucraina, funzionale alla creazione di una vera e propria riconciliazione dei diversi volti della sua identità culturale, passa per una narrazione di tipo multietnico, che tenga conto di quelle interrelazioni e connessioni tra le componenti del *milieu* multiculturale della regione che hanno dato vita ad 'identità fluide':

Elites and intellectuals of premodern times and modern empires usually had multiple, situational and fluid ethnic or national identities or identifications. Many person-

alities of Ukrainian history cannot adequately be described as Ukrainians, Russians, Poles or Jews, but their lives and historical roles have to be told as multiethnic or transethnic stories [...] Such a multicultural view of Ukrainian history and Ukrainian culture can open the way to communication with other cultures in Ukraine and abroad (Kappeler 2009: 63).

La ‘debolezza’ strutturale, desunta dal carattere eterogeneo e polifonico delle sue «memorie storiche» (Zaharchenko 2013), si distingue ora per le sue proprietà di ‘prima rovesciato’, sulla base delle sue alternative interazioni culturali. Il superamento di una visione della regione basata su fenomeni di netta cristallizzazione e divisione identitaria dualistica tra l’Ucraina dell’est e dell’ovest<sup>25</sup>, definiti da parametri etnico-linguistici, si rende necessario proprio per la molteplicità di voci che vanno aldilà del binomio di frattura<sup>26</sup>. Nel tentativo di evidenziare il carattere ‘fluido’ dell’identità ucraina, P. W. Rodgers (2008) ha individuato nella categoria ‘regionale’, piuttosto che nel dato etnico-linguistico, il parametro più adatto per definire i tratti caratterizzanti delle eterogenee affiliazioni identitarie. La linea divisoria tra il modello identitario ‘russo’ ed ‘ucraino’ è mobile e soggetta a mescolanze ed intersezioni<sup>27</sup>. Rodgers ha fornito un illuminante modello di descrizione della composizione regionale dell’Ucraina contemporanea, articolata convenzionalmente in dieci regioni: osservandone il territorio, si possono descrivere, come nello studio comparato di Hrytsak (1995) su L’viv e Donec’k, le molteplici combinazioni di appartenenze linguistiche, culturali e religiose. Lo studioso distingue la penisola della Crimea dalle altre regioni, definendola «l’unica area dell’Ucraina con una maggioranza etnica russa» (Rodgers 2008: 56). Successivamente individua una regione meridionale, che comprende le aree di Cherson, Odesa e Mykolajiv: questi territori, assorbiti come nuovi centri industriali all’interno dell’impero russo nella seconda metà dell’Ottocento, presentano una maggiore diffusione della lingua e della cultura russa, ma solo l’*oblast’* di Odesa sembra essere sotto la media nazionale relativa all’uso dell’ucraino. La regione centro-setten-

<sup>25</sup> Partendo dalla supposta inconsistenza delle interpretazioni bipolari dell’Ucraina odierna, Pavlyuk (2009) descrive i contrasti tra i diversi approcci critici sorti negli ultimi anni per lo studio di quest’area culturale: «Because of the absence of ‘real’ east and west identities, polemical authors often deal with prototypical cases – such as Lviv and Donets’k. Following the famous debate between Mykola Riabchuk, who drew the public’s attention to the problem of Ukrainian cultural polarity in terms of ‘the two Ukraines’, and Jaroslav Hrytsak, who spoke of ‘twenty two Ukraines’ as a more suitable paradigm for the Ukrainian cultural situation, the theoretical extremes in descriptions of Ukrainian multiculturalism were clearly outlined» (Pavlyuk 2009).

<sup>26</sup> «La realtà composita dell’Ucraina induce a privilegiare letture complesse e plurali del paese. In questo senso è opportuno rilevare come il dualismo russo-ucraino non possa essere in maniera semplificata assunto come unica chiave di lettura della realtà ucraina. La realtà dell’Ucraina indipendente è più complessa, articolata, sfumata. Tuttavia non si può negare che questa fessura esista e che nei momenti di crisi tenda ad allargarsi e a essere catalizzatrice di antagonismi e di conflittualità di origine diversa, ma che si riconfigurano secondo i connotati etnico-linguistici di questa contrapposizione binaria» (Roccucci 2014: 43).

<sup>27</sup> Zaharchenko (2013: 245-246) evidenzia come già nel primo decennio di storia dell’Ucraina indipendente le dinamiche identitarie del Paese abbiano intrapreso percorsi mutevoli: «Together, Ukrainians and Russians account for over 95 percent of the country’s population. Two decades ago, according to the 1989 census, 72 percent saw themselves as Ukrainian, and 22 percent as Russian. If we fast-forward to the beginning of the current century, the 2001 census tells us that Ukrainians now comprised 77.8 percent of the population (37.7 million people), and Russians 17.3 percent (8.3 million). In light of the fact that migration of ethnic Russians back to Russia has been fairly insignificant, three million people seemingly vanished during twelve years between 1989 and 2001. Or, as Rodgers points out in his analysis of these numbers, by 2001 they came to define themselves as Ukrainian».

trionale è invece costituita dalle aree di Poltava, Kirovohrad, Čerkasy, Kyjiv e Sumy. Fino alla metà del XVII secolo, i territori di questa regione sono stati parte della Confederazione polacco-lituana, per poi passare sotto il controllo russo in seguito alla guerra russo-polacca conclusasi nel 1667 con il trattato di Andrusovo. Come osserva Rodgers (2008: 57): «Although these areas were under Moscow's control [...] they have always retained a more 'Ukrainian' political outlook». In età tardo-imperiale e sovietica, i principali centri urbani sono stati prevalentemente russificati, ma la popolazione è in maggioranza di etnia ucraina ed ucrainofona. Lo studioso distingue inoltre una regione occidentale (L'viv, Ternopil', Ivano-Frankivs'k) dalla centro-occidentale (Žytomyr, Vinnycja, Chmel'nyc'kyj, Rivne, Volyn'): pur essendo entrambe composte in prevalenza da ucraini ed ucrainofoni, la prima, definita solitamente sotto la denominazione storica di Galizia, ha sviluppato nel corso dei secoli una sua specifica identità ucraina. È qui che, sotto l'impero asburgico, ha preso vita il movimento nazionale: «In general, the region has continued to see itself as the Piedmont of Ukraine, as the true keeper of national identity on behalf of the rest of Ukraine» (Rodgers 2008: 60). Nell'area sud-occidentale, Rodgers individua due ulteriori regioni, la Bukovyna e la Zakarpattja, che per differenti percorsi storici sono entrate in contatto con elementi di matrice culturale rumena ed ungherese. La seconda in particolare presenta un profilo etnico particolarmente composito e fluido. Infine, osserviamo la regione centro-orientale (Zaporizžja, Dnipropetrovs'k, Charkiv) e quella orientale (Donec'k, Luhans'k). Entrambe si presentano come aree industrializzate e russificate, ma mentre la prima mostra una maggiore predisposizione alla convergenza di elementi culturali ucraini e russi di contatto, la seconda è stata invece una vera e propria 'vetrina del socialismo' e si rivela essere maggiormente legata ad un'identità regionale sovietica, con una popolazione prevalentemente russofona. Proprio la contestata frontiera orientale del paese sembra aver sviluppato una propria cultura 'di confine':

The regional version of Ukrainian identity in the East developed without complete renunciation of the Russian culture, although the area simultaneously produced a multitude of influential intellectuals dedicated to the idea of national revival. The region's geopolitical location resulted in the creation of a material and spiritual culture which absorbed the various dimensions of the national-cultural elements of both countries. But speaking Russian has not turned Russophone Ukrainians into Russians (Zaharchenko 2013: 257-258).

L'elaborazione dell'esperienza sovietica come 'frattura storica', o in alternativa come 'momento di continuità', risulta essere determinante nel definire i confini dei fenomeni di negoziazione identitaria. Come è stato lucidamente osservato da S. Boym (2001: xiv), «the twentieth century began with utopia and ended with nostalgia»: ovvero, nella memoria storica post-totalitaria non è l'elemento utopico a venir meno, ma la direzione del suo sguardo, ora diretto al passato. Le dinamiche della cultura del ricordo diventano in tal senso il campo di scontro ed interazione tra i molteplici sistemi di appartenenza ed affiliazione (Trebst 2005). Tra le interpretazioni del passato e le visioni del futuro, la politica ufficiale della memoria storica ucraina rivela il suo carattere ambivalente:

[...] In Ucraina la politica ufficiale della memoria è molto ambivalente ed ambigua  
 [...] Tale ambivalenza è il frutto della natura ibrida del regime che è emerso come

risultato di un compromesso situazionale tra rivali ideologici, ovvero tra i nazional-democratici e i comunisti sovrani. Ma al contempo riflette anche il carattere ibrido ed ambivalente della società ucraina post-coloniale e post-totalitaria (Rjabčuk 2007: 44).

L'ambiguità degli orientamenti della società contemporanea può essere ricondotta alle origini della formulazione della stessa 'idea' d'Ucraina alla fine del XVIII secolo. L'esigenza di una differenziazione dall'egemonia polacca e russa non implicava una separazione netta tra le eterogenee componenti che caratterizzavano i promotori della nuova identità:

The Ukraine being constructed was acquiring its existence through the activities of "name givers", classifiers, and conceptualizers; their world created the material entities of national identity. These individuals, members of the Russian-speaking intelligentsia, of Ukrainian, Russian, or mixed Ukrainian-Russian descent, assumed the roles of spokesmen for and leaders of a nation that was overwhelming peasant. In many ways these intellectuals were simultaneously Ukrainian and Russian, reflecting the sociological and political realities of Ukraine [...] At this initial stage in the late eighteenth century, language itself was not regarded as the defining marker of the nation; culture, and especially the politico-historical identity of the nation, was understood as the *sine qua non* of nationhood (Szporluk 1997: 98-99).

L'alterizzazione della 'differenza' subentra invece nel corso della storia ucraina proprio quando a definire le linee di demarcazione dell'identità sono i 'discorsi' egemonici esterni. La cristallizzazione della contrapposizione su base etno-linguistica viene stimolata ed accentuata dalla ri-scrittura dei confini immaginati dalle ideologie concorrenti. L'indovinata metafora di Mykola Rjabčuk, nel suo *Ukrajins'kyj P"jajnycja i joho dva Robinzony* (Il Venerdì ucraino ed i suoi due Robinson, 2013), esprime le complesse traiettorie dei rispettivi sistemi di valori utilizzati dai discorsi egemonici polacchi e russi al fine di connotare e designare l'alternativa ucraina entro i termini di una scelta tra civiltà:

L'Ucraina è una zona di transito, dove all'Europa, intesa come sistema di valori, si contrappone un'altra forza spirituale, il messianismo 'slavo-orientale ortodosso' di matrice russa, nelle sue più svariate declinazioni. In quest'ottica l'Ucraina è davvero divisa, e tale divisione non ha luogo sulla base di separazioni regionali, né di gruppi linguistico-culturali, etnici o altri ancora, ma prende forma nella mente dei singoli individui, per i quali è difficile poter trovare un orientamento all'interno di una situazione tanto contraddittoria e fare concretamente una scelta di civiltà (Rjabčuk 2013).

Nel caso specifico, le relazioni russo-ucraine assumono una particolare valenza nel processo di negoziazione identitaria, per via dell'eterogenea composizione della popolazione dell'odierna Ucraina e delle interrelazioni mobili del dato etnico e linguistico<sup>28</sup>. Nella storia della Russia imperiale e dell'Unione Sovietica, il principio di

<sup>28</sup> Lo scenario analizzato da O. Hnatiuk (2009) nelle sue ricerche ben evidenzia le complesse interazioni tra identità etnica e linguistica nell'Ucraina contemporanea: «Ukraine is inhabited by Ukrainians, who constitute the ethnic majority; the largest ethnic minority being Russians [...] The official language is Ukrainian, but Russian is not only the language of an ethnic minority but also the language in most common use [...] Who in this case constitutes the majority? According to the census conducted in 1989 and to

cooptazione delle élite non-russe rimase sempre legato alle condizioni di fedeltà politica nei confronti del ‘centro’. La particolare collocazione degli ucraini nel *bližnee zarubež’e*<sup>29</sup> – vicino spazio estero – rivela ancora oggi le peculiarità del ‘discorso’ russo nel tratteggiarne l’alterità, o in alternativa la ‘contiguità etnica’, nei termini di una lealtà a gerarchie predeterminate:

Ukrainians as individuals were not discriminated against either in the Soviet Union or the Russian Empire. Many of them made brilliant careers in Moscow or St. Petersburg [...] The simple truth is that Ukrainians were not discriminated against as *Little Russians*, i.e., as loyal members of a Russian regional subgroup, who recognize their subordinate position and do not claim any specific/equal cultural rights. But as *Ukrainians*, i.e., as members of a nationally self-aware and culturally self-confident group, they were not merely discriminated against, but also politically persecuted as dangerous “nationalists” (Rjabčuk 2010: 12).

Le dinamiche delle relazioni tra i discorsi del ‘centro’ russo e della ‘periferia’ ucraina hanno posto l’istanza di una rielaborazione dell’incontro russo-ucraino in termini culturali. La definizione dell’immagine orientalizzante ‘piccolo-russa’ all’interno dell’eterogenea realtà dell’Impero zarista composta da identità multiple e situazionali, e la sua interiorizzazione da parte del soggetto imperiale, assume molteplici indirizzi e decodificazioni. Con l’emergere dei movimenti nazionali nella seconda metà dell’Ottocento molti *malorossy* parteciparono alla fase di ‘risveglio nazionale’, dimostrando l’impossibilità di categorizzare i sistemi di affiliazione all’interno dell’impero. La minaccia all’idea dell’unità russa portò così alla totale convergenza dei criteri culturali e di fedeltà politica al ‘centro’, innescando una repressione linguistica e culturale che ha avuto forti ripercussioni sullo sviluppo dell’identità ucraina<sup>30</sup>. Come avvenuto per la descrizione delle dinamiche imperiali, anche nei rapporti tra ucraini e russi emer-

the language criterion these would be the Russian speakers; according to the ethnic one – Ukrainians. If we combine the ethnic criterion with the linguistic, we get three groups: Ukrainian-speaking Ukrainians, Russian-speaking Ukrainians, and Russian-speaking Russians. The majority is formed by the two Ukrainian groups, which constitute approximately 40% and 35% of the total population respectively [...] On the basis of sociological research and statistical data he [Hrytsak 2002] maintains that the only cohesive group in Ukrainian society are Ukrainian-speaking Ukrainians, while the two other groups – Russian-speaking Ukrainians and Russian-speaking Russians – are, firstly, much more divided, and secondly, currently experiencing a serious identity crisis» (Hnatiuk 2009).

<sup>29</sup> Uno sguardo alla concettualizzazione del ruolo dell’Ucraina, ed in generale del ‘vicino spazio estero’, all’interno del discorso culturale che prende forma nell’odierna Federazione Russa ci aiuta a comprendere la peculiare continuità – e discontinuità – delle narrazioni storiche post-sovietiche: «In Russia today, Belarusians and Ukrainians are still regarded under the ethnic groups of the ‘near abroad’ as particularly close relatives, with whom one gladly cooperates and to whom one is ready to make certain concessions, but whom one does not recognize as socially and culturally equal or accept as independent nations with national states. Most Russians still see the Ukrainians as *malorossy*, a part of the Russian nation, and cannot conceive why Ukrainians strive for their own language, culture, and state» (Kappeler 2003: 181).

<sup>30</sup> «Già nell’estate del 1863 il ministro degli Interni P. Valuev vietava in una circolare segreta la stampa di libri in ucraino [...] La sua motivazione, che sottolineava “i piani politici dei Polacchi”, esprimeva anche l’opinione dei vasti circoli della società russa: “Una lingua piccolo-russa autonoma non è mai esistita, non esiste e non può esistere. Il dialetto che il popolino usa è russo, ma guastato da influssi polacchi” [...] Dopo il 1863 la politica russa verso Polacchi, Ucraini, Lituani e Bielorusi persegui per la prima volta l’obiettivo di una russificazione culturale e linguistica» (Kappeler 2006: 233-235).

gono elementi ascrivibili ad un modello di stampo ‘coloniale’, tuttavia distante dalle categorie tradizionali:

[...] Ukraine was not a classical colony of the Russian Empire. It lacked geographic, cultural, and racial distance, nor were Ukrainians legally disadvantaged as compared with the Russians [...] While the relationship between the Russian center and the Ukrainian periphery undoubtedly involved elements of economic dependency, exploitation, and cultural discrimination, too many factors militate against the use of the term “colony”. The tsarist center regarded Ukraine as part of the Russian motherland and, as noted above, did not discriminate against Ukrainians as citizens in favor of Russians [...] Of course, cultural proximity could also engender conflicts, as happened when nationally mobilized Ukrainians began to resist the Russian language and culture [...] The cultural distinction between Ukrainians and Russians first became more pronounced as a result of the national mobilization of the revolutionary period and the Ukrainization of the twenties. With the industrialization and urbanization of Ukraine, the position of Ukrainians in the social hierarchy improved, while cultural differences from Russians were again effaced (Kappeler 2003: 178-181).

La specificità del carattere ‘postcoloniale’ della cultura ucraina contemporanea è stata ampiamente teorizzata da M. Pavlyshyn, coordinatore del dipartimento di studi ucraini presso la Monash University di Melbourne. Lo studioso ha evidenziato come la moderna tradizione ucraina «had been built up on a binary opposition between self and other, where the other was the intruder, the colonizer, the enemy» (Pavlyshyn 1992: 48). La metodologia postcoloniale è in grado di fornire un fertile modello interpretativo, ponendosi come «vehicle of the production of its [Ukrainian] own identity» (Pavlyshyn 1992: 45). L’analisi di Pavlyshyn verte sullo studio dei momenti ‘anti-coloniali’, tesi al recupero ideologico del passato per mezzo della negazione del proprio dato storico coloniale, e sull’osservazione delle nuove strategie ‘post-coloniali’, che implicano modelli di decostruzione dei trascorsi coloniali al fine di innescare una rielaborazione performativa all’interno dei nuovi processi di coscienza nazionale. L’affermazione d’identità legata al *ressentiment* (Hundorova 2009), ad un senso di ostilità nei confronti del ‘colonizzatore’, si basa sui processi di ‘re-inscrizione del colonizzato’, volti alla decostruzione ed al rovesciamento dei valori del ‘centro’:

[...] the build-up of postcolonial consciousness in the post-Soviet area, and, in particular, in the Ukrainian situation where the postcolonial experience functions alongside the anti-colonial one and where the trauma of the colonial past caused by the long years of oppression under the Russian and later the Soviet empire, still manifests itself [...] Let us presume that resentment remains an important constituent of the postmodern consciousness, while the anti-colonial and postcolonial consciousness should not be regarded as mutually exclusive concepts but as phenomena that may be combined (Hundorova 2009).

Il superamento del ‘mito imperiale’, come della ‘risposta nazionale’, si rende necessario per innescare il processo di autocoscienza identitaria e determinare l’affermazione di nuove pratiche culturali. Il proliferare di voci, storie e memorie, all’interno dello statico paradigma binario, dà vita a nuove strategie che utilizzano proprio quel materiale ‘coloniale’ al fine di inserirlo all’interno di un rinnovato sistema di

significazione culturale<sup>31</sup>. Il risultato di questi processi non solo pone le basi per la rielaborazione delle dinamiche relazionali russo-ucraine, ma anche per la produttiva ‘crisi’ del binarismo di stampo monolitico:

The dissolution of the Russian-Ukrainian link has always threatened the imperial identity of Russia itself, the symbiosis of nation and empire that Russian intellectuals have so frequently extolled. These intellectuals have always been called upon to provide justifications for imperial growth and to defend an increasingly monolithic conception of Russian identity. The very idea of a Ukrainian identity, of course, threatened both (Shkandrij 2001: xv).

L’interdipendenza degli effetti della ‘colonizzazione interna’ dell’impero russo e della condizione del soggetto ‘colonizzato’ richiede una rielaborazione dei modelli identitari<sup>32</sup>. In Ucraina la produzione culturale, come teorizzato per il contesto russo da Etkind e Lipoveckij, è profondamente influenzata dai processi di rielaborazione del ‘trauma storico’. La letteratura ucraina contemporanea, in particolare, si rivela essere un eccezionale laboratorio di strategie narrative tese a ‘ri-scrivere’ l’esperienza coloniale al fine di ‘ri-appropriarsi’ della propria memoria storica:

In general the construction of a postcolonial consciousness in the post-Soviet space presents itself as an especially interesting process. In particular, the late 20th century Ukrainian postcolonial consciousness, marked by an overcoming of cultural provincialism and marginality, is infected by an imaginary revanchism and resentful emotions born of anti-colonial protest. It is precisely literature that became the means of revising such postcolonial mental models and trying out various forms of cultural identification. The newest Ukrainian literature of the 1990s is engendered by socio-cultural reflection aimed at trying to understand the relationship between the metropolis and the colony, “one’s own” and “other,” the governing and the governed, the personal and the social, male and female, mono- and polycultural, authentic and stylized, and on the whole signals a new situation: entry into the zone of postcolonial dialogue (Hundurova 2011).

Il processo di riconfigurazione culturale ed artistica delle *shifting identities* ucraine si muove ancora oggi all’interno di una dimensione che potremmo definire, utilizzando la terminologia di A. J. Rieber (2003), con il nome di ‘frontiera’. Nella sua analisi comparata dei territori che ricoprono il continente eurasiatico, lo studioso americano analizza il complesso sistema di demarcazione di ‘frontiere multiple’ tra stati,

<sup>31</sup> In quest’ottica rientra l’auspicio di Plochij in merito all’edificazione di nuove narrazioni ‘dal basso’: «[...] alla storia dell’espansione imperiale dobbiamo contrapporre la storia ‘dal basso’, una storia delle persone che hanno popolato e popolano oggi la regione. In un mondo costituito principalmente da ex-colonie, questa storia riesce a competere con successo con quella accentratrice, imperiale e post-imperiale» (Vorožbyt 2014).

<sup>32</sup> Come osserva T. Hundorova (2011), è proprio l’interrelazione di queste dinamiche identitarie a dimostrare come sia necessaria un’attenta decostruzione dei discorsi culturali dell’area: «[...] the thesis about the exclusively “internal” nature of the colonization of Little Russia is at least incomplete. The discursive strategy that deals in cultural differences creates and conceals these differences as desired. Precisely “our” adapted and somewhat simplified Ukrainian Cossack East is considered to be an unconflicted part of one’s own Russian people. It turns out that “internal colonization” operates, above all, in respect to this not quite Russian, already previously colonized people».

imperi e civiltà nel corso della storia<sup>33</sup>. Rieber evidenzia la necessità di una distinzione concettuale tra la dimensione lineare del 'confine' e la natura spaziale aperta della 'frontiera'. Mentre il processo di demarcazione di «linee reali o immaginarie» genera fenomeni socioculturali volti all'essenzializzazione dell'altro, le frontiere «rappresentano una zona intermedia di contatto tra due o più culture e ordinamenti politici distinti» (Rieber 2003: 23). Nella regione europea sud-orientale, la prolungata esistenza degli imperi multiculturali ha procrastinato, secondo Rieber (ivi: 33), «il passaggio dalle frontiere di tipo storico a quelle di tipo etno-linguistico (nazionale)». Per questo motivo oggi osserviamo un caleidoscopio culturale di popoli che non possono essere categorizzati in modo netto attraverso l'applicazione di frontiere lineari. Tale fenomeno si innesta su quella che M. Garzaniti (2013: 17) definisce come la peculiare tendenza dei popoli slavi, coinvolti al loro interno da 'dinamiche centrifughe' di sviluppo storico, oltre che da orientamenti culturali divergenti nel loro rapportarsi con le tradizioni «dell'Occidente latino e dell'Oriente bizantino». In quest'ottica, al fine di comprendere gli eterogenei riflessi del 'sistema Ucraina', lo studio degli imprevedibili movimenti delle sue frontiere culturali nel corso della storia recente si rivela essere un passaggio necessario.

<sup>33</sup> «Some of them have been dualist like Europe and Asia (or Occident and Orient) others have been triads like the three worlds of the Cold War (the West, the Communist Bloc and the Third World). Such symbolic frontiers have also been enlisted to make finer distinctions as between western and eastern Europe or the Near East, Middle East and Far East» (Rieber 2003: 26).



## Capitolo 2

### Letteratura, lingua e identità. Frontiere mobili

Territori di frontiera fra culture, religioni, Stati, civiltà. Frontiere spesso mobili, e non solo quelle politiche, con tante zone di meticciato e coabitazione. Territori in cui per secoli hanno vissuto insieme popolazioni di lingua, cultura, religione diverse, nelle stesse regioni, nelle stesse città [...] (Roccucci 2014: 36).

La codificazione di un modello interpretativo uniforme per le *shifting identities* ucraine rappresenta un passaggio complesso, in virtù della presenza di sistemi eterogenei di affiliazione culturale all'interno di una stessa area geografica nel corso della sua storia<sup>1</sup>. In questi «territori di frontiera», proprio per via dell'emergere di 'discorsi culturali' concorrenziali legati alla concettualizzazione dell'identità nazionale, è possibile osservare come nel corso della storia moderna tanto lo standard linguistico, quanto quello letterario, rivelino una forte tensione verso l'ideologizzazione dei confini tracciati intorno all'edificazione di un canone. Un tipo di approccio basato sulla stretta interrelazione di lingua, letteratura e nazione si complica soprattutto all'interno di una dimensione di frontiera. La fluidità dell'area geopolitica e l'interazione tra differenti elementi culturali hanno contribuito ad una configurazione aperta delle frontiere tra i fenomeni artistici del 'sistema Ucraina'<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Come osserva Brogi Bercoff (2013: 251), un'analisi sistematica della policromia culturale dell'Europa centro-orientale in un'ampia prospettiva storica sembra essere ancora oggi un passaggio di difficile realizzazione: «Over the last few decades, and mainly since the dramatic changes triggered by the events of 1989, literary and cultural studies have introduced several new methodological proposals and interpretation patterns aimed at a clearer understanding and conceptualization of the literatures of Eastern Central Europe [...] comparative approaches indicate possible means of shedding light on the multilayered linguistic, literary and religious entities known politically today as Belarus', Lithuania, Poland and Ukraine: the need to find correspondence between the geographical or political boundaries of today and the real situation of the past often leads to results which, on the one hand, remain incomplete while, on the other, lose credibility in the effort to appropriate all possible writers and works to one literary 'canon' or another».

<sup>2</sup> «[...] a narrative of Ukrainian literature may, and should be seen from different points of view, each one related to a 'national discourse'. Besides origin, language and place of birth and activity, the 'actors' of the Ukrainian literary discourse may be examined and interpreted as belonging to a core discourse, a 'center' of Ukrainian literature, at the same time being a (more or less peripheral) part of a 'national discourse' including Polish, Belorussian, Lithuanian or Russian literature. Plurilinguism and plural belonging create polycentric areas» (Brogi Bercoff 2013: 270).

Come evidenzia O. Pachlovska (2002: 2), «la difficoltà centrale nella codificazione del canone letterario ucraino è legata al problema dell'identità della nazione ucraina». La demarcazione di un modello nazionale indipendente ed autonomo, in risposta alle spinte di assimilazione culturale del 'sistema' russo e di quello polacco, è passata nel corso della sua storia attraverso l'applicazione di 'barriere' nette tra fenomeni culturali. All'interno del confronto con le narrazioni egemoniche dei due 'imperi', la 'frontiera ucraina' è andata via via assumendo il carattere esclusivo di confine, il ruolo di uno spazio chiuso, di una cesura tra civiltà:

Hegemonic attitudes expressed in neighbouring societies and literatures have been either absorbed, challenged, or transformed in Ukrainian writing. This heritage of interaction with a dominant cultural force is a prominent feature of contemporary literature, because redefining what means to be Ukrainian still necessitates a dialogue with hegemonic views (Shkandrij 2001: 21).

La concettualizzazione del ruolo storico delle 'letterature', e delle 'lingue letterarie', d'Ucraina è andata così assumendo un peso specifico per la definizione del modello nazionale. Il discorso letterario ucraino contemporaneo corre il rischio di riconfigurarsi all'interno dei rigidi schemi interpretativi che hanno sostenuto lo sviluppo del discorso imperiale e del 'contro-discorso nazionale', allineandosi con i loro rispettivi costrutti ideologici. La «questione linguistica» continua ancora oggi a porsi come un ostacolo importante per una sua completa de-ideologizzazione:

Ukrainian culture of the last two decades demonstrates postcolonial *Weltanschauung* and innovative cultural practices in a great variety of genres, from the non-verbal – music, painting, or performance – to the verbal and hybrid – literature, film and theater. In the latter, however, the advance of postcolonial freedom, openness, and ideological disengagement remains much more problematic primarily because of the heavily politicized and still unresolved language issue. In many cases, language use still has a noticeable symbolic quality; it still tends, as Motyl wrote in 1987, to assign the user to one of two sides of the ideological barricade (Rjabčuk 2010: 21).

Le dinamiche della questione linguistica si riflettono così nel paradigma letterario nazionale, determinando interpretazioni alternative e contrastanti in merito alla 'canonizzazione culturale' dei fenomeni artistici. All'interno di questa sezione, osserveremo i processi storico-culturali che hanno segnato il passaggio da un sistema policentrico e culturalmente inclusivo a nuovi modelli nazionali ed esclusivi. In particolare, analizzeremo l'evoluzione dei complessi rapporti russo-ucraini. Nel loro 'incontro' storico, la creazione di 'miti ideologici', funzionali alla definizione di rigidi standard culturali, finisce per influenzare ancora oggi le alternative interpretazioni dei percorsi identitari della regione:

[...] Russian-Ukrainian relations are deconstructed as relations of cultural subjugation/emancipation, relations that are supported, on the one hand, by the dominant imperial discourse, and challenged, on the other, by a 'nationalistic' counter-discourse of native counter-elites. The imperial discourse about Ukraine consists of a number of myths that are broadly accepted as 'scientific truth' and/or common knowledge. All of them aim at the cultural undermining and political subordination of Ukraine, legitimization of imperial dominance, and an eventual mystification of the true nature of these relations (Rjabčuk 2010: 12-13).

## 1. Identità ‘multiple’: tra canone ‘interno’ ed ‘esterno’

The cocktail of competing political and cultural attitudes on the territory of nineteenth century Ukraine produced or inspired writers who achieved fame far beyond its boundaries [...] Their writings constitute an uninvestigated crosslinguistic and crosscultural phenomenon and exhibit many aspects of what is now referred as post-colonial. These writers from the Ukrainian borderland situation often had to face challenges to their identity and political-cultural sympathies and frequently were forced to negotiate compromises (Shkandrij 2001: 273).

L'ibridazione culturale ed il plurilinguismo letterario hanno rappresentato uno dei dati caratterizzanti del ‘Sistema Ucraina’ nel corso della sua storia, pur secondo differenti percorsi e configurazioni. L. Berezhnaya (2008: 42) evidenzia come, sin dall'età premoderna, all'interno dell'area definita con il termine di ‘Rutenia’<sup>3</sup>, questi ‘territori contestati’ posizionati tra grandi potenze abbiano rappresentato «a place of transition, a contact zone in both political and cultural senses». Per caratterizzare quest'area di frontiera tra il Commonwealth polacco-lituano, la Moscovia e gli Ottomani, la studiosa propone la definizione di «multiple borderlands» (Berezhnaya 2008: 44), prendendo in prestito la terminologia di Rieber (2003). Proprio dalla peculiare configurazione della regione, costituita da identità miste e da una marcata pluralità linguistica e culturale, prese forma nel corso del XVII e del XVIII secolo una produzione letteraria di notevole valore artistico. Come sottolinea Brogi Bercoff (2005: 129), «non c'è dubbio che la situazione storica, culturale e linguistica del XXI secolo non è uguale a quella dei secoli XVII-XVIII, né si possono applicare ai due periodi gli stessi parametri di giudizio», ma al contempo è essenziale evidenziare i momenti di continuità, nel corso della storia moderna, di un sistema culturale basato su affiliazioni identitarie ‘multiple’:

More often than not among stateless peoples, including Ukrainians, the intelligentsia was divided among factions identifying themselves with different nationalities. This was particularly the case in areas like Ukraine, where many nationalities lived side by side [...] It is not surprising to find in Ukrainian lands members of the same indigenous population opting to identify themselves as Poles, or Russians, or Ukrainians (Magocsi 1996: 354-355).

Nei grandi imperi europei, il plurilinguismo era un fenomeno ampiamente diffuso: se nell'impero zarista potevano trovare la loro affermazione il russo, l'ucraino e lo slavo ecclesiastico, nell'impero asburgico i diversi scrittori nazionali scrivevano nella loro lingua ed al contempo sceglievano di utilizzare il tedesco in altri contesti (Brogi Bercoff 2013: 268). Come sottolinea A. Kappeler (2009: 60): «even such Ukrainian personalities - now mythic figures - as Petro Mohyla, Ivan Mazepa, Taras Shevchenko [...] and many others were educated in a multicultural milieu and wrote their works in several languages». All'alba del XIX secolo, il bilinguismo letterario rappresentava ancora la norma.

<sup>3</sup> «‘Ruthenia’, ‘Ruthenian’, the latinized terms for ‘Rus’ ‘russkyi’ refers the early-modern Ukrainian-Byelorussian ethnic community and society, its territories, language, culture, and ecclesiastical life before the distinction between Ukrainian and Byelorussian identities was fully developed. The region it applies forms nowadays parts of Ukraine, Byelorussia, Lithuania, and Poland» (Berezhnaya 2008: 41).

Con l'accentuarsi dei processi di ideologizzazione del fattore linguistico e la polarizzazione delle narrazioni storiche, nel corso dell'Ottocento assistiamo invece alla formulazione di rigidi schemi interpretativi, e ad un aperto conflitto tra canone «interno» ed «esterno» (Pachlovska 2002). L'oggettivazione del 'sistema Ucraina' all'interno dei discorsi culturali egemonici, sia polacco che russo, determinava la necessità di un chiaro posizionamento del canone nazionale interno. La creazione di nuovi confini era considerata dall'*intelligencija* ucraina l'unico modo per creare una propria 'risposta' all'interno dello scontro tra le due voci dominanti:

The early writers distinguished between Ruthenia or Ukraine, and Russia. Nineteenth century writers drew on these earlier myths and stereotypes to produce canonical literary formulations. It is significant that the focus gradually shifted to a binary opposition between Poland and Russia and the elision of Ukrainian society [...] In the romantic period both [Polish and Russian] literatures in fact created Ukrainian schools, which aimed at domesticating Ukrainian history and folklore within their own literatures (Shkandrij 2001: 30-31).

L'Ucraina letteraria è andata così acquisendo un carattere ambivalente: «it was sometimes viewed as a sister Slavic culture and people, sometimes as a branch of the 'greater' Polish or Russian» (Shkandrij 2001: 31). In particolare, la delimitazione dei confini tra il sistema culturale ucraino e russo è passata attraverso concettualizzazioni divergenti dello 'spazio letterario'<sup>4</sup>. Le rappresentazioni simboliche dell' 'identità ucraina', che emergono nelle opere di autori che si erano formati proprio nell'intersezione tra culture, sono oggi interpretate attraverso l'applicazione di linee di demarcazione netta tra 'discorsi culturali', che segnano l'emergere di controversie ed incompatibilità tra prospettive metodologiche:

La supposta maggior 'visibilità' del canone della letteratura ucraina dell'Otto e Novecento rispetto alle epoche precedenti rischia poi di risultare un abbaglio, tante sono le dinamiche tuttora controverse e radicalmente diverse fra di loro delle metodologie e dei criteri di distinzione e di valutazione del canone letterario del XIX e XX secolo. L'unica costante indubbia rimane la grossa incidenza della valenza politica [...] Nell'arco di due secoli l'Ucraina passa da mera periferia dell'impero, con una lingua ed una letteratura dichiarate 'non esistenti' [...] ad uno stato sovrano ancora alla ricerca di una difficile identità nazionale (Pachlovska 2002: 3).

Il canone culturale rivela forti connotazioni ideologiche laddove, come sottolinea Grabowicz (2003: 216) per la concettualizzazione della storia russa ed ucraina del XIX secolo, «literature was the privileged cultural medium, and, in the absence of empowered institutions or forums, *the* surrogate for political discourse». La netta delimitazione dei movimenti letterari nazionali, edificati su base linguistica, ha così assunto un ruolo centrale nella costruzione di identità 'esclusive':

<sup>4</sup> «Problems about whether works belong to one literary system or another or about whether one system of works and authors has been appropriated by another system also concern the relationship between Ukrainian and Russian literature, mainly from the second half of the 17th century. The main difference is that Russian literary criticism seems to find it harder to question the issue with methodological approaches pertaining to postcolonial studies, to the conceptualizations of 'frontier' and 'borderland' or to investigations about identity (be they linguistic, religious, regional, proto-national or social)» (Broggi Bercoff 2013: 252).

[...] the otherwise 'natural' hierarchy of multiple loyalties or identities had to be replaced by a framework of mutually exclusive identities. In other words, one could not be a Russian from Little Russia or a Pole from Ukraine; one had to be either a Pole or a Ukrainian, or a Russian or a Ukrainian [...] In a real sense, the evolution of the nineteenth century Ukrainian national revival can be seen as the story of the conflict between a framework of multiple loyalties on the one hand and one of mutually exclusive identities on the other, and of how this conflict sometimes had a traumatic effect on the individuals involved (Magocsi 1996: 355)

### 1.1 Identità 'esclusive': frontiere linguistiche

According to Herder, a people's unique cultural values were best expressed in its language [...] Herder's influence was enormous throughout central and eastern Europe, because he seemed to provide a universally applicable justification for pride in one's own culture, which in turn was of great importance for stateless peoples living in multinational empires in which their languages and cultures were unrecognized, scorned, or both. The Slavic peoples, especially the Ukrainians, held a particular attraction for Herder [...] (Magocsi 1996: 353).

All'interno dei grandi imperi multi-etnici, l'elaborazione di una 'coscienza nazionale' è passata attraverso la definizione di identità esclusive: in età romantica, con il sorgere dell'idea nazionale, si è assistito alla formazione di nuove «comunità immaginate» (Anderson 1983). La lingua e la letteratura sono stati elementi cruciali per lo sviluppo dell'identità nazionale ucraina. Il dato etnico-culturale ha a lungo sofferito all'assenza di una statualità, raggiunta solo con il crollo dell'URSS. Se da una parte gli intellettuali russi miravano a forgiare una coscienza nazionale all'interno di uno stato imperiale, come osserva M. Shkandrij (2001: 21), «the Ukrainian intelligentsia was engaged in the creation of a self-conscious national movement». Proprio l'impegno dell'*intelligencija* locale diede vita al superamento dei sistemi di affiliazione identitaria multipla<sup>5</sup>, portando all'edificazione di un modello culturale autonomo:

Earlier the Ukrainian elite viewed Ukrainian-Russian relations in a framework of multiple loyalties; it was considered possible to be simultaneously a local Little Russian patriot and a loyal servant of the Imperial state [...] Beginning in the 1840s, the multiple loyalties concept faced increasing competition from mutually exclusivist notions, according to which Ukrainian and Russian were two separate Eastern Slavonic languages of two separate nations [...] the concept of separate nations slowly came to gain the upper hand, a process culminating in the breakdown of the competing All-Russian project in the wake of revolution and civil war (Bernsand 2001: 40-41).

<sup>5</sup> Nel suo *A History of Ukraine*, P.R. Magocsi (1996: 354) dedica particolare attenzione al ruolo dell'*intelligencija* ucraina per l'affermazione di un'identità nazionale di tipo esclusivo: «Ukrainian nationalism, in both the Russian and the Austrian Empire, belongs to the intelligentsia-inspired variety [...] The task undertaken by small groups of intellectual leaders known as intelligentsia was to convince the members of a particular group that they belonged to a larger nationality. They did so by spreading their ideas via newspapers, journals, reading circles, cultural organizations, and theater and, where the government was favorably inclined, through the educational system».

Tra la seconda metà dell'Ottocento ed il primo Novecento l'identità culturale ucraina trovò la sua piena diffusione su base linguistica, vero e proprio *trait d'union* per popoli soggetti a differenti dominazioni. Negli anni Sessanta dell'Ottocento, nella Galizia asburgica emerse un gruppo di intellettuali, noti come *narodovci*, populisti, in virtù del loro interesse per il popolo e per la lingua vernacolare<sup>6</sup>. Come osserva Magocsi (1996: 440), nonostante la fede nella loro unità etnico-linguistica con gli ucraini soggetti al controllo dell'impero zarista, «until the very end of the century Galicia's populist Ukrainophiles referred to their nationality and the vernacular language they were using as *Rusyn/Ruthenian*». Fino agli inizi del XX secolo, si poteva ancora osservare un clima di generale competizione tra differenti progetti identitari, nazionali e sovranazionali. Di contro, già nel XIX secolo gran parte dell'élite ucraina si poteva riconoscere in una visione del popolo ucraino che comprendeva coloro che parlavano il vernacolare ucraino, in tutte le sue varianti: «this vision included people living in different states, primarily the Russian and the Austro-Hungarian Empires» (Kulyk 2013: 15).

Nell'Impero austro-ungarico, l'idea di nazione raggiunse già alle soglie della Prima Guerra Mondiale una sua piena diffusione, sia per lo sviluppo di un'istruzione in lingua ucraina che per la nascita di una società civile:

The Habsburg rulers and their imperial administrations may have used German as a functional medium of communication, but they did not associate themselves with any one of the empire's nationalities. Ukrainians, therefore, could exist within the socially and politically acceptable framework of a hierarchy of multiple loyalties without having to give up their national identity. In other words, a Galician or a Bukovinian could be both a Ukrainian national patriot and a loyal Austrian Habsburg subject. The two identities were compatible. The Austro-Hungarian thus stood in marked contrast to the Russian Empire [...] (Magocsi 1996: 456).

Nell'Impero Russo, la prossimità religiosa e culturale favorì, invece, l'affermarsi di un discorso egemonico di contrapposizione ed 'inferiorizzazione' del dato culturale ucraino. Nei territori dell'odierna Ucraina centro-orientale, il governo zarista dimostrò un atteggiamento molto rigido, con una serie di editti che nel corso della seconda metà dell'Ottocento limitarono l'uso dell'ucraino. Come osserva L. Bilaniuk (2009: 340): «The existence of Ukrainian was denied altogether or explained as a dialect of Polish or Russian».

L'affermazione del *revival* nazionale pose quindi al centro del dibattito intellettuale la necessità di affermare l'esistenza di una lingua e di una letteratura ucraina, oltre alla definizione delle sue relazioni all'interno del contesto letterario imperiale<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> «No less important for the ukrainophile success in language was the fact that the movement had a number of outstanding writers. Not only did Dnieper Ukraine's leading authors (Konys'kyi, Kotsiubyns'kyi, Nechui-Levyts'kyi, Ukraïnka, Hrinchenko) publish in the pages of Galicia's journals, the region also produced its own literary genius in the person of Ivan Franko» (Magocsi 1996: 441).

<sup>7</sup> «One of the more striking characteristics of the history of Russian-Ukrainian relations is how limited that discourse actually became in the nineteenth century; how narrow was the scope of interaction; how few points of intellectual and cultural contact really existed. Indeed, it can be argued that much of what Russians learned about Ukraine and Ukrainian culture after the end of Ukrainian autonomy was acquired through the medium of Russian-speaking and Russian-writing Ukrainian gentry, that is, by way of the most acculturated segment of Ukrainian society» (Andriewsky 2003: 183-184).

Proprio il superamento del ‘compromesso piccolo-russo’, ovvero di un’identità ‘provinciale’ all’interno della dottrina ‘scientifica’ della grande nazione russa, ha rappresentato il punto di arrivo di un lungo percorso di contestazione e di ri-definizione dei confini identitari, che ebbe proprio nell’ideologizzazione del dato culturale il suo campo di scontro privilegiato:

The origins of this “debate”, which initially had a large implicit character, can be traced to the end of the eighteenth century [...] this period may well have been the apogee of a true “all-Russian” culture, the closest Ukraine and Russia came to achieving a dualistic unity. Ironically, this moment also marked the start for Ukraine of an entirely new cultural cycle, the logic of which would lead to ever-increasing differentiation from imperial civilization and a strengthening of its distinct local features. Language became a major, though not exclusively, focus in this effort, with the vernacular adopted by fits and starts as the basis for a new secular Ukrainian literature [...] Soon after the appearance of Ivan Kotliarevsky’s *Eneida* (1798), culture became the most frequent, as well as the most contentious, subject of debate between Ukrainians and Russians for nearly two centuries. Disagreements centered on how to define and demarcate nationally the history, people, and artifacts produced in the empire (Illytzyk 2003: 306-307).

Il ruolo di intellettuali come Pantelejmon Kuliš (1819-1897), Mychajlo Draho-manov (1841-1895) e Mykola Kostomarov (1817-1885), era volto a definire la forma ed il campo d’azione del paradigma culturale ucraino. Il loro contributo trovava spazio sia all’interno della società ucraina che di quella imperiale pan-russa, di cui si sentivano ancora parte integrante<sup>8</sup>. Nonostante le loro idee socio-politiche fossero tutt’altro che identiche, i tre intellettuali concordavano però sul fatto che la letteratura ucraina «should be a literature *for, by and of the people*» (Grabowicz 1992: 228). Con il fondamentale contributo di Taras Ševčenko (1814-1861) per l’elaborazione di una ‘nuova’ lingua letteraria, si diede così il via ad un nuovo ciclo culturale. La pubblicazione della sua raccolta di poesie *Kobzar* (Il bardo, 1840) viene ancora oggi considerata come il momento di svolta verso una percezione ‘esclusiva’ dell’identità nazionale ucraina:

Shevchenko created not only the medium – the language – but also the message – national pride, expressed in heartrending and memorable literary passages. In complete contrast to his Little Russian contemporaries, who still believed in multiple loyalties, Shevchenko thought solely in terms of mutually exclusive Russian and Ukrainian identities (Magocsi 1996: 362).

Fino al tardo Ottocento, la cultura ucraina non poteva ancora essere intesa come un sistema indipendente ed autosufficiente. Solo alla fine del secolo la cristallizzazione delle configurazioni identitarie, accentuata dallo scontro politico e dai prove-

<sup>8</sup> «If at that moment of history the Ukrainian idea was, more or less, still compatible with the all-Russian, it was certainly not because the intelligentsia was prepared to accept the notion of Ukrainians as a tribal or ethnic variant of generic ‘Russians,’ but because it continued to feel a certain allegiance to an overarching imperial culture and was prepared to restrict its own national cultural ambitions to a regional configuration, essentially to propaedeutic and pragmatic purposes» (Illytzyk 2003: 312).

dimenti censori dell'impero zarista<sup>9</sup>, ha poi trovato la sua concreta espressione nella proposta modernista di un canone nazionale autonomo, elitario ed 'europeo'<sup>10</sup>.

## 1.2 Dvoedušie: la 'duplicità' delle frontiere letterarie

[...] the central, though in varying degree conscious and explicitly stated premise is that being a Ukrainian writer and a Russian writer is not mutually exclusive, that like Gogol one can exist with such a *dvoedushie*. This consensus was manifest throughout much of the nineteenth century. In time, however, there came a shift in the mainstream of opinion and indeed in the operant categories. There occurred, in short, a fundamental 'nationalization' of cultural and political life and consciousness (Grabowicz 1992: 224).

La storia delle dinamiche dell'incontro/scontro tra il paradigma culturale russo ed ucraino rivela diverse sfumature e gradazioni<sup>11</sup>, che meritano di essere analizzate secondo parametri che esulino dalla mera distinzione in fenomeni letterari definiti all'interno di rigide separazioni tra *svoi* e *čuzje*, come evidenziato da O. Ilnytzyk (2003: 321-322):

When the Ukrainian-Russian relationship is examined as a dialogue of cultural paradigms, it reveals that the sociology and ideology of culture in the empire was far more complex than the totalizing term "Russian" admits. For Russians, the cultural experience was, generally speaking, monolithic and monolingual, inasmuch as their development was integrated into, and constituted a function of, imperial institutions. As a result, most cultural activities that occurred by way of these institutions could be assimilated as "Russians", whether they were Great Russian or not [...] The conflation of "Ukrainian", "Great Russian", and "all-Russian" under the term "Russian" [...] misrepresents a nationally pluralistic, diverse, and contentious (high) cultural process as a single homogeneous (Russian) one in which the Ukrainian component is denied all independent functionality or identity [...]

All'interno del complesso sistema di relazioni tra modelli culturali, il tentativo di categorizzazione realizzato da Drahomanov alla fine dell'Ottocento, in pieno dibattito nazionale ucraino, si rivela di grande interesse ed utilità al fine di comprendere il carattere eterogeneo degli indirizzi artistici dell'epoca. Nel suo *Literatura rosij's'ka, velikorus'ka, ukrajins'ka i halyc'ka* (Letteratura russa, grande-russa, ucraina e galizia-

<sup>9</sup> Proprio in questa fase si fa sempre più evidente, come osserva Grabowicz (1992: 226), lo stretto legame tra dinamiche sociali, politiche e, in ultimo, letterarie: «[...] the Ukrainian literary phenomenon is coterminous with the social and political one [...] the various events and decisions – political, administrative, educational, police, etc. – that affect and shape Ukrainian literature is both large and heterogeneous. It involves matters as the decisions to open a university in Kharkiv and Kiev, to prosecute the Brotherhood of Sts. Cyril and Methodius, and of course the decision, first in 1863 and then more forcefully in 1867, to ban the use of the Ukrainian language and to stifle Ukrainian literature and the separatism that the government saw lurking in it».

<sup>10</sup> «Ukrainian culture first broke free of its all-Russian complement, i.e., from the imperial cultural system, through a process that might be described as the discovery of 'Europe' [...] By embracing Europe as a point of reference, Ukraine symbolically transformed itself from a dependent *provincial* culture in an empire to an independent *national* culture within a European framework [...]» (Ilnytzyk 2003: 315).

<sup>11</sup> Per un'analisi approfondita del dibattito letterario russo-ucraino, di cui in questa sede verranno suggerite le linee essenziali ai fini della mia analisi, si consiglia di consultare l'ampia trattazione della 'questione identitaria' in M. Shkandrij, *A Clash of Discourses* (cfr. 2001: 153-196).

na, 1873), lo studioso propone una ‘canonizzazione tripartita’ dei fenomeni letterari, distinguendo una letteratura ‘imperiale’ (*rosijs’ka*) dalla grande-russa (*velikorus’ka*) e dall’ucraina (*ukrajins’ka*). Alle due letterature ‘nazionali’ è affidato ora il ruolo di bacino culturale da cui trarre gli elementi costitutivi di una letteratura imperiale, ovvero la ‘pan-russa’. Il ruolo della cultura *rosijs’ka* è visto dall’autore come un essenziale termine di paragone ed interrelazione per lo sviluppo della tradizione *ukrajins’ka*<sup>12</sup>. In tal senso, ad essere oggetto di critica sono gli atteggiamenti ‘provinciali’ di chiusura da parte dei suoi contemporanei, inclini al sostegno di una separazione della letteratura nazionale dalla *rosijs’ka*<sup>13</sup>. Per Drahomanov è proprio il contatto con la letteratura imperiale ad aver posto le basi per la creazione di quel ‘ponte culturale’ verso l’Europa, da cui ha preso vita la cultura nazionale<sup>14</sup>. Le ‘due lingue’ - il russo e l’ucraino - sono simbolicamente rappresentate come le ‘due anime’ dell’Ucraina. Secondo l’autore, la rinuncia alla lingua russa avrebbe relegato la cultura nazionale ad una condizione di stagnazione ed isolamento:

*L’intelligencija* ucraina, avvicinandosi alla lingua russa [...] non è diventata per questo priva di una lingua madre, ma è diventata bilingue. Ciò talvolta ha i suoi svantaggi, ma presenta anche i suoi vantaggi. Adesso e, soprattutto, in futuro: chi ha due lingue, ha due anime [...]. È meglio non privarsi di nessuna di loro, e sviluppare così anche una seconda anima. E non è assolutamente difficile, soprattutto in virtù della costituzione odierna della cultura russa (Drahomanov 1970: 138).

Le riflessioni di Drahomanov rivelano una visione aperta in merito alle dinamiche di autoidentificazione nazionale e, superando le barriere linguistiche e concettuali, mostrano come il suo atteggiamento nei confronti delle componenti ibride della cultura ucraina sia proteso verso un tipo di sensibilità affine al modello postcoloniale<sup>15</sup>.

Nel dibattito culturale di fine Ottocento, la concettualizzazione del paradigma ucraino va interpretata in relazione alle sue forti connotazioni politico-ideologiche,

<sup>12</sup> Come osserva Grabowicz (1992: 236): «Drahomanov is adamant about its need to grow and expand, to become as ‘educated’ and sophisticated as possible – drawing first on the immediate and ready Russian model, but optimally on what for him is the universal standard, i.e., the European. In Drahomanov, and later *mutatis mutandis* in his disciple Franko, the cause of a creative interaction with Russian literature, an openness to the best – in effect the progressive and realist – strains that its highly developed tradition can offer, finds its strongest advocate».

<sup>13</sup> «Proverò ad intervenire in difesa del ruolo della letteratura e della cultura russa in Ucraina, sostenendo la tesi che la lingua russa [...] è stata ed è [...] il dispositivo di quelle idee che hanno reso noi, ucraini, delle persone, dei democratici e degli ucrainofili [...]» (Drahomanov 1970: 109).

<sup>14</sup> «[...] rammentiamo che è sulla base di quella letteratura ‘moscovita’, che ha dato all’ucraino erudito la possibilità di venire a conoscenza delle idee filosofiche, linguistiche, storiche e politiche delle migliori menti del mondo [...] che abbiamo oggi Maksymovyc’, Kostomarov, Kuliš [...] Dirò infine che noi, ucraini, abbiamo trovato il nostro popolo e la nostra lingua, soltanto passando attraverso la scuola europea, ed in questo ci ha aiutato più di ogni altra cosa la letteratura russa e la forza dello stato russo» (Drahomanov 1970: 111).

<sup>15</sup> «[...] Drahomanov argues that the psychology of national identification is itself multilayered and can coexist and merge with other forms of identification and be expressed in various languages and manners. He is able to assert, therefore, that “Ukrainians would, perhaps, always be left with two literatures [Ukrainian and Russian], not one. Nature is more complex thing than doctrine!” Moreover, Russian hegemony, according to Drahomanov, had never been total and had always been total and had always been vulnerable; the subaltern had in every historical situation found ways of challenging and undermining it. The Ukrainian scholar’s determination to recover this subaltern voice and his high level of comfort with notions of cultural hybridity prefigure some of the ideas of postcolonial theory, in much the same way as his complication of the Romantic nationalist viewpoint anticipates postmodernist uncertainties» (Shkandrij 2001: 189).

posizionandosi in uno spazio interstiziale all'interno dello scontro tra il discorso imperiale e quello nazionale. In quest'ottica va letta la 'resistenza' di Boris Hrinčenko (1863-1910), scrittore e pubblicista della giovane generazione degli anni Novanta, che nelle sue *Lysty z Ukraïny Naddnïprjans'koji* (Lettere dall'Ucraina sul Dnipro, 1892-3), in aperta polemica con Drahomanov, criticò aspramente la 'schizofrenia biculturale' di parte dell'*intelligencija* ucraina. Le sue *Lettere* rappresentavano un attacco alla vecchia generazione di ucrainofili, invocando un rigido distacco dal loro orientamento di tipo 'inclusivo' nei confronti della letteratura russa. Secondo Hrinčenko, seguendo queste direttive l'*intelligencija* ucraina «was becoming part of the "all-Russian intelligentsia," accepting its way of thinking and feeling, and turning its back on its own people» (Shkandrij 2001: 190).

Nel corso dell'Ottocento, la riformulazione del modello culturale nazionale era ancora un processo in divenire, volto all'applicazione di nuove 'frontiere ideologiche' tra fenomeni letterari. L'incontro del sistema letterario ucraino con il più ampio contesto 'pan-russo', attraverso l'utilizzo della lingua franca imperiale, riuscì così a dar vita a figure interstiziali, definite da appartenenze multiple<sup>16</sup>. Dal contatto tra le differenti affiliazioni identitarie e culturali prese vita un'ampia produzione letteraria in lingua russa, creata da autori ucraini:

[...] the Russian Empire did not simply swallow up the language and culture its most significant colonial possession. To use a cliché from postcolonial studies, the empire began to write back. This was manifest most powerfully in the growth of Ukrainian literature in the 19th century, but also in the subversion of the imperial culture from within, in the Russian language (Blacker 2014).

Questo fenomeno artistico, come osserva Grabowicz (1992: 232), «should indeed be considered part of Ukrainian literature», pur tenendo conto del fatto che «the sense for virtually all these writers Ukrainian literature was a subset of imperial, all Russian literature is inescapable». Gli scrittori di origini ucraine che trovarono fortuna nel 'centro' dell'Impero svolsero un importante ruolo di mediatori culturali tra la società russa e quella ucraina. La rappresentazione della 'periferia' ucraina che trovava spazio nelle loro opere era soggetta ad un profondo processo di rielaborazione e di trasformazione, volto a renderla accessibile al pubblico russo: «Implicitly if not explicitly, their work tended to minimize or aestheticize differences between Russia and Ukraine and thus to discount the inherent autonomy or 'otherness' of the Ukrainian historical and cultural experience» (Andriewsky 2003: 184).

Il caso di Nikolaj Gogol'/Mykola Hohol' (1809-1852) incarna pienamente il carattere fluido delle dinamiche culturali ed identitarie dell'epoca. Nel corso degli ultimi anni, si è assistito alla pubblicazione di un ampio corpus di studi sull'autore, nel tentativo di comprendere il carattere 'ibrido' della sua personalità letteraria (Grabowicz 1994; Luckyj 1998; Inytkyj 2002; Bojanowska 2007). La definizione della sua 'identità nazionale' è stata a lungo oggetto di analisi di un vero e proprio campo

<sup>16</sup> Nel suo studio su Gogol', Ilchuk (2009: 21) evidenzia le diverse posizioni assunte all'epoca dai principali attori culturali ucraini: «Some writers, like Vasiliï Kapnist, Somov, Nareznyi and Gogol, maintained their regional Ukrainian identities while embracing Russian national identities; some, like Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, Mykola Markevych, and Mykhail Drahomanov, existed as 'all-Russian' and others, like Taras Shevchenko, Panteleimon Kulish, Marko Vovchok and Mykola Kostomarov, enjoyed a more or less separate Ukrainian identity».

di studi, volto a definire la sua appartenenza alternativamente al canone russo col nome di Nikolaj Gogol', o a quello ucraino come Mykola Hohol'. La tendenza prevalente era volta a categorizzare la produzione letteraria dello scrittore in due momenti principali: una fase ucraina (1829-1836), relativa alla opere di tematica prettamente 'nazionale', e una successiva fase 'imperiale' (1836-1852). E. M. Bojanowska (2007: 6), nel suo studio *Nikolaj Gogol. Between Ukrainian and Russian Nationalism*, ha però sottolineato come l'identità nazionale dell'autore «cannot be framed as an either/or question [...] Whether Gogol was a Russian or a Ukrainian is thus the wrong question to ask». La 'periodizzazione' della produzione letteraria di Gogol' in due fasi artistiche separate sembra risolvere la complessa 'dualità' dell'autore secondo astratti termini ideologici<sup>17</sup>, ignorando l'importanza della mistione di elementi linguistici, culturali e politici nella sua formazione identitaria:

Gogol's gamut of literary, historical and folkloric associations and subtexts, his formal and comic devices, his range of metaphor and symbolism [...] partake of the system of Ukrainian literature of the time. At the same time it must be noted that Gogol departs - with time, more consciously and consistently - from this system and moves into an all-Russian one. This movement is expressed not just by overt themes (the urban, above all) and concerns (the problem of the artist), or by conscious ideological formulation [...] but most of all perhaps by his sense of a broad all-Russian audience, a sense, to be sure, that it is already implicit in his Ukrainian stories [...] As a writer Gogol participates in both literary systems (Grabowicz 1992: 225).

Il posizionamento nell'interstizio tra culture rivela il carattere ambivalente dello 'spazio letterario' immaginato dall'autore. Come osserva lucidamente Shkandrij (2001: 115), «Gogol brought a Ukrainian consciousness to St Petersburg, structures of thought and feeling that were deeply critical of Russian society and upon which he drew throughout his creative life». O. S. Ilnyckyj (2002) prova a definire l'esperienza artistica 'postcoloniale' di Gogol'/Hohol' come il frutto dell'intersezione di tre paradigmi culturali - il modello russo, ucraino ed imperiale. Un posizionamento tra culture che, come osserva Y. Ilchuk (2009), dà vita, oltretutto, ad un'esperienza artistica che si muove in uno spazio intermedio tra lingue. Proprio la presenza di ucrainismi e di forme ibride russo-ucraine conferisce alla lingua letteraria di Gogol' un effetto 'defamiliarizzante': «Positioned on the 'intertices' of two cultures, Gogol existed in the in-between space of cultural ambivalence which diluted the imaginary essence of the Russian nation through a distorted Russian language» (Ilchuk 2009: 19). A prendere vita nelle sue opere sono una narrazione ed un'identità transculturali, che esulano dai rigidi parametri di 'canonizzazione identitaria':

The notion that such individuals as Gogol [...] have only one, primarily "Russian," signification is patently untenable, unless, of course, one is prepared (as many were) to deny the existence of Ukrainians and a Ukrainian society, arguing instead for some

<sup>17</sup> «While it is understandable why Russian critics would refuse to consider Gogol's contrast between Ukraine and Russia as a *national* juxtaposition, it is less obvious why Ukrainian critics have largely followed suit. Perhaps a testament to the robust hegemony of the Russian cultural narrative, the Ukrainians have confined themselves to rounding out Gogol's Russocentric image by stressing the formative, lifelong influence of Ukrainian culture on the writer. Focusing on Gogol's Ukrainian subject matter, their studies gloss over the ideological, nationalistic dimension in his treatment of Ukraine» (Bojanowska 2007: 8).

single undifferentiated “Russian” cultural process for the empire. To argue this is to ignore the fact that these individuals were products of a cross-cultural experience generally unfamiliar to ethnic Russians, but typical for members of Ukrainian society. This Ukrainian experience [...] was essentially liminal (i.e., dualistic in terms of language and institutions) (Illytzyk 2003: 322).

La *dvoedušie*<sup>18</sup> di Gogol’/Hohol’ riflette la ‘dualità’ dell’esperienza culturale ucraina. L’inattuabilità di una canonizzazione univoca deriva proprio dal fatto che all’epoca «the very idea of what it is to be a Ukrainian writer (and indeed a ‘Ukrainian’) is in a state of becoming» (Grabowicz 1992: 224). È invece con l’intensificarsi dello scontro tra discorsi culturali che il carattere ‘duale’ dell’esperienza artistica di Gogol’ diviene argomento di contestazione. Come osserva E. M. Bojanowska (2007: 1), nella sua analisi della corrispondenza dell’autore con la nobildonna russa Aleksandra Smirnova risalente agli anni Quaranta, la questione dell’identità nazionale viene successivamente associata dallo stesso Gogol’ ad un senso di «imperfezione morale»<sup>19</sup>.

Se nella prima metà dell’Ottocento la società russa aveva mostrato un atteggiamento aperto nei confronti del *revival* culturale ucraino, fu proprio tra gli anni Trenta e Sessanta che si poté assistere a quella che O. Andriewsky (2003: 201) definisce come «the rather rapid devaluation of Little Russian culture». Le crescenti tensioni politiche e sociali e l’affermazione delle politiche ufficiali delle nazionalità all’interno dell’impero, condussero nel corso di quegli anni all’epilogo per il ‘compromesso piccolo-russo’:

The progressive devaluation of the Ukrainian past and image profoundly altered the terms of the Russian-Ukrainian discourse. It rendered the “Little Russians” symbolically invisible and, in effect, sanctioned the notion that “there never has been, is not, and cannot be” (*ne bylo, net, i byt’ ne mozhet*) a Ukrainian language and culture (Andriewsky 2003: 207).

L’interpretazione ‘orientalizzante’ del ruolo del paradigma ucraino all’interno della cultura *rosijs’ka*, formulata dal ‘centro’ dell’impero, avrebbe indirizzato, anche nel caso della personalità artistica di Gogol’, verso la formazione di un sistema di rigida ‘assimilazione culturale’: «everything that is good in Ukraine and Ukrainians comes from the common Rus/Russian legacy» (Rjabčuk 2010: 14). Sulla base di una logica hegeliana di sviluppo storico, il critico russo Vissarion Belinskij (1811-1848), considerato il principale interprete dell’idea imperiale ‘pan-russa’, vedeva l’evoluzione della nazione (*nacija*) russa come il culmine di uno stadio di crescita dei popoli (*narodny*) che davano forma alla sua ‘unità organica’. Allo stadio di *narod*, la lingua e la letteratura ‘piccolo-russa’ non potevano così svolgere le funzioni di una ‘cultura

<sup>18</sup> In una lettera del 24 dicembre 1844 indirizzata alla nobildonna russa Aleksandra Smirnova, sarà lo stesso autore ad entrare nel merito della questione: «[...] non potrei mai dare la preminenza all’[anima] piccolo-russa sulla russa, né a quella russa sulla piccolo-russa. Entrambe le nature mi sono state generosamente donate da Dio, come se ognuna di esse avesse a suo modo qualcosa che manca nell’altra, ovvero il segno evidente che devono completarsi l’un l’altra» (Gogol’ 1952: 418).

<sup>19</sup> «[...] the embattled position Gogol saw himself occupying in the nationalistically charged climate of the 1840s. His colleagues and critics were pressuring him to be more ‘Russian’, and in some measure he internalized this imperative. His Ukrainianness was becoming a liability, which comes through in Gogol’s equation of imperfect Russianness with a moral failing» (Bojanowska 2007: 1).

alta' all'interno dell'impero. In quest'ottica, l'*intelligencija* ucraina si trovava nelle condizioni di fornire il suo contributo culturale nei confronti del 'centro' soltanto «through imperial/all Russian media and institutions» (Illytzyk 2003: 307). In pieno dibattito identitario, la ricezione delle opere di Gogol' da parte del 'centro' venne quindi assimilata all'interno del discorso culturale egemonico, spingendo verso la negazione della sua *dvoedušie*:

[...] Gogol' [...] became a highly ambivalent figure for Ukrainians. For many, his prominent position in Russian/imperial letters and the visibility he brought to Ukrainian themes was unquestionably a source of pride. At the same time, he became a cautionary example, an omen of what must inevitably happen to Ukrainian cultural contribution in an imperial context. Even if an individual preserved his national identity [...] his objective sociocultural role was still that of a builder of an imperial (all-Russian) cultural institution with which every successive generation of Ukrainians had more and more difficulty identifying itself, both because it was assuming ever more obvious Great Russian characteristics and because it had room only for the most stereotypical (Little Russian, "low") Ukrainian features (Illytzyk 2003: 314).

In quegli stessi anni, la pubblicazione del *Kobzar* di Taras Ševčenko diede all'*intelligencija* ucraina la possibilità di disporre di un nuovo *pantheon* di miti: «the articulation of an entire cultural language - a language grounded in the Cossack past, its heroic epics (*dumy*) and folklore, as well as a profound sense of loss and victimization» (Andriewsky 2003: 192). Si trattava di un nuovo 'discorso' che riusciva a decostruire e demistificare l'intera struttura teorica elaborata dal centro dell'Impero. Il percorso di ideologizzazione dei confini tra sistemi letterari portò così a perdere il profondo significato di esperienze 'di contatto'<sup>20</sup>, riducendone il raggio d'azione all'interno di rigidi paradigmi binari:

By the fourth decade of the nineteenth century, however, those who still tried to maintain a dual Ukrainian-Russian identity were, increasingly, struggling with the issue of a divided loyalty. George Luckyj has described the choice for Ukrainians as the thorns of a dilemma: Gogol' or Shevchenko? Empire or Ukraine? (Shkandrij 2001: 31).

La categorizzazione dell'esperienza artistica di Nikolaj Gogol' e Taras Ševčenko in 'spazi letterari' alternativi, ne cristallizza ideologicamente i rispettivi ruoli all'interno del paradigma letterario ucraino. Come evidenziato da M. Shkandrij (2001: 108-109), «[a]t the same time as Shevchenko was indicating the irreconcilability of Ukrainian and Russian interests, Gogol was attempting to resolve the conflict between his 'two souls'». Una 'cesura ideologica' prende forma all'interno del sistema letterario ucraino. Laddove il compromesso piccolo-russo di Gogol' può essere letto attraverso la lente 'inferiorizzante' del discorso imperiale, il nuovo 'mito' creato da Ševčenko rovescia l'esegesi pan-russa del dato culturale ucraino, dando vita ad una nuova 'coscienza nazionale'. Come osserva Rjabčuk (2010: 17), la continuità delle loro espe-

<sup>20</sup> «Although these experiments are today described as failures, it should not be forgotten that they drew many prominent intellectuals into a vigorous debate. A monolingual and monological view of Russian literature came to dominate Russian literature in the second half of the nineteenth century. It was enforced by banning the publication of books published in Ukrainian and pushed many Ukrainian intellectuals into breaking entirely with Russian language and culture» (Shkandrij 2001: 273).

rienze artistiche, basate su un processo di sviluppo ‘duale’, non può tuttavia essere ignorata, e si pone come un passaggio necessario nel processo di concettualizzazione del canone letterario nazionale:

Shevchenko merely recreated the Ukraine that had been created by Hohol and the other imperial loyalists of his time. However duly Shevchenko is praised as the spiritual father of modern Ukrainian nationalism, he would have had hardly anything to build upon if his ‘Little Russian’ predecessors had not completed the groundwork and provided him unwittingly with all the major elements for the eventual development of a powerful nationalist discourse.

La lenta transizione verso la formazione di due sistemi letterari autonomi, su base monolingue, seguì il percorso di cristallizzazione identitaria rispettivamente delle società ‘piccolo-russa’ e ‘grande-russa’, e nel primo caso ha trovato i suoi principali artefici proprio nel lavoro artistico e critico di Taras Ševčenko, Ivan Franko<sup>21</sup> (1856-1916) e Pantelejmon Kuliš. Quest’ultimo nel saggio *Ob otnošenii malorossijskoj slovesnosti k obščerusskoj* (Sulle relazioni tra la letteratura piccolo-russa e quella pan-russa, 1857), già evidenzia la nascita di nuovi generi e stili all’interno del ‘sistema piccolo-russo’, enfatizzando tanto il ruolo di ponte tra culture operato da Gogol<sup>22</sup>, quanto l’importanza della nascita e dello sviluppo del ‘vernacolare’. Gli sforzi di Kuliš erano tesi verso la creazione di una cultura nazionale ‘alta’, cui contribuì attivamente con la traduzione in ucraino della Bibbia e di molti classici delle letterature europee. Negli anni a cavallo tra i due secoli, il sistema di relazioni era destinato a cambiare in modo deciso la propria configurazione<sup>23</sup>. Come osserva Grabowicz (1992: 225), «the all-Russian literary culture became simply the Russian literary culture, and the option of bilingualism ceased to exist». Se la prima vera rottura con la cultura imperiale russa era già stata evidente con la produzione letteraria di Ševčenko, la ridefinizione della ‘nazione’ sulla base di un canone culturale venne portata avanti dai modernisti, tramite la demarcazione di nuovi confini basati sulla creazione di un nuovo modello ‘elitario’: «The very concept of ‘Ukrainianness’ (*ukraïnstvo*) assumed an essentially cultural rather than a social (class/peasant) meaning» (Ilnytzyk 2003: 316).

<sup>21</sup> «National self-determination was for Franko a necessary step on the path to individual emancipation. Literature, by adopting this liberationist national ethos, played an enormous role in educating the colonized. Franko’s great philosophical poems, particularly *The Death of Cain* (Smert Kaina), *Ivan Vyschensky*, *Funeral* (Pokhoron), and *Moses* (Mosei), and prose works like *Zakhar Berkut* deal with national liberation and the struggles of intellectual leaders to enlighten their people [...] Franko, however, was no isolationist [...] Ukraine had to strive to participate fully in international cultural and political life as equals» (Shkandrij 2001: 193-4).

<sup>22</sup> «Tra i piccolo-russi sono in tanti a rammaricarsi del fatto che [Gogol] non scrivesse nella sua lingua madre; ma io trovo che sia stata una gran fortuna [...] avendo parlato della *Malorossija* in una lingua accessibile a tutte le genti, egli [...] ha mostrato alla sua stirpe originaria ciò che di meraviglioso possieda ed abbia posseduto in passato, e [...] ha schiuso per i grande-russi un popolo poetico e caratteristico, che fino a quel momento era a loro noto solo attraverso rappresentazioni caricaturali» (Kuliš 1996: 242).

<sup>23</sup> «In the early twentieth century [...] Lesia Ukrainka’s *The Boyar’s Wife* (Boiarynia, 1910), and Volodymyr Vynnychenko’s *I Want: A Novel* (Khochu: Roman, 1914), *Between Two Forces* (Mizh dvokh syl, 1919), and *To The Other Side* (Na toi bik, 1919-23) increasingly connected literary modernism to the political expression of nationalism and anticolonialism. The Ukrainian-language counterdiscourse in this period steadily took on its own dynamic, progressively distancing itself from the Russian discourse» (Shkandrij 2001: 176).

## 2. Una lotta tra culture: l'eredità sovietica

Ukraine [...] differed profoundly from the “traditional” colonies in Asia, Africa, and the Americas: here, the main difference between the dominant and subaltern group was cultural and linguistic (and, of course, social), but not racial. Ukrainians were alleged to speak a “wrong”, “uncultured” language of kolkhoz slaves. The Ukrainian language was their “black” skin that could be relatively easily changed for “white” skin, i.e., respectable Russian. It was also a sign of loyalty and normality [...] But commitment to a ‘black’ language was deemed incompatible with education and social progress. In this case, public use of Ukrainian was a clear proof of deviation, disloyalty, and bourgeois nationalistic defiance (Rjabčuk 2010: 10).

La rivoluzione bolscevica e le dinamiche culturali ‘accentratrici’ dell’età sovietica vanno viste come un momento di continuità nello scontro tra discorsi culturali. Il processo di modernizzazione della repubblica sovietica ucraina continuava ad essere volto al raggiungimento di una «cultural convergence and, ultimately, to homogeneity in the form of a ‘pan-Russian’ identity» (Shkandrij 2001: 214), all’interno dell’Unione. Nei primi anni Venti del Novecento, il periodo di *korenizacija* – indigenizzazione – sovietica, la cui affermazione era mirata ad ottenere l’appoggio delle diverse nazionalità del regime tramite politiche di ‘sostegno culturale’ per lo sviluppo delle tradizioni locali, accentuò il percorso di ideologizzazione del dato linguistico, ed ebbe come contraccolpo le dure repressioni degli anni trenta e le sottili politiche di ‘denazionalizzazione’ che ne seguirono<sup>24</sup>. In età sovietica, l’uso della lingua ucraina, pur non subendo le dure restrizioni del periodo imperiale, era ancora distinto per la sua ‘alterità’ culturale rispetto al ‘centro’. La sua ‘inferiorizzazione’ era funzionale alla definizione del sistema di valori del discorso culturale egemonico.

Gli anni Venti furono caratterizzati da un fervente dibattito tra i sostenitori della visione egemonica russa e gli esponenti della nuova *intelligencija* ucraina. L’adozione nell’estate del 1923 delle pratiche sovietiche di *ukrainizacija* – ucrainizzazione – diede inizio a nuovi fenomeni legati al ‘contro-discorso’ nazionale, riaccendendo i toni dello scontro ideologico. Fu proprio la promozione della lingua e della cultura ucraina all’interno della neo-repubblica sovietica a portare alla nascita di un’élite locale<sup>25</sup>. In quegli anni, la teoria della ‘lotta tra due culture’ (*borot’ba dvoch kul’tur*), proclamata dai leader del partito in Ucraina (Parachina 2012), poneva ‘ideologicamente’ a confronto la cultura russa e quella ucraina: «It held that the Russian culture was the superior, urban culture and would, in a Darwinian contest of cultural strength, gradually absorb Ukrainian culture» (Shkandrij 2001: 215). Sebbene la teoria venne ufficialmente criticata già nel 1923, il clima di forte tensione ideologica diede vita ad un

<sup>24</sup> L.M. Bilaniuk (2009: 340) si sofferma sull’eredità delle pratiche di ingegneria linguistica d’età sovietica per la lingua ucraina contemporanea: «[...] many distinctive words and grammatical forms in Ukrainian were outlawed as embodiments of destructive bourgeois nationalism [...] Dictionaries and grammars of Ukrainian were edited to make them more similar to Russian [...] These Soviet interventions into the structures of the language provide the basis for criticism of the authenticity of the Ukrainian that is codified in dictionaries, taught in school, and widely used today [...]».

<sup>25</sup> Magocsi (1996: 538) ripercorre i risvolti più sorprendenti del periodo di *korenizacija* ucraina: «The spread of Ukrainization is reflected in and was fostered by several developments: (1) changes in the governmental leadership and in the administrative and demographic structure of the country, (2) the return of outstanding cultural leaders from the emigration, and (3) remarkable achievements in education and all areas of modern Ukrainian culture».

vero e proprio dibattito letterario che ebbe luogo tra il 1925 ed il 1928<sup>26</sup>. In quest'ottica, la pubblicazione dei *pamphlet* polemici di Mykola Chvył'ovyj (1893-1933) pose nuovamente al centro della contesa la necessità di comprendere il ruolo e la funzione del paradigma nazionale. Nel suo *Ukrajina čy Malorosija* (Ucraina o Piccolo-Russia, 1926), ad esempio, lo scrittore metteva in atto un'aperta sfida alle idee egemoniche russe, criticandone le 'ossessioni' legate al suo destino imperiale<sup>27</sup>.

In seguito, le repressioni degli anni Trenta e la definitiva 'negazione' di un dibattito culturale interno, spostarono la sede dello scontro ideologico prevalentemente alla produzione degli autori dell'emigrazione, come nel caso di Jevhen Malanjuk (1897-1968). La sua simbolica rappresentazione della mentalità ucraina 'corrotta' dalle 'spinte assimilatrici imperiali' diventa un'importante chiave interpretativa al fine di comprendere l'atteggiamento di rifiuto delle componenti identitarie e culturali 'ibride' all'interno del sistema nazionale. Come evidenziato da Shkandrij (2001: 246), Malanjuk definisce il concetto di *malorosijstvo* – piccolo-russità – come «a form of unwelcome, forced hybridity, a “national hermafroditism”». La sindrome 'coloniale' ucraina, indotta dal contatto dei suoi intellettuali con il centro dell'impero, doveva essere superata, secondo Malanjuk, attraverso la determinazione di un'idea di cultura edificata su base nazionale e territoriale.

Alla fine degli anni Cinquanta, il generale cambiamento del clima politico in URSS portò all'affermazione di una giovane generazione di poeti, scrittori ed artisti ucraini, che diedero nuova linfa al risascimento nazionale della seconda metà del Novecento. La generazione degli anni Sessanta – per questo ribattezzata con il nome di *šistdesjatnyky* – dell'intelligencija ucraina, era devota proprio alla valorizzazione della lingua e della cultura nazionali<sup>28</sup>. Importanti artisti, come Dmytro Pavlyčko (n. 1929), Lina Kostenko (n. 1930) e Valerij Ševčuk (n. 1939), cresciuti in età sovietica, credevano nella democratizzazione del sistema e miravano alla sospensione delle pratiche di 'russificazione'. Il testo di Ivan Džjuba (n. 1931), significativamente intitolato *Internacionalizm čy rusyfikacija* (Internazionalismo o Russificazione, 1965), mirava proprio ad una decostruzione delle dinamiche accentratrici del potere sovietico per invocare un diverso trattamento per le culture nazionali. Gli *šistdesjatnyky* entrarono presto in contrasto con il potere centrale del partito, e già dal 1965, quando iniziarono i primi arresti tra i membri dell'*intelligencija* ucraina, possiamo iniziare a parlare di un vero e proprio movimento di 'dissidenza'. L'ambivalenza del contesto

<sup>26</sup> «In these years a sophisticated and innovative Ukrainian literature was being created, some of which took direct aim at the Russian attitude. Mykola Kulish's dramatic trilogy *Myna Mazailo* (1927), *The People's Malakhii* (Narodnyi Malakhii, 1928), and *Sonata Pathétique* (1931) [...] all deal with the question of Russian hegemony and the legacy of imperial rule» (Shkandrij 2001: 219-220).

<sup>27</sup> Come osserva Shkandrij (2001: 223), la 'complessità ideologica' della produzione letteraria e pubblicistica di Chvył'ovyj resta ancora oggi un ostacolo al fine di interpretare l'eredità culturale dell'autore degli anni Venti sovietici: «Much of the recent discussion has aimed at restoring them [his *Polemical Pamphlets*] to an honoured place in the nationalist treasury of anticolonial manifestoes. To a great extent they are an angry, anticolonial 'writing back,' a challenge to empire and hegemony [...] However, it is, perhaps, the richness of nuance and the 'problematic' aspect of his work that need recovering, because they reveal him as an ironic figure and a literary persona of considerable ideological complexity» (Shkandrij 2001: 223).

<sup>28</sup> S. Bellezza (2014a: 22) evidenzia il forte portato ideologico del movimento: «Gli *šistdesjatnyky* ucraini richiedevano il rispetto dei diritti umani, incluso quello di utilizzare la propria lingua e la propria cultura: ironicamente alcuni di loro erano completamente bilingui o addirittura non sapevano l'ucraino, ma rivendicavano il diritto di studiarlo e di utilizzarlo in pubblico».

socio-politico d'età sovietica non poteva che inasprire la tensione ideologica dello scontro tra discorsi culturali e linguistici, seppur con le dovute eccezioni. Si rivelano significative le riflessioni di V. Chernetsky (2007) riguardo alla pubblicazione nel 1986 del romanzo di Valerij Ševčuk *Try lystky za viknom* (Tre foglie fuori dalla finestra), redatto tra il 1968 e il 1981. L'ambizione dell'autore di creare un 'anti-Gogol' (*stvority anty-Hoholja*), va inserita all'interno di un percorso dell'*intelligencija* ucraina degli anni brežneviani, volto ad 'esorcizzare' l'eredità piccolo-russa. La figura di Satanovs'kij, intellettuale 'imperiale' della metà dell'Ottocento, rappresenta il nuovo esito del percorso di concettualizzazione dell'identità ucraina 'corrotta' dal contatto con l'Impero:

Satanovs'ky is a creature thoroughly alienated both from ulterior aspirations and from a national and cultural identity [...] he calls himself "a Little Russian, but not one of those who distinguishes them as a separate tribe" [...] At the end of the novel, he dies in a fire that sweeps his apartment – an element duly infernal but at the same time potentially purifying. The age of Satanovs'ky is also the beginning of national revival, and he mentions at one point Shevchenko, Kostomarov, and the Cyrillo-Methodian Brotherhood. Perhaps the dark night of Satanovs'ky's age corresponds to the dark night of the Brezhnev era when the novel was written [...] (Chernetsky 2007: 200).

Durante la 'russificazione' degli anni Settanta e Ottanta d'età brežneviana, le autorità sovietiche non si mostrarono 'apertamente' contrarie all'uso della lingua ucraina. Se da una parte si segnala il sostegno alla pubblicazione di testi tradotti dalle lingue delle altre nazionalità in russo, dall'altra le riviste e i libri in lingua ucraina, che pur potevano vantare il sostegno finanziario governativo, erano sempre sottoposti ad un rigido controllo ideologico. Come sottolinea Zhurzhenko (2002: 8): «What the Soviet authorities were concerned about was the danger of turning the language into a banner of the national consolidation of Ukrainians against the existing political regime».

In generale, il definitivo stravolgimento del rapporto tra il dato culturale ed il suo portato ideologico sembra spingere ancora oggi verso una marcata tendenza alla 'politicizzazione' del dibattito intellettuale. Il legame ideale che intercorre tra lingua, letteratura e identità in modelli culturali tradizionalmente 'letteraturocentrici', dà vita ad un contestato processo di rielaborazione dei criteri di canonizzazione culturale. In seguito al rapido mutamento delle gerarchie socio-politiche, nella neonata Ucraina non si è ancora assistito all'auspicata decostruzione dei discorsi culturali che ne hanno caratterizzato ed indirizzato il percorso storico. Come avremo modo di osservare nella prossima sezione, le categorie linguistiche contemporanee, in particolare, sembrano essere ancora portatrici di quel sostrato ideologico che risulta determinante per la definizione di nuovi 'confini' interni, come viene lucidamente osservato da Kulyk (2007: 302):

[...] il problema della lingua non rappresenta una questione giuridica o culturale, ma "geopolitica", o persino "geo-strategica": l'ampliamento della sfera di utilizzo della lingua ucraina è uno strumento di rafforzamento dell'indipendenza ucraina, mentre il mantenimento delle posizioni del russo è il mezzo che consente "il vero mantenimento e il successivo funzionamento dell'impero".

### 3. 'Ideologie linguistiche' d'età post-sovietica

The case of Ukraine after the fall of Soviet power [...] presents a vivid example of a system in which both linguistic and social values have been shifting. The Ukrainian language, which had been marginalized and denigrated relative to Russian, has become increasingly used in public urban contexts and by political and cultural leaders, some of whom had themselves been marginalized in the Soviet system [...] In choices of language use and in debates about language, the previously dominant discourses clash with new discourses and practices elevating Ukrainian (Bilaniuk 2009: 337).

L'ideologizzazione del fattore linguistico assume un ruolo rilevante anche nell'Ucraina post-sovietica, laddove la frattura storica dei primi anni Novanta ha comportato un rovesciamento del sistema di valori attribuito alle categorie linguistiche operanti prima dell'indipendenza nazionale, innescando un processo di riformulazione del 'mercato linguistico' contemporaneo.

Le pratiche di 'ideologizzazione' dello strumento linguistico, concepito come portatore di uno specifico valore di *kul'turnost'*, trovano così nuovi esiti e categorizzazioni<sup>29</sup>. Nell'Ucraina indipendente, la coesistenza di un uso prevalente dell'ucraino e del russo ha dato vita a diverse forme di contatto ed interazione riguardo all'uso delle due lingue. Nonostante l'ucraino rappresenti l'unica lingua ufficiale, l'eredità delle politiche linguistiche precedenti all'indipendenza ha determinato un quadro composito:

[...] Ukraine came to its independence with a considerably distorted language situation. Russian as the language spread throughout the former empire ousted the national language on the vast territory of Ukraine, primarily in large industrial centers. Ukrainian-speaking communities in the Eastern and Southern regions of the country and to a lesser extent in the Central regions are limited to rural localities. Thus, nowadays Ukrainian is not the language of the country's absolute territorial or ethnic circulation, yet Russian has not completely superseded the Ukrainian language even in the most assimilated regions of the country either (Masenko 2008: 101-102).

Oltre ad ospitare la più grande minoranza etnica russa all'interno del contesto post-sovietico, l'Ucraina vanta una parte consistente di popolazione russofona<sup>30</sup>. L'identità etnico-culturale ed il dato linguistico sono slegati tra loro, e rivelano la fluidità delle configurazioni identitarie del paese. Ai fini dell'analisi del contesto sociolinguistico nazionale, oltre alla componente russa russofona, vengono quindi distinti due

<sup>29</sup> Bernsand (2001: 38-39) esemplifica in modo esaustivo i processi di polarizzazione innescati da un'ideologia linguistica all'interno di una determinata società: «A language ideology is a model for how social or cultural differences are to be linguistically expressed. It codifies language norms and contains notions on which social functions a language variety should have [...] Since a language ideology always contains notions on the extra-linguistic qualities of the speech community it is directed towards, definitions of who belongs and who does not involve processes of language-based border-making. Language forms and speakers are thus placed inside, outside or sometimes in between the speech communities».

<sup>30</sup> Come si evince dall'unico censimento nazionale ad oggi realizzato nell'Ucraina post-sovietica, la componente della popolazione ucraina che riconosce il russo come propria lingua madre è molto differenziata al suo interno: «As the last national census of December 2001 indicated, more than 17% of the population, i.e. 8,5 million inhabitants, classified themselves as ethnically Russian. There is, apart from the Russians, the largest group of non-Russians, declaring Russian their mother tongue, mostly Ukrainians (14.8% of all Ukrainians, that is about 5.5 million people), but also members of minorities other than Russian» (Besters-Dilger 2008: 7).

maggiori gruppi linguistici: gli ucraini ucrainofoni e quelli russofoni. Si individuano fenomeni legati ad un sistema di relazioni tra pratiche linguistiche asimmetriche, caratterizzato da una ‘stratificazione verticale’ – ‘diastatica’, ovvero sociale, ed una ‘frammentazione orizzontale’ – ‘diatopica’, ovvero su base regionale. I rispettivi indizi sociali e culturali dei due gruppi non determinano posizioni fisse ed uniformi: la situazione è resa ancora più complessa dalla forte distanza tra le mutevoli dinamiche di identificazione etnico-culturale e le pratiche linguistiche<sup>31</sup>. Gli effetti dell’eredità sovietica, volta a promuovere l’interazione tra politiche culturali a sostegno del russo come lingua di integrazione inter-etnica ed al contempo tesa a valorizzare i criteri di identificazione etnica delle nazionalità dell’Unione su base linguistica (Kertzner, Arel 2002), hanno rallentato i processi di allineamento tra la definizione di un’identità e l’effettiva configurazione delle pratiche linguistiche:

The policies of the independent Ukrainian state regarding ethnicity and language differed considerably from Soviet policies, but the differences have not altered the inherited discrepancies between the citizens’ ethnocultural identities and language practices [...] While recognizing ethnocultural rights and occasionally acknowledging specific cultural achievements of minorities, the state was otherwise not inclined to differentiate between the civic nation and its titular ethnic core, thereby contributing to the popular confusion of these two identities. The confusion was also facilitated by the abolition of passport registration of nationality (Kulyk 2012: 12-14).

Nell’Ucraina indipendente, la permeabilità delle frontiere tra i differenti criteri di definizione dell’identità nazionale, legati alternativamente ad un’appartenenza di carattere civico, ai sistemi di affiliazione culturale o al dato etnico-linguistico, ostacola la formazione di un processo solido di *nation-building* (Kulyk 2013). Le alternative visioni della ‘nazione ucraina’ poggiano le loro basi nei costrutti storici e negli ideali sociali, portando all’istituzionalizzazione di ‘standard culturali’ (Bilaniuk 2005). Come evidenziato da V. Kulyk (2007: 300), nel contesto intellettuale e politico nazionale si assiste alla formazione di vere e proprie ‘ideologie linguistiche’, che segnano la nascita di nuovi confini convenzionali tra il discorso russofono e quello ucrainofono, tra *svoi* e *čužie*:

Distinguo questi discorsi proprio sulla base di corrispettive ideologie linguistiche, volte a rappresentare i processi linguistici dell’Ucraina come un rapporto di interazione/lotta tra le due lingue principali ed i loro gruppi linguistici (o per meglio dire, etnico-linguistici, in virtù di un legame tradizionale tra lingua ed etnia, e dell’assenza di una chiara distinzione tra un’identità etnica ed una linguistica nella società ucraina), e li definisco l’uno russofono e l’altro ucrainofono [...] Il dato caratterizzante del discorso russofono e di quello ucrainofono consiste nel loro orientamento in difesa degli interessi del ‘proprio’ gruppo a spese degli interessi dell’‘altro’.

<sup>31</sup> Come osserva Bernand (2001: 38), nel corso del primo decennio successivo al crollo dell’URSS, la distanza tra i risultati delle indagini relative al riconoscimento della lingua madre e agli usi linguistici reali degli ucraini si è fatta sempre più ampia: «[...] in the last Soviet census (1989) 72.9% of the population considered themselves ethnic Ukrainians, while 64% stated Ukrainian as their mother tongue. According to the surveys conducted annually (1992-2000) by the Kyiv Institute of Sociology (NAN) this last figure has since then remained virtually the same. The same surveys confirm the existence of an even wider gap between declared mother tongue and actual language use, since not more than 39% of the respondents claim to use only Ukrainian with their family. The number of persons claiming to use only Russian in the same context has during the 1990s risen to 36% of the respondents and widely exceeds the number of ethnic Russians [...]».

Ad un contesto sociolinguistico mobile e fluido si sovrappone un rigido sistema ideologico, che segna la distanza tra il dato culturale reale e la sua ‘storicizzazione’ convenzionale<sup>32</sup>. La polarizzazione ideologica delle pratiche linguistiche, come sottolineato da Bernsand (2001: 40), restringe il campo per la concettualizzazione di fenomeni ‘ibridi’, interstiziali: «Individuals and groups that do not conform to clearly established formulas of identity can be referred to as liminals. From the perspective of the in-group, liminals are not considered to be as different as members of the out-group, but are at the same time refused full-in group status». Così, la tendenza a preservare lo ‘standard culturale’, al fine di garantire la legittimità dello status del proprio gruppo linguistico, determina anche l’affermazione di pratiche di correzione linguistica e culturale<sup>33</sup>. Forme linguistiche ‘di contatto’, come nel caso della variante russo-ucraina del *suržyk*, vengono marginalizzate e concettualizzate come ‘deviazioni’ dallo ‘standard’ idealizzato<sup>34</sup>.

La rigida categorizzazione in modelli etnico-linguistici fissi non tiene conto dell’eterogeneità di posizioni ed indirizzi sociali nel contesto ucraino. Il dato linguistico non è in grado di riflettere integralmente il livello di ‘contestazione’ dell’identità nazionale. In particolare, le alternative visioni della memoria storica collettiva, legate ai differenti percorsi storici delle regioni del paese, sono soggette ad un processo di ‘assimilazione’ all’interno delle ‘ideologie linguistiche’ dominanti<sup>35</sup>. In questo modo,

<sup>32</sup> «Gli autori che sono inclini a fare delle dichiarazioni più sincere e/o provocatorie, come ad esempio lo scrittore Jurij Andruchovyč, affermano chiaramente che “in Ucraina il discorso riguarda la contrapposizione, o, con più indulgenza, il rapporto concorrenziale tra le due lingue”, per questo il sostegno del governo all’utilizzo di una delle due contribuisce al restringimento del campo d’azione dell’altra e, di conseguenza, pregiudica i diritti, o meglio, gli interessi, dei suoi parlanti» (Kulyk 2007: 302).

<sup>33</sup> Come osserva Bilaniuk (2009: 343), all’interno del dibattito intellettuale post-sovietico l’ideologizzazione delle pratiche linguistiche si manifesta anche nella definizione di rigidi standard culturali applicati alle diverse lingue in uso nell’Ucraina odierna: «Despite some of the critics’ pro-Ukrainian intentions, criticism often undermined the authority of speakers of Ukrainian. What exactly got considered pure and impure was debatable. West Ukrainian varieties that had fewer Russian elements than eastern varieties were criticized as having Polish, German or other influence. Some people denied that pure Ukrainian existed at all as a way of shedding doubt on the authority of the newly independent Ukrainian state. The line was sometimes blurred between purist exclusivity that sought to distinguish a prestigious variety of Ukrainian, and the hypercriticism that negated the legitimacy of this language altogether. As the newly elevated state language, Ukrainian was the most frequent focus of criticism, but in the climate of heightened awareness of standards, Russian language also became an object of critique. People in Ukraine for the most part speak Russian with a Ukrainian accent, regardless of ethnic background [...] This was the basis for assertions that the Russian language of Ukraine is also ‘impure’».

<sup>34</sup> «Surzhyk is a pejorative- compare hodge-podge- collective label for a wide range of mixed Ukrainian-Russian and Russian-Ukrainian language forms that dissolve and intertwine the structures of the two Eastern Slavonic languages. Originally it was a name for a mix of rye and oat resulting in poor quality bread. A third meaning of surzhyk can be found in Hrinchenko’s early 20th century Ukrainian dictionary and signifies a person of mixed ethnic origin. Although surzhyk in modern usage seldom refers to mixed grain or mixed ethnic origin, there exists no definition that covers all linguistic and socio-cultural connotations of the term. Its main linguistic characteristic is that it implies norm-breaking, non-obedience to or non-awareness of the rules of the Ukrainian and Russian standard languages, while its main social characteristics is low status for the language varieties as well as for their carriers» (Bernsand 2001: 40).

<sup>35</sup> A. Miller (2007: 84), nelle sue riflessioni sul ‘dualismo identitario’ ucraino in un’ampia prospettiva storica, sottolinea come si tratti prevalentemente di ‘modelli ideali’ internamente eterogenei: «Dal XIX secolo, quando in sostanza sono stati lanciati i progetti di formazione delle identità nazionali nello spazio della moderna ucraina, siamo di fronte ad un marcato dualismo relativo alle strategie di identificazione. Tuttavia, la situazione tra il XIX e l’inizio del XX secolo, quando l’identità ucraina era contrapposta all’orientamento ‘pan-russo’, si differenzia in modo netto dal contrasto delle due differenti

profili 'ibridi' e mobili vengono inseriti all'interno di 'discorsi' chiusi ed indifferenziati, innalzando i toni dello scontro nel dibattito intellettuale nazionale:

[...] the regions' memories and identities are also internally heterogeneous, and a large number of people hold intermediate positions [...] Current policies not only take these inherited differences into account but also perpetuate and sometimes even exacerbate them [...] the post-Soviet Ukrainian ruling elite [...] accepted some elements of the nationalist (anti-Soviet) narrative, which portrays Ukrainian history as an incessant independence struggle against foreign rulers. However, the regime cautiously refrained from its wholesale substitution for the East Slavic (Soviet) narrative, which presents the Ukrainian people as happily united with the Russian people or seeking to restore such unity. Instead, the regime combined the two versions of the national past in a number of practices such as the state calendar, commemoration ceremonies, monuments, toponymy, etc. [...] the central government [...] also presented its own view of the past differently for different parts of the country (Kulyk 2013: 67-68).

Gli effetti della 'frattura storica' sono resi insanabili proprio per via del contestato percorso di ideologizzazione del dato culturale. La memoria storica, così come le categorie linguistiche, assumono una rilevanza sociale convenzionale, riflettendo gli interessi di gruppi concorrenti su scala politica, economica e nazionale. In particolare, le pressioni politiche e culturali della moderna Federazione Russa hanno messo in discussione il ruolo della lingua russa all'interno del processo di edificazione della coscienza nazionale ucraina<sup>36</sup>. L'ambizione al superamento dell'eredità sovietica, ovvero ad una concettualizzazione 'aperta' della distanza tra i processi di definizione dell'identità linguistica ed una presa di posizione all'interno di un'ideologica 'scelta tra civiltà', si pone come un passaggio necessario per l'integrazione delle componenti fluide ed ibride dell'Ucraina contemporanea. Nel corso degli ultimi anni, come osserva Kulyk (2014), «the self-awareness of Ukrainians strengthened even more and it is no more solely in ethnic terms, but rather in increasingly civic terms (I am Ukrainian because I live in Ukraine)».

#### **4. 'Letteraturocentrismo/i': nuove pratiche di 'canonizzazione culturale'**

Il fatto che la letteratura faccia ricorso a una lingua nazionale, e attraverso di essa a delle forme tradizionali, nazionali, di visione estetica del mondo [...] e per mezzo di queste a un'interpretazione originale dei realia naturali e sociali, dell'andamento dei processi storici, della psicologia delle persone, delle rappresentazioni mitologico-

varianti dell'identità ucraina che si formarono sotto l'effetto degli eventi della prima metà del XX secolo. Questi due diversi modelli dell'identità ucraina possedevano e posseggono ancora oggi uno spiccato radicamento regionale, e per questo motivo li chiameremo convenzionalmente 'ucraino-occidentale' ed 'ucraino-orientale'. C'è da precisare che i modelli identitari di cui parliamo, bisogna intenderli in senso weberiano, ovvero come modelli ideali. Nella vita reale sono internamente eterogenei, non esauriscono a priori tutta la ricchezza di varianti di identificazione della società e non si presentano come del tutto posizionate geograficamente».

<sup>36</sup> «In Ukraine, the main contradiction lies in the well-known fact that a lot of people who consider themselves Ukrainians speak mainly Russian, or that the majority of Russian-speaking people consider themselves Ukrainians. Some politicians and intellectuals desire to overcome this peculiarity of the Ukrainian situation, stipulated by the imperial Russification, and to return Ukraine to European "norm," whereas others want to keep it and leave us in the space known as the "Russian world"» (Kulyk 2014).

religiose e politico-ideologiche [...] fa sì che la letteratura sia l'espressione dell'auto-coscienza nazionale di un popolo, la più importante forma di autoanalisi della cultura nazionale e della mentalità nazionale (Kondakov 2008).

Al crocevia tra espressione artistica ed ideologia, come evidenzia I. Kondakov (2008), la letteratura si pone come veicolo di una 'visione del mondo' e, soprattutto, come 'filtro' essenziale del sistema di valori rappresentato da una comunità e da un determinato ordine sociale<sup>37</sup>.

Nei momenti di profondo cambiamento socio-politico e di transizione storica, i costrutti culturali ritornano a configurarsi all'interno di 'sistemi astratti'. Come evidenziato da V. Živov (2012), lo standard linguistico, al pari di altri strumenti di categorizzazione culturale come il canone letterario, agisce da fattore di 'coesione sociale', rielaborando i rapporti di dominio che costituiscono il «capitale simbolico» (Bourdieu 1998: 253) di una comunità:

Per comprendere ciò che avviene a una lingua in epoche di cataclismi storici è necessario considerarla non come sistema astratto (ciò che di solito studiano i linguisti), ma piuttosto come strumento sociale [...] Lo standard linguistico è un importantissimo istituto socioculturale della società meritocratica, che, insieme ad altri istituti, consente di riprodurre i rapporti di dominio sociale [...] Lo standard linguistico interagisce con altri artefatti della società meritocratica che assicurano la medesima struttura di dominio, in primo luogo con il corpus della letteratura classica di quella lingua, con le opere degli autori esemplari [...] Lo standard linguistico funziona dunque di conserva col canone della letteratura nazionale. Anche quest'ultimo è un importante strumento di dominio sociale, che indottrina la società dei lettori e le instilla un particolare sistema di valori, di modelli di comportamento giusto o scorretto, di categorie di valutazione e così via (Živov 2012: 71-72).

Oggi assistiamo alla formazione di un nuovo canone letterario ucraino, ancora in via di definizione<sup>38</sup>. La lingua letteraria ucraina ha di certo un ruolo consolidato, garantito da un contesto geopolitico oramai legittimato ed autonomo. All'interno del processo di ri-definizione del canone nazionale, la questione del 'bilinguismo letterario' viene però ignorata<sup>39</sup>. Come evidenziato da G. Grabowicz (1992: 221) all'alba dell'indipendenza ucraina:

<sup>37</sup> «Nei confronti dei fenomeni ideologici ed estetico-artistici, la letteratura emerge come fattore integrante e, allo stesso tempo, come fattore di differenziazione originale della cultura, in relazione al suo rapportarsi con la parola e le lettere [...] La natura estetico-ideale della letteratura contribuiva a ricreare un'immagine concettuale del mondo, a veicolare le visioni del mondo dello scrittore, senza mutare allo stesso tempo la sua natura metaforica, con il continuo ricorso all'immaginazione artistica, alla fantasia e alla partecipazione del lettore alla creazione» (Kondakov 2008).

<sup>38</sup> Come osserva U. Blacker (2014), nell'Ucraina contemporanea anche la contestata eredità dei padri della letteratura ottocentesca inizia, significativamente, ad essere oggetto di discussione: «[...] Gogol is accepted by many today as a figure who spans two cultures, and who should not be the object of what the Ukrainian writer Andrukhovych has sardonically called the "Battle of Gogol" [...] By the same token, Ukrainian scholars have recently begun to explore the complexities of Shevchenko's work, going beyond nationalist hagiography to explore the ambiguities of his position as a Ukrainian writing against, but also within, the Russian Imperial cultural process. This involves attention to his often overlooked Russian-language poetry and prose».

<sup>39</sup> «[...] the manifest and unmistakable phenomenon of bilingualism, has been virtually ignored. Yet it is here, in the eloquent fact that to the middle of the nineteenth century, and beyond, virtually all the Ukrai-

[...] the Russian-language writings of Ukrainian writers are most often treated as something of an embarrassment, like a skeleton in the closet; for some they are a hedging on the writer's national commitment. For many others, including most Western critics, this is largely a *terra incognita*. For virtually all, however, language is seen as determining literature: what is written in Russian belongs in the category of Russian literature.

La fioritura del fenomeno non può essere limitata ad un'età pre-rivoluzionaria, come ad esempio la Kyjiv di inizio Novecento<sup>40</sup>, ma rivela fasi alterne di sviluppo, fino ad emergere anche in piena età sovietica<sup>41</sup>. Siamo di fronte ad un complesso processo di 'canonizzazione', tanto per l'eterogeneità delle forme di contatto nella produzione artistica dei singoli autori, quanto per l'ideologizzazione dei criteri di 'assimilazione culturale', strettamente legata il più delle volte ad un mero significato politico, come osservato da G. Brogi Bercoff in merito all'interpretazione delle opere di Michail Bulgakov<sup>42</sup> (1948-1940):

[...] fu senza dubbio scrittore russo, ma io vorrei invitare i russisti (russi e stranieri) a soffermarsi più attentamente sull'importanza che nella sua formazione ha avuto l'ambiente kieviano, e vorrei invitare gli ucraini a prendere atto dell'importanza che in questo senso acquista proprio la pluralità culturale e linguistica di Kiev. Le valutazioni di appartenenza ad un canone nazionale o un altro dovrebbero forse uscire dalle tradizionali limitazioni legate all'uso di una lingua o all'origine etnica di uno scrittore [...] un approccio intertestuale permette spesso di decodificare immagini artistiche e codici letterari (e anche psicologici) di scrittori la cui originalità e genialità rischia di rimanere confusa o fraintesa (Brogi Bercoff 2005: 121-122).

nian writers also wrote in Russian (frequently more than in Ukrainian), that we begin to see the outlines of the complexity of the problem before us» (Grabowicz 1992: 219).

<sup>40</sup> «Fra la fine del XIX e inizio XX secolo la russofonia di Kiev, anche se numericamente limitata, era non solo l'espressione della repressione poliziesca dell'impero zarista: era anche l'espressione della classe colta sia ucraina che russa, che ha dato alcuni dei frutti più preziosi nel mondo letterario, teatrale, filosofico, artistico, accademico. Il russo era la lingua della cultura 'alta', delle classi privilegiate, dominanti per status sociale e per *dignitas* della lingua che usavano» (Brogi Bercoff 2005: 121).

<sup>41</sup> T. Kochanovskaja e M. Nazarenko (2011), ad esempio, interpretano gli anni Sessanta sovietici come un periodo di intensa mescolanza ed interazione tra i due processi linguistico-letterari del contesto culturale ucraino: «Il disgelo ucraino fu un periodo colmo di delusioni e capitolazioni, come in tutta l'Unione Sovietica. Tuttavia, proprio negli anni Sessanta il confine tra la lettura in lingua ucraina e in lingua russa ha vacillato ed è praticamente scomparso. Il mondo ucraino degli anni Sessanta era intrinsecamente bilingue. Le raccolte poetiche di Mosca e di Kyjiv stavano sugli stessi scaffali. Una sorta di 'emblema' di quegli anni è diventato il destino di Leonid Kiselëv, poeta kieviano morto prematuramente; i suoi primi versi erano in russo [...] mentre quelli più tardi in ucraino. Non si tratta del rifiuto di una lingua a vantaggio di un'altra, ma della naturale adozione di entrambe, del carattere bilingue del campo culturale».

<sup>42</sup> Nel caso di Bulgakov, è la rappresentazione stereotipata del movimento nazionale ucraino degli anni della Rivoluzione a favorire un'interpretazione ideologizzata delle sue opere da parte della critica russa e ucraina: «In the twenties, literary portrayals still frequently stereotyped Ukrainians as unsophisticated or brutal peasants subject to outbursts of violent and irrational nationalism. Michail Bulgakov's *Days of the Turbins* (Dni Turbinykh, 1926), the most popular Russian play of the postrevolutionary years, and his novel *The White Guards* (Belaia Gvardiia, 1925) are influential examples. They portray the Ukrainian nationalist movement during the Revolution either as an operatic display of national regalia behind which stood the German army [...] or as the 'peasant horde' so detested by the author [...]» (Shkandrij 2001: 215).

Il criterio etnico-linguistico risulta fuorviante nel determinare il percorso di ‘demarcazione’ del canone ucraino da quello russo<sup>43</sup>. Come sottolinea Grabowicz, «[...] language, thematic focus, ethnic origin and even territorial ties – may play a greater or less role, the issue of whether a given writer is [...] a Russian or a Ukrainian writer must be resolved with finer tools [...]». L’espressione letteraria è il riflesso del composito prisma culturale e sociale di un’epoca. In tal senso, «if that society is, among other things, bilingual, so too will be its literature» (Grabowicz 1992: 222).

Nel contesto geopolitico post-sovietico, la presenza di una società di stampo multi-etnico, e di originali dinamiche di contatto culturale tra le sue componenti eterogenee, pone la necessità di creare nuovi modelli interpretativi, volti a ‘ri-pensare’ il canone in relazione alla contemporaneità:

A major task facing Ukrainian Studies, both in and outside Ukraine, is that of rethinking and recasting the canon of national culture [...] An essential component will be the orientation of *ukrainistyka* towards other cultural or minority segments in Ukraine – the Russians, Poles, Jews and so on. This is now a juridical fact and the form of the political system: Ukraine has defined itself as a multiethnic society and its new passports no longer have the Soviet-era rubric of “nationality”. But the central paradigm of *ukrainistyka* as a whole [...] is implicitly still ethnically Ukrainian [...] A reorientation in a genuinely pluralistic direction [...] would go far toward revitalizing the discipline (Grabowicz 1995: 686-687).

Nonostante gli sviluppi proposti dall’Ucrainistica nazionale nel corso degli ultimi venticinque anni, le parole di Grabowicz restano ancora attuali. La transizione postsovietica coinvolge nuovi attori culturali: la loro posizione *in-between* è definita dagli effetti della ‘frattura storica’, che ha comportato un loro ‘ri-posizionamento’ all’interno del ‘Sistema Ucraina’. Come evidenziato da L. Jackson (1998: 102-103), attraverso una rilettura del pensiero critico di H. Bhabha, è necessario mantenere una prospettiva aperta in merito ai fenomeni legati al *nation-building* ucraino, evidenziando il processo di costante negoziazione tra le differenti componenti del suo caleidoscopio culturale:

Although it may appear that the process of construction of the nation clearly draws boundaries between insiders and outsiders, in reality this is blurred and is continually changing [...] Although the narrative of the nation may seem to be about similarity and drawing boundaries, in reality these borders are shifting and national culture is always hybrid, as when it talks about ‘us’; it automatically invokes those who are not ‘us’ [...] While we need to be aware of the problems with such conceptualizations, attention to the dynamic nature of national identity, and the coexistence permanence and change, can help us to approach questions of identity and regional difference in Ukraine in a new and useful way. It allows us to explore the attempted nation-building process and reactions to it, not in terms of fixed groups who react in predetermined ways, but in terms of evolving processes, responses and identities.

<sup>43</sup> «In the case of Ukrainian literature [...] this confusion, which is essentially based on a dissociation of literature from its social context, has led to radical misconstructions of historical reality. Having rejected the Romantic and quasi-metaphysical notion of literature as the emanation (the ‘spirit’) of a ‘nation’, i.e. a *Volk* and a *Volkgeist*, we must replace it with what I take to be a more rational, and certainly more empirical definition of literature as a reflection, product and function of a society» (Grabowicz 1992: 221).

Il sostrato ideologico dell'esperienza imperiale e sovietica ha dato però vita a movimenti culturali che ostacolano l'assimilazione delle nuove componenti 'ibride' all'interno del modello nazionale, come osservato da M. Shkandrij (2009):

Even though it is clear to all that there is a vast difference between a forced or imposed hybridity and a freely-assumed one, the imperial-Soviet experience has made this issue a painful one for Ukrainian intellectuals [...] To the "anti-colonialists" hybridity damages the idea of a core tradition [...]

La formazione di due sistemi indipendenti ed autosufficienti ha posto l'esigenza di una riconfigurazione dei rapporti letterari russo-ucraini odierni<sup>44</sup>. Nuovi fattori, come il mutato contesto geopolitico ed il mercato editoriale, influenzano la definizione di quei fenomeni artistici nati dalla loro interrelazione, demarcando nuovi confini attraverso cui descrivere il loro ruolo all'interno del contesto culturale europeo:

L'aspetto letterario dell'interazione russo-ucraina dimostra in modo particolarmente chiaro come in Russia le dispute relative all'Ucraina rappresentino, in realtà, delle controversie legate alla definizione del posto delle due società all'interno dell'Europa. I dibattiti politico-culturali sul ruolo della lingua russa in Ucraina racchiudono anch'essi, come componente essenziale, una domanda implicita: cosa significa essere un paese europeo nel mondo contemporaneo (Kukulin 2007).

La 'mappatura' di nuove frontiere letterarie ed identitarie è ancora oggi un processo in via di definizione. Il superamento del modello binario imperiale/coloniale<sup>45</sup> passa per un rinnovato percorso di «autoanalisi della cultura e della mentalità nazionali» (Kondakov 2008). La letteratura diventa ancora una volta veicolo essenziale per l'«autocoscienza nazionale di un popolo» (ivi). In particolare, la letteratura ucraina contemporanea si fa portavoce di una 'peculiare visione estetica del mondo', che riesce a prendere forma attraverso la creazione di nuove 'finestre interpretative', volte a rappresentare i riflessi del complesso prisma culturale nazionale.

<sup>44</sup> I. Kukulin (2007) ha sottolineato l'importanza di superare le barriere ideologiche d'eredità imperiale e sovietica nel volgere il nostro sguardo all'analisi dei rapporti letterari odierni tra il sistema culturale russo e quello ucraino: «[...] comprendere la cultura ucraina odierna, non come un 'Altro' astratto in relazione a quella russa [...] ma come un campo composito, unito da un gran numero di analogie, attrazioni e repulsioni con un altro campo, ugualmente composito, ovvero la cultura della Russia contemporanea».

<sup>45</sup> «Entrambe le letterature, quella ucraina e quella russa, si sono formate nel contesto europeo, e proprio per questo motivo uno studio letterario di tipo comparativo consente di andare oltre la problematica 'imperiale-coloniale' del modello postcoloniale [...]» (Kukulin 2007).



## Capitolo 3

### Mappature testuali. Eterogeneità e polifonia nella letteratura ucraina post-sovietica

Any literature seems to be a book with an abundance of doors and windows that are ready to be opened to different interdisciplinary approaches, such as literature and philosophy issues, literature and cultural studies, literature and politics. When we are talking about “literature and identity” issues we mean the discussion around the question of literature and identity from a large number of angles and bringing together researchers dealing with different aspects of the theme (Zubrytska 2006: 404).

I riflessi del processo di rielaborazione della coscienza identitaria ucraina trovano piena espressione nella produzione letteraria nazionale contemporanea, come evidenziato da Maria Zubrytska (2006: 403): «National identity not only seems to appear us in the mirror of the literature, but actually manifests itself in the textual map». Attraverso la creazione di nuove finestre interpretative gli scrittori ucraini danno vita, in termini testuali, ad uno specifico *topos*, un luogo simbolico in cui una storia alternativa può avere luogo. Secondo la studiosa, nel corso del XX secolo l'emergere di costruzioni metaforiche dello spazio letterario come ‘specchio’, o in alternativa come ‘finestra’, della realtà ucraina, hanno promosso percorsi divergenti per la determinazione dell'identità nazionale<sup>1</sup>. La direzione intrapresa dalla letteratura ucraina nel corso degli anni successivi all'indipendenza ha privilegiato la creazione di nuove «finestre sul mondo», attraverso le quali tracciare una mappatura dell'identità nazionale contemporanea:

The role of Ukrainian literature as a mirror of reality has been transformed into a more efficient and more potent one, which could metaphorically be called “the window to the world,” and has brought new life into the Ukrainian identity [...] Ukrainian writers are beginning to rewrite the world not in the mirror, but beyond the window, and to create a new version of national modernity or a new topology of national identity, this time in accordance with their dreams and their needs (Zubrytska 2006: 408).

<sup>1</sup> «The majority of texts by Ukrainian writers of the last century reveal a very close correlation between the mirror/window metaphors as an important means of envisioning national/European identities [...] If in a mirror one sees oneself, in a window one sees the world of others, or Otherness» (Zubrytska 2006: 405).

In questa sezione, ci dedicheremo all'analisi delle dinamiche di riflessione identitaria in atto nella produzione letteraria contemporanea di lingua ucraina. I percorsi artistici di Jurij Andruchovyč e Serhij Žadan rappresentano simbolicamente l'asse centrale lungo il quale ha preso forma il processo di rinnovamento che ha segnato il corso della letteratura ucraina post-sovietica negli ultimi due decenni, manifestando l'emergere di una nuova sensibilità e di una mutata concezione del ruolo dello strumento letterario. La dimensione dell'esperienza estetica del primo è l'incarnazione paradigmatica della produttiva decostruzione degli stilemi artistici post-totalitari dei primi anni Novanta. La sua trilogia di romanzi, pubblicati tra il 1992 e il 1996, è volta a demistificare la serie di 'maschere' identitarie sorte durante il momento di 'euforia' vissuto nel contesto socio-culturale nazionale in seguito al crollo dell'URSS. La nuova sensibilità emersa all'inizio del XXI secolo è invece testimoniata dalla prosa di Žadan, che nelle sue opere ha manifestato una predilezione per la descrizione dei fenomeni culturali marginali e dei complessi processi di recupero della memoria individuale e collettiva post-sovietica. L'analisi dei profili artistici dei due autori ci consentirà di cogliere gli aspetti essenziali e le eterogenee sfumature delle diverse anime del contesto culturale nazionale.

### 1. 'Allegorie nazionali' post-sovietiche

Using postcolonial theory and subaltern studies as a point of departure, I consider the issues at stake in the work of the Ukrainian writers of the late- and post-Soviet period preoccupied with the peculiar hybridity of their culture at the stage of breakdown of colonial domination (Chernetsky 2007: xx).

Nel suo tentativo di definire le principali strategie narrative adottate nei contesti letterari della Russia e dell'Ucraina post-sovietiche, V. Chernetsky (2007) sottolinea la loro peculiare ricettività al discorso postmoderno e postcoloniale<sup>2</sup>. Analizzando il vasto corpus di testi ascrivibili a questo diffuso orientamento estetico, lo studioso privilegia una lettura interpretativa che ne rifletta il carattere distintivo di 'allegorie nazionali', prendendo in prestito la definizione di Fredric Jameson<sup>3</sup>. Nella loro caratterizzazione del dato privato ed individuale è possibile scorgere un sotteso 'progetto politico' volto all'analisi della società contemporanea:

The bitter or tragic aspect of so many postcolonial works is seen as a result of their authors' bearing "a passion for change and social regeneration which has not yet found its agents," which is a political as much as an aesthetic dilemma (Chernetsky 2007: 54).

<sup>2</sup> «Yet there is a post-Soviet nation that has proven very receptive both to the discourse on postmodernism and to the discourse on postcolonialism while providing a home for some rather constructive engagement with the two: Ukraine. In the case of postcolonialism, we can even speak of an initial excessively euphoric appropriation that resulted in an uncritical use of the term [...] Yet when the time came for a calmer scholarly consideration of these discourses, Ukraine provided what can be considered a model approach [...] Similarly to Russia [...] one finds more discussions of postmodernism in Ukraine that are primarily concerned with the local cultural developments» (Chernetsky 2007: 36-37).

<sup>3</sup> «[...] the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public [postcolonial] culture and society» (Jameson 1986: 69).

L'interesse di autori e lettori ucraini per una 'mappatura' della geografia culturale nazionale ha dato vita allo sviluppo di strategie letterarie rivolte alla rielaborazione delle immagini e dei simboli legati alle diverse culture locali (Kochanovskaja, Nazarenko 2012a). La 'materializzazione della memoria' pone le basi per nuove stilizzazioni artistiche del mito di L'viv in *Tango Smerti* (Il tango della morte, 2012) di Jurij Vynnyčuk (n. 1952), per la rappresentazione della regione dei Carpazi in *NeprOsti* (Non-Semplici, 2002) di Taras Prochas'ko (n. 1968), o ancora delle terre della Volinia in *Rivne/Rovno* (2002) di Oleksandr Irvanec' (n. 1961). Nell'Ucraina indipendente, la decentralizzazione dei fenomeni letterari e l'emergere di differenti codici verbali, derivanti dal contatto tra le tradizioni regionali del territorio ucraino, hanno determinato il proliferare di 'narrazioni soggettive', in cui ha luogo un processo di autocoscienza ed affermazione del sé. Come evidenziato da Olena Haleta nella sua analisi relativa al mercato editoriale del paese ed alla sempre più cospicua pubblicazione di antologie, utili a categorizzare secondo criteri diversi la produzione contemporanea, in Ucraina la letteratura ha assunto il ruolo di vero e proprio laboratorio di sperimentazioni identitarie:

[...] the last twenty years have witnessed the reconstruction of cultural spaces related to the national literature and the construction of new ones; as a result, several centres have taken shape that could justifiably claim the status of literary places. The national literature has faced the problem of taking into account the heritage of totalitarianism and colonialism, which involves coming to terms with its internal space as a multilingual one (Haleta 2013: 82).

Un'emblematica testimonianza del carattere composito delle iniziative culturali all'interno del paese è rappresentata dalla raccolta antologica intitolata *27 Rehioniv Ukraïny* (Le 27 regioni dell'Ucraina, 2012), curata dalla casa editrice *Folio* di Char'kiv. Al volume hanno contribuito, con brevi racconti o brani tratti dai loro romanzi, ventisette scrittori ucraini, tra i quali importanti figure come Serhij Žadan (n. 1974), Oksana Zabužko (n. 1960) e Maria Matios (n. 1959). Si tratta di una raccolta di testi in russo ed ucraino, dedicati alle diverse regioni del paese e redatti da scrittori originari sia delle regioni orientali che di quelle occidentali. Segna simbolicamente il percorso di crescita e diversificazione del contesto culturale dell'area nel corso della storia dell'Ucraina indipendente, oltre a testimoniare il risultato dei tentativi di valicare i confini dettati dalle condizioni di omogeneizzazione culturale cui il paese era soggetto in età sovietica.

Durante gli anni della *perestrojka*, la letteratura venne identificata come parte integrante del *nation-building*: nei primi anni Novanta si passò dall'ideale di un'unica 'letteratura ucraina completa' al recupero degli autori esclusi dal canone in periodo sovietico. La prevalenza di un'interpretazione 'politicamente connotata' del canone letterario ha trovato poi una risposta nella decostruzione postmoderna della storia nazionale, dando vita a nuove forme del discorso meta-storico nel tentativo di ridefinire la situazione postcoloniale, attraverso l'inversione simbolica dei codici culturali ucraini. Come osservava Hundorova (2001: 270), nel suo intervento emblematicamente intitolato *The Canon Reversed*, in merito alle nuove direzioni intraprese dal paradigma letterario ucraino all'alba del XXI secolo: «Ukrainian authors have preferred to demythologize the grand narrative of Ukrainian history. The traditional Arcadia of Ukrainian literature has been replaced with a very different urban or intellectual topography».

## 1.1 Verso una ‘nuova letteratura’

The concept of a ‘complete’ literature and its role in the cultural sphere were the focus of intense interest in the early 1990’s. Such a literature was seen as the answer to Ukraine’s postcolonial social and cultural predicament. It fitted into the vision of an innovative, highly-developed Ukrainian culture that was to arise under the new conditions of national independence and freedom (Hundurova 2001: 252).

La nascita di una nuova coscienza letteraria trovò il suo sviluppo secondo percorsi diversi e contrastanti. La questione più rilevante che si poneva di fronte all’*intelligencija* ucraina riguardava l’interpretazione e l’edificazione del nuovo canone letterario nazionale. Il processo di consolidamento del nuovo stato indipendente richiedeva, secondo i sostenitori dell’ideologia patriottica<sup>4</sup>, una letteratura che fosse in grado di riflettere l’immagine di un universo artistico ‘completo’ ed autosufficiente, ovvero il recupero di una piena funzionalità ed indipendenza della cultura nazionale rispetto al suo ‘passato coloniale’. La riabilitazione del canone letterario nazionale, che riguardò anche gli autori esclusi dal canone sovietico, portò a privilegiare la valorizzazione dei momenti storici della tradizione ucraina di modernizzazione delle forme letterarie. La rivalutazione del Barocco e del movimento modernista degli anni Venti andò di pari passo con l’affermazione al centro del nuovo canone del movimento dissidente sovietico degli *šistdesjatnyky*<sup>5</sup>.

Le direzioni della ‘nuova letteratura’, tesa alla valorizzazione del rinascimento nazionale, rivelarono l’emergere di un forte contrasto tra le componenti del *milieu* intellettuale ucraino, legate a differenti percorsi estetico-artistici e a diverse estrazioni generazionali. Gli anni Novanta furono caratterizzati dalla presenza di diverse ed influenti formazioni di intellettuali. Proprio dalla diversificazione delle loro predilezioni estetiche e dalla polarizzazione dei loro percorsi artistici ha preso forma un contesto letterario eterogeneo e poliedrico. In risposta agli *šistdesjatnyky*, che enfatizzavano la loro ‘alterità’ rispetto al precedente regime ed erano volti al recupero della tradizione dei classici pre-rivoluzionari ed alla ripresa di una cultura al servizio del popolo che rispecchiasse gli ideali della società civile, si affermava una nuova generazione di scrittori, che avevano raggiunto la propria maturità pubblicando le loro prime opere negli ultimi anni dell’Unione Sovietica. Scelte stilistiche innovative e sperimentali, unite ad una visione dell’arte dichiaratamente apolitica e centrata sull’esperienza individuale, iniziarono a prendere vita nelle opere dei *visimdesjatnyky* - così etichettati proprio perché raggiunsero una discreta notorietà già a partire dagli anni Ottanta. Al

<sup>4</sup> Come osserva Hundurova (2001: 252), all’interno del dibattito intellettuale ucraino dei primi anni Novanta erano in molti a sostenere lo sviluppo di una letteratura che riflettesse ideologicamente lo ‘spirito nazionale’: «They [Ukrainian Writers’ Union members] have stressed the danger of aesthetic anarchy and have called for a return to the moral values of traditional literature. Paradoxically, their appeal has been supported by not only older writers, but also by younger ones who have proclaimed the nativist ideal of literature as the expression of the ‘true’ national spirit and see their vocation as serving God, not society. These authors want to see a ‘positive hero’ embodying the ‘national character’ in contemporary literature».

<sup>5</sup> «The populist ideas that were expressed back in the 1960’s by the current leaders of the post-Soviet national renaissance were re-examined. The rehabilitation of the ‘sixties’ legitimized moderate ideals that were close to populism [...] With the publication of the poetry of Vasyl Stus, Ihor Kalynets, Ivan Svitlychny, and other persecuted writers of the 1960’s and 1970’s, dissident literature has been added to the official canon. Regardless of the proclamation of the aesthetic values of literature, political content has continued to be decisive in the reception of literary works» (Hundurova 2001: 254-255).

fine di superare un'interpretazione 'populista' della cultura nazionale, l'attenzione di questa generazione di artisti era rivolta alla definizione del carattere postmoderno della cultura ucraina, riflettendo interpretazioni contrastanti della tradizione, che in molti casi sfociavano nella sua simbolica sovversione. Così nasce il fenomeno della cosiddetta scuola di Stanyslaviv, teso alla rappresentazione carnevalesca del passaggio al contesto post-totalitario (Hundurova 2009), che vede in Jurij Andruchovyč (n. 1960) e Taras Prochas'ko (n. 1968) i suoi maggiori esponenti; o ancora la scuola di Kyjiv-Žytomyr, con Volodymyr Danylenko (n. 1959), in contrasto con il sovracitato movimento per il suo contatto con le sperimentazioni della letteratura occidentale:

If the "Stanislaviv school" can be seen as postcolonial and playful in its attitudes to the deconstruction of colonial and anti-colonial myths, the "Zhytomyr school" might be seen as refusing to let go of the anti-colonial narrative, of the nativist stance. It has often been overtly hostile toward the postcolonial, appearing to reject not only cosmopolitanism, but pluralism, tolerance, and in fact many aspects of Western civilization (Shkandrij 2009).

L'intensificarsi del dibattito culturale intorno alle pratiche di modernizzazione del paradigma letterario ucraino si rivelò essere un momento di importante evoluzione centrifuga e multivettoriale, contrassegnata dallo sviluppo di nuove sperimentazioni estetiche. Il mito del ritorno del canone letterario nazionale ad un modello 'europeo' si basava sull'ambizione di preservare la narrazione nazionale dalla 'corruzione' del passato totalitario e coloniale<sup>6</sup>. Come osserva Ola Hnatiuk (2006), fu soprattutto nella seconda metà degli anni Novanta che la questione assunse un ruolo centrale. Nel tentativo di definire le direzioni della cultura nazionale dell'epoca, la studiosa individua due tendenze prevalenti, i cui sostenitori sono definiti rispettivamente con il nome di 'modernizzatori' e 'nativisti':

In their discourse on shaping cultural identity, modernizers such as Andrukhovych use a different language than the nativists, and appeal to different values. Their statements carry entirely different connotations. While both modernizers and nativists use one common term, postmodernism, their understanding and evaluation of it diverges. Their mapping of literary Ukraine also differs. The nativists concentrate on Kyiv (although they live in Kyiv, they prefer to appeal to Zhytomyr as a symbol of pure Ukrainian culture), and delineate the culture very clearly. Their vision is center-oriented. The modernizers, in contrast, avoid borders; their vision is polycentric. If they distinguish any territory, it is a more regional one (Hnatiuk 2006: 439).

Al centro della disputa stava la concettualizzazione del nuovo paradigma artistico che, nel caso della scuola di Stanyslaviv, doveva essere articolato attraverso una rap-

<sup>6</sup> Come osserva Pavlyshyn (1992: 49-50), le istituzioni culturali di eredità sovietica, come l'Unione degli Scrittori Ucraini, ebbero un ruolo di sicura importanza in questa direzione: «Most resistant to cultural post-colonialism are the cultural institutions, defenders of a notion of 'high culture' that is co-extensive with the national idea. This is an inheritance of the long period during which culture was, paradoxically, privileged as the surrogate for the nation and the public sphere. The Ukrainian Writers' Union has attached itself to this notion, and has defined its function as protecting Literature, but, more particularly, the Writer, against the slings and arrows of the outrageous market [...] Consequences of this profound cultural sea-change include, paradoxically, nostalgia for the structures of a past age of cultural restraint: if the empire had an explicit use for the culture, then the new nation-state should determine what new functions culture should now fulfill».

presentazione frammentata della soggettività: mediante continue metamorfosi stilistiche e narrative, lo spazio letterario dei ‘modernizzatori’ veniva così popolato da eroi che vivevano in mondi sospesi tra epoche differenti e luoghi ‘immaginati’.

La tensione verso l’esplorazione della questione identitaria nelle opere dei *visimdesjatnyky* si manifestava nella creazione di diverse categorie rappresentative dell’immagine dell’intellettuale ucraino. Nella sua analisi della produzione letteraria del primo decennio dell’Ucraina indipendente, M. Andryczyk (2012) evidenzia come una delle principali innovazioni portate avanti da questa generazione di artisti post-sovietici ruoti proprio intorno alla ricerca di nuovi modelli rappresentativi della figura dell’eroe-intellettuale ucraino. Ad essere reinterpretati sono la funzione ed il ruolo dell’intellettuale nel contesto culturale nazionale ed il suo rapporto con la società:

The concept of *intelligentsia* emerged in Ukraine during the populist era in the second half of the nineteenth century [...] the image that was established for the Ukrainian intellectual would prove to be the dominant prototype that would be challenged and manipulated in various ways throughout the twentieth century [...] A socially engaged intellectual with a decidedly rural orientation and strong dedication to serving the Ukrainian people, such as the protagonists inhabiting the prose of Ivan Franko and Ivan Nechui-Levyts’kyi, formed the prevailing stereotype of the Ukrainian intellectual that would be confronted in post-Soviet Ukrainian prose (Andryczyk 2012: 7).

Se il modernismo ucraino del primo Novecento, in particolare con Ol’ha Kobyljans’ka (1863-1942) e Volodymyr Vynnyčenko (1880-1951), aveva mostrato una certa apertura alla creazione di una nuova iconografia dell’intellettuale ucraino, distante dalle masse e da connotazioni politiche, tanto nella produzione letteraria del primo periodo sovietico degli anni Venti, ad esempio nelle opere di Mykola Chvyl’ovyj, quanto nella letteratura d’emigrazione del Novecento, ad emergere era prevalentemente un eroe caratterizzato dal suo forte impegno politico, da riversare nella ‘missione patriottica’ dell’arte. Nella narrazione dei *visimdesjatnyky*, che si ispirava ai principi di libertà estetica perseguiti dall’underground culturale degli anni settanta sovietici<sup>7</sup>, è invece la decostruzione dei miti nazionali a prendere il sopravvento. Possiamo così osservare la diffusione di alcuni tra i maggiori paradigmi artistici postcoloniali. Jurij Andruchovyč, Oleksandr Irvanec’ e Jurij Izdryk (n. 1962) furono tra gli artefici di un percorso artistico caratterizzato da una specifica tensione verso la sovversione della narrazione tradizionale, che pose le basi per “an incisive critique of both the Russian/Soviet imperialist oppression and the fossilized traditional forms of colonial-era Ukrainian nationalist iconography” (Chernetsky 2007: 207), di cui analizzeremo nel dettaglio le strategie principali nella sezione successiva del mio studio. Alla rappresentazione dell’artista-incantatore dei primi anni dell’indipendenza in

<sup>7</sup> «The group that would prove to be most influential on subsequent generations of Ukrainian intellectuals was one that included Mykola Riabchuk, Viktor Morozov, Oleh Lysheha, Roman Kis’, Orest Yavors’kyi and their unofficial leader, Hryhoryii Chubai [...] both in Kyiv and in L’viv, underground cultural groups of the 1970’s featured intellectuals who existed on the fringes of Soviet society, sharing that space and occasionally crossing paths with various other countercultural movements [...] In society’s eyes they were outsiders, oddballs, and derelicts - and most importantly, they were different [...] Their ermeticism found a philosophical grounding in ‘Eastern philosophies stressing the autonomy of the individual, of an identity separate from society. However, it was within this underground that these individuals were better able to create a mirror society in which they could coexist and maintain their convictions» (Andryczyk 2012: 9-11).

*Moskoviada* (Moscoviade, 1993) e *Perverzija* (Perversione, 1996) di Andruchovyč, si sovrappone così la figura dell'intellettuale-ambasciatore della cultura ucraina ad Occidente nei romanzi di Izdryk. Il contributo della scuola letteraria femminista degli anni Novanta, con gli importanti studi di Solomija Pavlyčko, Vira Ahejeva e Tamara Hundorova sulla produzione culturale di due importanti scrittrici del modernismo di inizio secolo, Lesja Ukrajinka (1871-1913) e la già citata Ol'ha Kobyljans'ka, ha avuto anch'esso un peso rilevante per il processo di ridefinizione del paradigma letterario ucraino. Sessualità e genere diventano ora elementi portanti del discorso identitario. Con Oksana Zabužko, la voce autobiografica si mescola alla narrazione nazionale, che nel suo *Pol'ovi doslidžennja z ukrajins'koho seksu* (Sesso ucraino: istruzioni per l'uso, 1996) viene tratteggiata nei termini del trauma fisico e psicologico vissuto dall'*intelligencija* ucraina: l'intellettuale è ora rappresentato come un eroe-malato ed emarginato, il cui orientamento verso l'auto-distruzione riflette il disorientamento e la disillusione della seconda metà degli anni Novanta. Tra le figure più rilevanti della scena letteraria nazionale, Zabužko si è dedicata alla teorizzazione e alla stilizzazione della cultura nazionale 'genderizzata', come risposta anti-coloniale a quella «peculiar condition of the contemporary Ukrainian writer who has to live with an acute feeling of writing in an 'endangered language' since for much of the past two centuries the use of language was discouraged and persecuted by both Russian and the Soviet authorities» (Chernetsky 2007: 253).

La nuova sensibilità di cui si fa portavoce la generazione dei *visimdesjatnyky* trova la sua simbolica energia sovversiva nell'interiorizzazione della 'catastrofe storica' e nella necessità di creare un nuovo linguaggio estetico. Da queste premesse si formano le basi per la proliferazione dei testi della *pisljačornobyls'ka biblioteka* – la biblioteca del dopo-Čornobyl', metafora utilizzata da T. Hundorova per definire la nascita del discorso postmoderno in Ucraina:

[...] Čornobyl' è un evento simbolico [...] ha rappresentato un momento di svolta: ha accelerato la *perestrojka* ed ha liberato l'intero sistema sovietico dal sortilegio [...] il discorso di Čornobyl' è post-catastrofico e post-traumatico, non funge soltanto da strumento per la comprensione della contemporaneità e degli eventi reali, ma dà anche vita a nuove forme di pensiero [...] nel momento di incertezza successivo alla catastrofe emerge un nuovo linguaggio e compaiono nuove forme di espressione [...] penetrano all'interno di generi e stili diversi, di diverse tipologie discorsive [...] L'intera cultura ucraina del post-Čornobyl', in una certa misura, si ritrova in una nuova condizione epistemologica: quella post-traumatica (Hundorova 2013: 14-15).

La coscienza postmoderna viene così 'testualizzata' attraverso un continuo processo di decostruzione dei discorsi storico-culturali e delle pratiche letterarie dominanti. La 'desacralizzazione dei classici' non ha luogo tramite una loro negazione assoluta, ma prende forma attraverso la mistione di elementi della cultura alta e di quella popolare nelle nuove sperimentazioni estetiche. Il canone è ora inteso come un'istituzione di carattere transitorio<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «Per i postmodernisti la letteratura non rappresenta né un canone chiuso, né separato storicamente nel suo periodo di sviluppo, ma esiste simultaneamente e sincronicamente sotto forma di segni grafici, ovvero di testi, di storie, di nomi, che formano un 'archivio', una 'biblioteca', un 'museo', un 'antologia', una 'lista'» (Hundorova 2013: 81).

All'interno del rinnovato bacino di linguaggi e stilemi artistici creato dai *vi-simdesjatnyky* si innesta la tensione verso un ancora più ambizioso pluralismo estetico delle generazioni successive, che portano avanti il processo di rielaborazione del canone sfociando nell'*épatage* linguistico e tematico. L'etichetta di *dev'jatdesjatnyky*<sup>9</sup> include autori che hanno oggi un peso specifico nel panorama culturale nazionale e che sfuggono a vere e proprie categorizzazioni generazionali, come Serhij Žadan (n. 1974) e Taras Prochas'ko (n. 1968). Quest'ultimo è una figura emblematica per comprendere la permeabilità e la versatilità delle pratiche letterarie contemporanee. Già protagonista del fenomeno galiziano di Stanyslaviv, la sua prosa sperimentale è ricca di sfumature intimiste, dove lo spazio ed il tempo si mescolano in una dimensione mitica. Nel suo *NeprOsti*, la descrizione delle montagne dei Carpazi diventa un mezzo attraverso il quale cercare di ricostruire la propria identità e 'patria storica'. Le sue opere si dimostrano capaci di scavare nella memoria dei luoghi che custodiscono la storia, ed al contempo di ricreare 'altri' mondi in cui poter dare voce a quel passato nascosto, racchiuso all'interno di una rinnovata condizione esistenziale e culturale di 'transitorietà'.

## 1.2 Una 'cultura di transito'

La cultura di transito è post-traumatica, ma non è 'incompleta' [...] La cultura di transito può essere percepita come la perdita di qualcosa. Ma quando la transizione non viene intesa come un passaggio temporaneo e un percorso verso una destinazione finale, e viene invece osservata [...] all'interno della continua ricerca di un dialogo e di nuove corrispondenze tra il sé e il mondo, tra il corpo e l'ambiente, tra la coscienza e l'essere, allora la cultura di transito diventa autosufficiente e completa (Hundurova 2013a: 12).

Il processo di maturazione del contesto culturale ucraino che ha avuto luogo nei due decenni post-sovietici ha determinato oggi una fase artistica caratterizzata da una maggiore introspezione, legata al recupero della memoria individuale e collettiva – come testimoniato dalla pubblicazione dell'antologia *Dekameron. 10 Ukrajins'kich prozajkiv ostannich desjati rokiv* (Il Decamerone. Dieci prosatori ucraini degli ultimi dieci anni, 2010), edita da *Klub simejnoho dozvillja*, in cui sono racchiuse le principali tendenze della prosa del nuovo secolo, inclusi i contributi dei già citati Prochas'ko e Žadan. Le strategie narrative della produzione letteraria ucraina del primo decennio del XXI secolo rappresentano il riflesso del rinnovato processo di rielaborazione del 'trauma' storico. Con la definizione di *tranzytna kul'tura* – cultura di transito, T. Hundorova propone una felice formula per comprendere la peculiare condizione della cultura ucraina contemporanea: una condizione di transito nell'accezione non solo di 'passaggio' o 'temporaneità', ma soprattutto nei termini di un processo di 'auto-coscienza' nazionale che coinvolge le dinamiche della memoria culturale post-totalitaria. Seguendo le riflessioni di Hundorova, guardando al romanzo ucraino post-sovietico, è possibile oggi osservare un 'sintomo generazionale': il passato influenza il futuro, sradicando il soggetto dalla sua esistenza, dalla contemporaneità, rendendolo 'ostaggio' del passato. Ma proprio vedendo la 'transitorietà' come modello cultu-

<sup>9</sup> Un gran numero di antologie testimonia le teorizzazioni del gruppo: *Teksty* (Brani, 1995), *Molode Vino* (Vino giovane, 1994) e *Imennyk* (Sostantivo, 1997).

rale, si determina il ‘luogo del cambiamento’: prende così forma un nuovo bacino di codici simbolici utili a dare una interpretazione adeguata alla condizione esistenziale e culturale dell’Ucraina post-sovietica.

In *Tango Smerti* di Jurij Vynnyčuk, la riflessione intorno alle tematiche della Shoah diventa un canale funzionale a trasmettere l’esperienza ucraina del trauma storico, mescolando i dati d’archivio con l’elemento finzionale. La sua stilizzazione artistica di L’viv ai tempi dell’Olocausto ha prodotto un risultato ambivalente: da una parte ha attirato nei confronti dell’autore le accuse di mistificazione della realtà storica (Radzijska 2012), mentre dall’altra l’opera ha comunque ottenuto il riconoscimento della critica, venendo insignita del *BBC Ukraine Book of the year* nel 2012. Ha suscitato grande clamore anche il ritorno al romanzo di Oksana Zabužko nel 2010 con il suo *Muzej pokynutykh sekretiv* (Il museo dei segreti abbandonati), per il quale nel 2013 è stata fregiata a Wrocław del prestigioso premio *Angelus*, dopo la sua pubblicazione in traduzione polacca. Questo romanzo segna il passaggio ad un nuovo tipo di narrativa incentrata sulla riflessione storica, che prende vita attraverso un’approfondita ricerca d’archivio riguardante il ruolo dell’Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini negli scontri con i sovietici e con le truppe polacche nel periodo tra le due Guerre. Le critiche all’oggettività del dato storico (cfr. Blacker 2013) presentato dalla Zabužko nel suo lavoro vengono bilanciate dalla capacità dell’autrice di analizzare i profondi legami che intercorrono tra la memoria individuale e collettiva:

Lo scopo di Zabužko è quello di creare un romanzo postcoloniale esemplare in Ucraina [...] Zabužko deve risolvere la questione legata al cambio del centro della narrazione, trovando una nuova struttura interna del racconto. Già nella prima parte del romanzo Zabužko riesce a definire chiaramente questa struttura: deve essere un racconto in cui il tempo venga ad assumere la forma di un labirinto; quest’ultimo si avvicina e al contempo si allontana dai contemporanei, ma, soprattutto, nasconde dei misteri, dei segreti, che è necessario rivelare al fine di recuperare la memoria della specie, la memoria delle generazioni [...] Zabužko sfrutta appieno l’idea del tempo magico (Hundorova 2013a: 119).

Il ‘labirinto della memoria’ creato dalla scrittrice attraverso gli strumenti allegorici postcoloniali, consente di schiudere e di ripercorrere il ricordo di una generazione proprio per mezzo della sua ‘testualizzazione’.

Il ricorso alla storia è uno strumento molto efficace anche nel settore della letteratura di massa. Vasil’ Škljar (n. 1951) è uno scrittore affermato tra il grande pubblico, grazie ai suoi thriller di successo costruiti intorno a tematiche fantastiche. Nel 2009 ha pubblicato il romanzo *Čornyj Voron* (Il corvo nero), in cui vengono ricostruiti gli eventi relativi alla guerra dei patrioti della Repubblica di Chodolnyj Jar, costituitasi nella regione di Čerkasy tra il ’19 ed il ’22 dopo la Rivoluzione bolscevica, contro l’armata Rossa e le truppe imperiali. Il libro, che dopo la sua uscita era comunque già stato insignito del *Knyžka roku*, premio relativo ad un rating annuale del mercato editoriale nazionale, è stato oggetto di un forte scandalo (cfr. Slavinska 2011). Il recupero di una ‘cripto-storia’, di tematiche ‘obliate’ dalla narrazione storica egemonica e di difficile interpretazione<sup>10</sup>, ha provocato un acceso dibattito intellettuale, che è cul-

<sup>10</sup> Nella loro analisi del romanzo di Škljar, Kochanovksaja e Nazarenko (2011) evidenziano gli elementi di continuità – e di discontinuità – dell’operazione storico-letteraria dell’autore all’interno della

minato con il provocatorio rifiuto dell'autore di *Čornyj Voron* di ricevere il prestigioso premio letterario di stato Taras Ševčenko nel 2011.

In generale, la vitalità della letteratura ucraina è segnalata da una forte permeabilità dei confini tra letteratura di genere e letteratura alta, con il proliferare di fenomeni letterari legati alla cultura di massa<sup>11</sup>. La nascita di nuovi festival letterari nazionali mette in luce il livello di fermento delle iniziative culturali del paese, che iniziano a prender forma nelle diverse regioni ucraine. Tra gli eventi principali si annoverano il *Forum vydavciv* (Forum degli editori) di L'viv, e i più recenti *Knyžkovyj Arsenal* di Kyjiv e *Meridian Czernowitz*.

Nel corso dei venti anni di indipendenza dell'Ucraina, il generale atteggiamento di inclusività nei confronti degli eterogenei elementi culturali del paese ha dato vita al carattere composito del panorama artistico odierno. Come evidenziato da M. Shkandrij (2009), sembra proprio l'apertura verso il pluralismo culturale ed i fenomeni 'ai margini' della tradizione a poter porre le condizioni per il raggiungimento di un nuovo stadio per la *tranzytyna kul'tura* ucraina:

This inclusiveness, to my mind, is a good sign, which does not efface stories and histories, voices and memories. This kind of writing is allied to the refusal of a narrow national paradigm by contemporary historians [...] It is also allied to the writing of a Ukrainian history that includes other cultural and ethnic groups, a project that Paul Magocsi set himself in his *History of Ukraine* [...] Hence elements of hybridity, marginality such as "surzhyk" (a macaronic mixture of Ukrainian and Russian spoken by many) or the maloros complex (an identity that sees "Little Russian" as merely a colourful variant of "Russian"), which have often been defined in Ukrainian literature as scourges, are frequently seen in postcolonial writings as almost a "natural" and inevitable condition of cultural evolution. Postcolonial criticism has willingly focused on border literatures, migrant communities, and in-between identities.

## 2. Il carnevalesco post-sovietico: la prosa di Jurij Andruchovyč

Colonization by a stolen and divided past locks into a circle of repetitions and simulations. Such is the fate of the postcolonial subject. [...] Doubtless, it is precisely the

tradizione ucraina: «[...] Nell'opera di Škljar il romanzo storico si combina con l'ultimo derivato del genere fantastico: la 'cripto-storia', ovvero la narrazione dei retroscena 'autentici', 'occulti', il più delle volte a sfondo mistico, di celebri eventi storici. L'atamano soprannominato 'il corvo nero' è immortale: una metafora dell'invincibilità dello spirito nazionale. Si tratta di un procedimento artistico tradizionale, e la costruzione del testo segue questo tipo di strategie. Škljar riproduce la poetica, ben consolidata nella letteratura ucraina, del romanzo storico del XIX secolo, tentando di rappresentare non solo gli eventi e i realia occulti, ma anche riproducendo il modo di pensare di persone vissute in un passato più o meno lontano».

<sup>11</sup> La nascita di una letteratura di massa in lingua ucraina rappresenta un fenomeno di fondamentale importanza per il mercato editoriale nazionale post-sovietico, come testimoniato dal ruolo che viene rivestito oggi dai nuovi premi letterari sorti nell'Ucraina indipendente: «Per la letteratura ucraina lo sviluppo di una letteratura di massa è una questione di sopravvivenza; l'abitudine a leggere in lingua ucraina non può prendere forma soltanto attraverso la letteratura alta. Proprio per questa ragione si spiega la sorprendente vitalità, per i nostri tempi, del concorso letterario *Koronacija slova* [...] Secondo gli organizzatori, la 'letteratura alta' continuerà ad esistere in ogni caso, ma il mantenimento del segmento di massa ad un buon livello artistico rappresenta una questione socialmente significativa: non è affatto un paradosso, e la pubblicazione di più di cento romanzi da parte di editori ucraini, in seguito ai risultati del concorso, ne è una chiara dimostrazione» (Kochanovskaja, Nazarenko 2011a).

postcolonial world view that feeds these first post-Soviet Ukrainian novels appearing in the 1990s (Hundurova 2011).

Durante gli anni della *perestrojka*, l'esigenza di creare nuovi stilemi artistici che potessero interpretare e 'testualizzare' il cambiamento in atto cominciò a diventare sempre più pressante. La nuova sensibilità postmoderna, definita da un linguaggio innovativo e da una distintiva apertura al contatto intertestuale tra cultura alta e cultura popolare, prese forma nella sua variante ucraina del *pisljačornobyl'skyj Karnaval* – il Carnevale del dopo-Čornobyl', secondo la definizione che ne dà T. Hundorova (2005: 114):

In Ucraina la visione postmoderna del mondo assume le forme di una variante specifica del carnevale: il Carnevale del dopo-Čornobyl' [...] Il Carnevale ha portato all'affermazione di aree ed estensioni fino a quel momento aliene alla letteratura ucraina: in particolare quelle che erano marginali, estranee, o che avevano trovato posto solo nella cultura di massa.

Caratterizzato da un indirizzo polisemico e multivettoriale, il carnevalesco diventa il canale artistico privilegiato dai giovani autori delle nuove generazioni, che si riconoscono nelle sue facoltà dissacranti e giocose, utili all'innesto di elementi della cultura di massa all'interno di strutture narrative tradizionali. I *visimdesjatnyky* ripristinano così l'aspetto privato e la coscienza individuale del proprio presente, fino ad allora obliati dall'egemonia totalitaria. Lo sviluppo del postmodernismo ucraino ha origine proprio al fine di decostruire l'eredità sovietica del nuovo stato indipendente<sup>12</sup>. Alla base della sua poetica sta il pensiero filosofico di Michail Bakhtin, nel suo dirompente significato di scoperta e 'rivelazione' di un nuovo mondo, e di una sua nuova cognizione. Tramite un processo di 'crisi' del discorso epistemologico si giunge così alla definizione di una rinnovata coscienza culturale, come evidenziato da R. Lachmann (1988: 124-126):

In laughter there occurs a 'second revelation'; a 'second truth' is proclaimed to the world [...] The truth of the second revelation is the truth of the relativity of the truth, the truth of crisis and change, the truth of ambivalence. [...] This is the crux of Bakhtin's approach: he formulates a myth of ambivalence that denies the 'end' by sublimating death in and through laughter. The material components of the universe disclose in the human body their true nature and highest potentialities. They acquire a historic character. Bakhtin's concept of materialism, however, has yet another side to it: because matter 'embodies' cultural memory [...]

Il movimento letterario del 'Bu-Ba-Bu' (*burlesk, balahan, bufonada* – burlesque, pagliacciata, buffoneria), fondato a L'viv nel 1985 da Jurij Andruchovyč, Viktor Ne-

<sup>12</sup> Hundorova (2013: 155) sottolinea questo tipo di specificità del postmodernismo ucraino all'interno del contesto globale: «[...] lo sviluppo del postmodernismo in Ucraina ha dimostrato come in questo caso non sia stato determinato in primo luogo dalla logica del tardo capitalismo, come in Occidente, ma dalle deformazioni della coscienza totalitaria nello spazio post-comunista. Così, la variante ucraina trasforma sensibilmente l'idea stessa di postmodernismo, inteso come una particolare condizione epistemologica che ha preso vita nell'ultimo terzo del XX secolo nella civiltà occidentale e che ha abbracciato le diverse culture regionali e nazionali del mondo».

borak (n. 1961) e Oleksandr Irvanec' (n. 1961), rappresenta un importante momento di rivisitazione della concezione carnevalesca dell'arte. Nel loro percorso artistico, i tre autori hanno riletto in questa chiave la storia ucraina recente. La loro produzione letteraria rappresenta un momento di riflessione sugli effetti del crollo del sistema sovietico tramite gli strumenti del carnevalesco, come formulato dallo stesso Andruchovyč nella sua *Apolohija blazenady* (Apologia della buffoneria) del 1990:

Il nome di Bu-Ba-Bu ci impone di essere democratici [...] La buffoneria è intrinseca in noi [...] La scepsi e l'ironia sono l'essenza del nostro percorso [...] La maschera ci dà la possibilità di reincarnarci e restare in noi allo stesso tempo. Così prende vita il nostro viaggio nel tempo e nello spazio [...] In questo modo, siamo carnevaleschi [...] Ma il carnevalesco non si riduce soltanto alle maschere. Il carnevale collega ciò che è slegato, gioca con i valori gerarchici, rovescia il mondo a testa in giù, stuzzica le idee più sacre, per salvarle dalla fossilizzazione e dalla necrosi. Il carnevale è una guerra contro la morte<sup>13</sup> (Andruchovyč, Irvanec', Neborak 2007: 23-24).

Il legame con la tradizione del Barocco ucraino<sup>14</sup> viene colto nella condivisione dell'aspirazione ad una 'sintesi delle arti', che nella specifica interpretazione del movimento ha luogo attraverso le pratiche della 'performance' e dell'happening'. Come sottolinea Chernetsky, è lo stesso Bakhtin ad evidenziare la continuità delle forme di 'carnevalesco' nella tradizione ucraina nel corso della sua storia<sup>15</sup>. *Épatage* e trasgressione diventano gli strumenti per l'elaborazione di un'arte che venga liberata dal suo ruolo di detentrica di una 'missione civile'. Per i Bu-Ba-Bu, il ruolo principale del poeta consiste nel suo perseguire pratiche estetiche tese alla 'desacralizzazione' della letteratura, attraverso una sua de-politicizzazione, per giungere infine ad un superamento degli ideali patriottici tradizionali. Come afferma Andruchovyč in questo brano tratto da *Ave, «Krajsler»!* (*Pojasnennja očevydnoho*) – Ave, "Chrysler"! (La spiegazione dell'ovvio), la letteratura può avere rappresentazioni e funzioni 'sovversive':

"La letteratura è un Tempio!" [...] Io non ho nulla contro il tempo. Sebbene a loro volta altre verità possano essere rivelate: "La letteratura è un Ospedale! La letteratura

<sup>13</sup> «Назва Бу-Ба-Бу зобов'язує нас бути демократичним [...] Балаган притаманний нам внутрішньо [...] Суть нашого шляху – скепсис та іронія [...] Маска дає змогу і перевтілитися, і лишитися собою водночас. Це засіб нашого подорожування в часі та просторі [...] Таким чином, ми карнавальні [...] Карнавальність, однак, полягає не тільки й не стільки в масках. Карнавал поєднує непосреднуване, жонглуює ієрархічними цінностями, перекидає світ догори ногами, провокує найсвятіші ідеї, щоб порятувати їх від закостенілості й омертвіння. Карнавал – війна зі Смертю».

<sup>14</sup> Cfr. Andruchovyč 2013: 194. «L'Ucraina è il paese del barocco / vagabondare per le sue terre è una gioia per gli occhi / ...Questo barocco sommerso mette in azione la resistenza / e fiorisce selvaggiamente anche tra le rovine, / sebbene siano dimentichi di noi, e restino in silenzio in Europa [Україна ж — це країна барокко / Мандрувати нею — для ока втіха / ... Це підпільне барокко влаштовує опір / і цвіте шалено навіть в уламках, / хоч забуто нас і мовчать в Європі]». Le traduzioni dei testi poetici sono di servizio in funzione della conoscenza dei contenuti.

<sup>15</sup> «Bakhtin himself, in his essay on Rabelais and Gogol' [...] notes that the traditions of "grotesque realism" (a term that he introduces as a synonym for carnivalesque literature) in Ukraine "were very strong and persistent" and constituted a reverberation of the West European carnivalesque tradition. Bakhtin singles out in particular the so-called 're-creations', spring graduation festivals held at the Kyiv Mohyla Academy and other institutions of learning in Ukraine between the sixteenth and eighteenth centuries, comparing them to the Western tradition of the so-called *risus paschalis* [...]» (Chernetsky 2007: 208).

è una Scuola! La letteratura è una Fabbrica! La letteratura è una Stazione! La letteratura è un Vaporetto! È Bordello! È Spazzatura! È Latrina!<sup>16</sup> (Andruchovyč, Irvanec', Neborak 2007: 131).

Alla fine degli anni Ottanta nascono numerose rassegne non ufficiali, come il *Červona Ruta*, festival musicale itinerante organizzato per la prima volta nel Marzo del 1989 a Černivci, e lo *Zolotyj Homin*, festival di poesia creato nel 1990 a Kyjiv, che segnano l'emergere di un'istanza di cambiamento culturale nel contesto ucraino. La decostruzione del passato totalitario procede di pari passo con la demistificazione del discorso patriottico del rinascimento nazionale dei primi anni Novanta. I membri del Bu-Ba-Bu si fanno portatori di questo nuovo modello espressivo: «[...] members play with the former symbols of provincialism to produce a *jouissance* in which the ethnographic as origin is both parodied and retained as content for a new kind of cultural product [...]» (Pavlyshyn 1992: 52). L'effetto è quello di stimolare l'apertura del contesto culturale ucraino, attraverso la ripresa di alcuni paradigmi reinterpretati in chiave carnevalesca. Questo è il caso di *Ljubit'!* (Ama!, 1992), poesia di Irvanec' che riprende apertamente i versi di un classico della letteratura ucraina, *Ljubit' Ukrajinu* (Ama l'Ucraina, 1944) di Volodymyr Sosjura<sup>17</sup> (1898-1965) per trasgredire tabù legati al sesso e ai nuovi miti occidentali:

Любіть Оклахому! Вночі і в обід,  
Як нььку і дедді достоту!  
Любіть Індіану! Й так само любіть  
Північну й Південну Дакоту.  
Любіть Алабаму в загравах пожеж,  
Любіть її в радощі й біди!  
Айову любіть! Каліфорнію теж!  
[...] Любити не зможеш ти штатів других,  
Коли ти не любиш по-братськи  
Полів Арізони й таких дорогих  
Просторів Аляски й Небраски.  
Любов цю, сильнішу, ніж потяг до вульв,  
Плекай у душі незникому.  
Вірджінію-штат, як Вірджінію Вулф  
Люби! І люби – Оклахому!<sup>18</sup>

(Andruchovyč, Irvanec', Neborak 2007: 231)

<sup>16</sup> «Література — це Храм!» [...] Нічого не заперечую проти храму. Хоча з такою ж часткою істини можна стверджувати: «Література — це Лікарня! Література — це Школа! Література — це Фабрика! Література — це Вокзал! Література — це Пароплав! Це Бордель! Це Смітник! Це Нужник!».

<sup>17</sup> Poeta ucraino d'età sovietica, originario della regione del Donbas. Raggiunse una certa notorietà già negli anni Venti, ai tempi della *korenizacija* in RSSU. In occasione della pubblicazione del suo componimento intitolato *Ljubit' Ukrajinu*, Sosjura venne aspramente criticato dalle autorità del partito, che ne deploravano il forte tono patriottico.

<sup>18</sup> «Ama l'Oklahoma! Di notte e a pranzo, / proprio come mamma e papà! / Ama l'Indiana! Ed allo stesso modo ama / il Dakota del Nord e del Sud. / Ama l'Alabama nel bagliore dei fuochi, / Amalo nella gioia e nel dolore! / Ama l'Iowa! Ed anche la California! / [...] Non puoi amare altri stati / Se non ami fraternamente / i campi dell'Arizona e le incantevoli / vaste lande dell'Alaska e del Nebraska. / Quest'amore è più forte dell'attrazione per la vulva, / Nutri l'eterno nella tua anima. / Lo stato della Virginia come Virginia Woolf / Ama! E ancora ama, l'Oklahoma!».

La ‘patria’ è qui desacralizzata, per mezzo di un procedimento di ‘straniamento’ dell’originale di Sosjura, al fine di costruire una critica sociale del discorso nazionale in auge nei primi anni dell’indipendenza ucraina. La maturità della decostruzione carnevalesca viene però raggiunta nella trilogia di romanzi di Jurij Andruchovyč, in cui viene affrontato il processo di riflessione identitaria nella sua complessità. In queste opere la stilizzazione di una realtà artistica alternativa, che si pone come ‘allegoria’ della contemporaneità, consente di decentrare il discorso nazionale. La teatralizzazione del carnevalesco perviene ad una polifonia di simboli nazionali ‘rovesciati’, finalizzata alla critica degli assiomi culturali egemonici.

Nato nel 1960 a Stanislav, l’odierna Ivano-Frankivs’k, Andruchovyč si trasferì da giovane a Mosca per seguire i corsi dell’istituto di letteratura Maksim Gor’kij. Collaborò in qualità di co-redattore con la rivista *Četver* (1991-1996), fondata a L’viv nell’89 da Jurij Izdryk, su cui vennero pubblicate le opere di gran parte degli autori appartenenti al fenomeno di Stanyslavitiv, come Volodymyr Ješkiljev (n. 1965) e Taras Prochas’ko. Nel corso dei primi anni dell’Ucraina indipendente, la rivista divenne la sede privilegiata anche per la pubblicazione delle opere del movimento dei Bu-Ba-Bu. Andruchovyč è autore di numerose raccolte di poesie, come *Seredmistja* (Centro città, 1989) e *Nebo i plošči* (Il cielo e le piazze, 1995), e di saggistica, volta alla concettualizzazione del mito europeo in *Moja Jevropa: Dva eseji pro najdyvnišu častynu svitu* (La Mia Europa: Due saggi sulla parte più incantevole del mondo, 2001), ma è con le sue opere in prosa che la sua poetica raggiunge la sua completa sintesi espressiva<sup>19</sup>. Quest’ultime mostrano una peculiare propensione alla creazione di procedimenti artistici di ibridazione allegorica, tesi alla raffigurazione della frattura storica coloniale e delle sue conseguenze nel contesto socio-culturale ucraino. *Rekreaciji* (Ricreazioni), scritto nel 1990, venne pubblicato sul primo numero di *Sučasnist’*, la principale rivista letteraria ucraina d’emigrazione, che al crollo dell’URSS trasferì i suoi uffici dagli Stati Uniti a Kyjiv. L’opera attirò sin da subito gli strali della critica<sup>20</sup>, proprio per il suo carattere di derisione della società contemporanea:

In this novel [...] Andrukhovych does not simply bear witness to the decline and fall of the empire but daringly explores the hybrid and contradictory nature of the present-day Ukrainian intellectual subject and irreverently mocks the many sacred cows of the frozen populist vision of Ukrainian culture commonly held during the era of anticolonial resistance (Chernetsky 2007: 217).

<sup>19</sup> «In his prose work of the 1990’s, Andrukhovych used the experiences of displacement as the core trope, delivering in *Rekreacii* a critique of the condition of Ukrainian colonial intellectuals and the society at large on the eve of independence, a harsh indictment of Soviet colonialism in *Moskoviada* (The Moscoviad), and an exploration of the place of a Ukrainian postcolonial intellectual in the global cultural condition in *Perverziia* (Pervezion)» (Chernetsky 2007: 217).

<sup>20</sup> Balinska-Ourdeva (1998: 210) ricorda la contrastata ricezione dell’opera all’interno del dibattito letterario nazionale dei primi anni Novanta: «Given the historical moment and the complex structure of the text itself, it is hardly surprising that Andrukhovych’s work initiated a debate on the subject of its literary qualities and cultural value [...] the readership at that time clearly split into two ‘opposing camps’. On the one hand there were readers, representing predominantly the Diaspora, who expressed a clearly negative judgement. In their opinion, the novella displayed a ‘lack’ of national pride and respect for the cultural history and literary traditions of Ukraine [...] On the other hand, the novella attracted the interest of some prominent Ukrainian literary critics who approached it as a highly sophisticated, postcolonial and post-modern discourse».

L'azione del romanzo si svolge nell'arco di una giornata, durante un immaginario festival carnevalesco degli anni Novanta, sottintendendo sin dal titolo il riferimento alla tradizione delle *rekreaciji* barocche<sup>21</sup>. Raffigurando le celebrazioni del festival delle arti, simbolicamente chiamato 'Festival dello Spirito Risorto', l'artista modella e rielabora gli eventi seguiti all'indipendenza della nazione reinterpretando i luoghi e le istituzioni culturali appartenenti al passato sovietico. Andruchovyč ritrae una parata in stile carnevalesco, priva di alcun ordine politico e sociale: si tratta di un «jumble of professional, class, and ethnic groups, real and imaginary, present and past, of this world and the next» (Pavlyshyn 1992: 55). Come ha efficacemente notato Chernetsky (2007: 220), «the novel recounts the schizophrenic hybridity of postcolonial society». Nella città di *Čortopil'*, letteralmente la città del diavolo, ogni singola identità può trasformarsi, e diventare il suo esatto contrario. Lo stesso passato totalitario ritorna nel presente e convive con esso nella simultaneità dei piani temporali e spaziali, come possiamo osservare nel tono dissacrante del programma del festival:

Il 27 e il 28 Maggio a Čortopil', con il nome di 'Festival dello Spirito Risorto', si terranno le ricreazioni, che sono state restituite al popolo per la prima volta dopo duecento anni. Questo festival è il primo passo verso la rinascita delle belle ed antiche tradizioni del nostro popolo. Invitiamo tutti a Čortopil'! [...] All'interno del programma del festival:

1. La conferenza scientifico-teorica "Il festival che è sempre con noi" (interverranno distinti filosofi, economisti, ecumenisti [...] deputati popolari, ipnotizzatori, demiurghi etc.) si terrà il 27 Maggio presso l'auditorio cittadino del Partito comunista ucraino. Inizio alle ore 16 [...] La resurrezione del nostro spirito, e con essa anche la liberazione definitiva, diventano realtà. Siamo in grado di vincere e vinceremo! Gioite e gioirete! Gloria all'Ucraina!<sup>22</sup> (Andruchovyč, Irvanec', Neborak 2007: 159-160)

Il programma ha il ruolo di manifesto della critica alla vacuità dei tentativi di ripristinare nella contemporaneità elementi culturali della tradizione pre-moderna: gli stessi eventi si svolgono nelle sedi del passato 'rimosso', ovvero nell'auditorio cittadino del partito comunista, stravolgendo completamente il significato della 'rinascita

<sup>21</sup> «Andruchovyč's title is extremely condensed semantically and manifests the author's intention to construct a 'polysemous' fictitious world [...] The first semantic line is determined by a denotation, whereby the word 'recreation' realizes a cultural unit correlated with 'entertainment', 'leisure', 'fun', 'rest' and 'recovery'. [...] The next semantic axis invites readers to follow another associative chain realized by a denotation according to which the word 'recreation' is linked with an abstract cultural unit (change) [...] The metamorphosis is seen as an outcome of a creative re-structuring by means of which an old and known entity becomes new and different (strange) [...] The third semantic axis of the title is culturally very specific. At this point of the reading, the meaning is kept hidden from the reader as a 'secret'. Its engendering context are certain 'ritual' practices of the seventeenth- and eighteenth-century Ukrainian academic elite» (Balinska-Ourdeva 1998: 217-219).

<sup>22</sup> «27-28 травня в Чортополі відбудуться вперше за двісті років повернуті народові рекреації під загальною назвою "Свято Воскресаючого Духу". Це свято стане першим кроком у відродженні давніх і прекрасних традицій нашого народу. Запрошуємо всіх у Чортопіль! [...] У ПРОГРАМІ СВЯТА: 1. Науково-теоретична конференція "Свято, яке завжди з нами" (доповіді й виступи визначних філософів, економістів, екуменістів, пара — і психологів, історіософів, астрологів, політологів, народних депутатів, гіпнотизерів, деміургів та ін.) - 27 травня, зал засідань міськкому Компартії України, початок о 16 год. [...] Воскресіння нашого Духу, а з ним і остаточне визволення стають реальністю. Ми спроможні перемогти і ми переможемо! Веселіться — розвеселитесь! Слава Україні!».

nazionale'. Ad essere decostruiti sono anche la figura del poeta, descritto come adultero e vizioso, e lo stesso linguaggio, con il costante utilizzo di un lessico non normativo ed una struttura complessa costruita sulle prospettive di ben sei personaggi diversi.

In *Moskoviada* (Moscoviade, 1993), Andruchovyč prosegue nel percorso di riflessione identitaria, costruendo in questo caso una 'contro-narrativa', indirizzata direttamente al 'centro' dell'impero. Se in *Rekreaciji* l'autore aveva posto l'accento sulle dinamiche della realtà ucraina a lui contemporanea, nel suo secondo romanzo lo sguardo è diretto alle relazioni con l'altro russo:

[...] in Yuri Andrukhovych's *Recreations* the colonial and totalitarian experiences are expressed through a bifurcation of each of the characters, who look to the past and attempt to replay that past somehow, to repeat it, to re-embody themselves in it, in order to restore a full-value and full-blooded identity of one's own 'I,' stolen by history [...] In *Moscoviada* this subject is already trying not so much to restore his own 'I' as obtaining revenge on the empire, by fragmenting it and inverting the 'top' and the 'bottom,' the center and the periphery, and also by engaging in voluntaristic-aggressive renaming of toponyms in the metropolis, in this manner assaulting the already powerless late-Soviet body of the empire at its very center (Hundorova 2011).

Protagonista dell'opera è il giovane poeta ucraino Otto Von F., uno degli abitanti della residenza universitaria dell'istituto di letteratura di Mosca, il cui nome simbolicamente definisce l'alterità del personaggio al discorso imperiale russo-sovietico. Alle soglie della caduta dell'URSS, il protagonista osserva il decadimento della capitale, raccontato attraverso la costruzione di un monologo interiore in seconda persona che ne segue le vicissitudini nell'arco di ventiquattro ore. L'impero è significativamente descritto nella lingua del 'colonizzato'. Nei dialoghi con i personaggi russi la 'lingua imperiale' viene riprodotta secondo l'ortografia ucraina, enfatizzando così l'effetto già dissacrante dell'utilizzo di un lessico non normativo da parte dei poeti russi<sup>23</sup> che popolano il romanzo. La critica ha letto le avventure di Otto Von F. come un rimando intertestuale alla struttura della moderna 'odissea alcolica' del protagonista di *Moskva Petuški* (Mosca-Petuški, 1969) di Venedikt Erofeev<sup>24</sup> (1938-1990). Lo stesso alcol è emblematicamente considerato la causa del decadimento dei cittadini della capitale, e visto come segno premonitore del futuro crollo dell'impero:

È andata così: in tutto l'Impero improvvisamente sono venuti a mancare i boccali. Che siano stati portati tutti al Cremlino in previsione di una guerra civile? E quando le masse dei rivoltosi andranno all'attacco delle mura del Cremlino, i membri del politburo scaglieranno loro addosso i boccali colmi delle più svariate schifezze. Forse proprio quei boccali, o più precisamente la loro mancanza, costituiscono la migliore prova della totale incapacità di esistere della nostra mamma imperiale [...] A suo tempo ti hanno insegnato che l'Impero Romano è caduto sotto i colpi degli schiavi e dei coloni. Questo Impero cadrà sotto i colpi degli ubriacconi. Un bel giorno andranno sul-

<sup>23</sup> Cfr. Andruchovyč 2014: 21. «За что, Прибалтика, скажи, / Святыю Русь так ненавидишь? / Замри, Эстонь! Литва, дрожи! / Ты русский хуй еще увидишь! [Perché, baltici, dite, / odiate così la santa emite / Russia? Fermati, estone! Trema lituano! / Il cazzo russo ti sfonderà l'ano (Andruchovyč 2009: 18)]».

<sup>24</sup> T. Hundorova (2013: 139), ad esempio, osservava come «[q]uesto romanzo-apocrifo postcoloniale» parodiasse «il topos imperiale dalla posizione marginale propria di un poeta ucraino, non solo citando il famoso *Venička*, ma anche ripetendone l'odissea alcolica nel centro di Mosca».

la Piazza Rossa e, pretendendo birra, muoveranno alla volta del Cremlino. Cominceranno a sparar loro addosso. Ma i proiettili rimbalzeranno sui loro petti antiproiettile zincati dallo spirito. Loro spazzeranno tutto<sup>25</sup> (Andruchovyč 2009: 35-38).

La dimensione onirica del viaggio tra le 'rovine dell'impero' passa per la descrizione sarcastica dell'esperimento sovietico, di cui vengono enfatizzati i riflessi che hanno determinato la condizione di *displacement* identitario degli stessi ucraini<sup>26</sup>. La sequenza di 'allucinazioni' di Otto Von F. delinea gli effetti del 'trauma imperiale' che priva il soggetto della possibilità di riconoscere la sua posizione esistenziale<sup>27</sup>. L'unica via di salvezza per ritrovare la propria coscienza, per fuggire dalle 'viscere' di Mosca e tornare nella propria 'patria', sembra essere il travestimento carnevalesco. Indossare una maschera per innescare il cambiamento della propria identità:

Quindi, di nuovo, mi sono girato verso lo specchio e ho visto come là il mio sosia sorride e ammicca. Ho toccato la mia faccia e niente del genere, niente sorriso, niente ammiccamento. E quello dello specchio continua [...] Stavo pensando: tu non ce l'hai il lasciappassare? Ma non serve! Ma la maschera è indispensabile [...] Scegli quella che più ti piace [...] Tra tutte le maschere hai scelto la vecchia - come il circo, cosmopolitica, e a suo modo impersonale - maschera del rosso buffone<sup>28</sup> (Andruchovyč 2009: 158-160).

<sup>25</sup> «Якось так сталося, що в імперії раптом забракло кухлів. Може, всі кухлі завезли у Кремль на випадок громадянської війни? І коли повстали маси підуть на приступ кремлівських мурів, члени політбюро жбурлятимуть у них кухлями, повними нечистот і гівна. Може, саме в цих кухлях, а точніше, в тому, що їх нема, і виявляється повна нежиттєздатність мами-імперії [...] Свого часу тебе навчали, що Римська імперія загинула під ударами рабів і колонів. Ця імперія загине під ударами пияків. Колись вони всі вийдуть на Красну площу і, вимагаючи пива, рушать на Кремль. По них стрілятимуть, але кулі відбиватимуться від їхніх проспиритованих непробивних грудей. Вони зметуть усе» (Andruchovyč 2014: 35-38).

<sup>26</sup> Cfr. Andruchovyč 2009: 52-53. «In questa città abitano, dicono, un milione di Ucraini. Ciò significa che Mosca è la città ucraina più grande al mondo. Qui una persona su dieci ha il cognome che finisce in -enko, ma come riconoscerli? Perché negli ultimi anni ci siamo assimilati a questi severi abitanti del nord [...] Ma proprio questa è la sventura dell'Imperium, che ha deciso di unire l'impossibile: gli Estoni e i Turkmeni. E dove siamo in questa mappa noi Ucraini? Da qualche parte nel mezzo? Davvero poco confortante [У цьому місті, кажуть, живе мільйон українців. Себто Москва – найбільше у світі українське місто. Тут кожен десятий має прізвище на «енко». Але як їх розпізнати? Адже за останні триста років ми досить уподібнилися до цих суворих північан... Але в тому й нещастя імперії, що вона вирішила поєднати непоєднуване – естонців з туркменами. А де на її мапі ми, українці? Деся посередині? Це мало втішає (Andruchovyč 2014: 51-52)].»

<sup>27</sup> Cfr. Andruchovyč 2009: 115. «C'era tutto, amici miei. L'impero poteva tutto. Qui c'è l'aura di qualcosa di segreto, di proibito. Qui sono stati nascosti milioni di delitti. Tutti questi corridoi abbandonati hanno una grande importanza strategica. È in essi che nascevano le vittorie festeggiate nel modo più solenne. Queste sono le catacombe dalle quali è uscito l'impero e nelle quali tornerà, quando comincerà il suo tramonto. Per questo, qui dovrebbero trovarsi non solo harem e sale di tortura, ma intere città [...] Perché l'impero poteva tutto. E ancora può [Усе було, друзі. Імперія могла все. Тут панує аура чогось секретного, забороненого. Тут поховано мільйони злочинів. Усі ці занедбані коридори мають велике стратегічне значення. У них виковувались найгучніші перемоги. Це катакомби, з яких імперія вийшла і в які вона повернеться, коли стемніє. Тому тут повинні бути цілі міста, а не тільки гареми чи катівні... Бо імперія могла все. Та й зараз може (Andruchovyč 2014: 109)].»

<sup>28</sup> «І тут я знову повернувся лицем до дзеркала, друзі, й побачив, як там, у дзеркалі, відбитий мій двійник шкіриться і підморгує мені. Помацав рукою власне обличчя – нічого подібного, жодного вишкіру, ніяких підморгувань. А той, у дзеркалі, продовжує [...] Я так думаю, пропуска у тебе нету? Ну, і не нада! А маску одень обов'язательно [...] – Вибірай, какая больше нравіцца! [...] 3-поміж великої

Mosca è ritratta come un *roman žachiv* – un romanzo degli orrori, così come recita il sottotitolo dell'opera. Solo la metamorfosi carnevalesca può porre le basi per un superamento dell' 'inferiorizzazione' del soggetto coloniale, dando il via alla nascita di una nuova identità. La 'risposta' di Andruchovyč al potere moscovita è stata oggetto di interpretazioni contrastanti. Nonostante la critica ne abbia unanimemente confermato il valore di testo fondamentale nella descrizione del passaggio storico al contesto post-sovietico<sup>29</sup>, le posizioni fortemente anti-imperiali ed il messaggio ideologico di totale distacco dalla sua eredità culturale sono state oggetto di giudizi polemici<sup>30</sup>.

Nel suo terzo volume, intitolato *Perverzija* (Perversione, 1996), l'autore infine rivolge la sua attenzione al ruolo della cultura ucraina nel nuovo contesto globale. In questo caso, il processo identitario vede nell'Occidente un nuovo possibile interlocutore, un nuovo 'altro' con cui confrontarsi. Il protagonista Perfec'kyj è anche in questo caso un intellettuale ucraino, in viaggio per partecipare ad una conferenza dal titolo emblematico *Postkarnaval'ne bezhluzdja svitu: ščo na obriji* – La follia post-carnevalesca del mondo: cosa c'è all'orizzonte? – nella città di Venezia. La decostruzione dell'immagine dell'intellettuale ucraino raggiunge il suo apice proprio nell'ultimo capitolo della trilogia di Andruchovyč. Attraverso il recupero degli stilemi dei precedenti episodi, l'autore ucraino dà vita ad un eroe privo di un'identità definita, ma capace di indossare più 'maschere'<sup>31</sup>, segnando una linea di continuità con il percorso di Otto Von F. e con la sua fuga dal 'centro' dell'impero. La scomparsa di Perfec'kyj nel Canal Grande di Venezia segna l'inizio di una nuova 'catartica' trasformazione:

Alle prime ore della mattina dell'undici Marzo, il ben noto poeta e culturologo ucraino della giovane generazione, Stas Perfec'kyj, originario di Čortopil', si è gettato nelle acque eterne del Gran Canale dalla finestra della sua camera d'albergo presso l'hotel 'Il leone bianco' [...] Verremo mai a sapere quali siano state le sue ultime parole?<sup>32</sup> (Andruchovyč 2004: 10).

Costruito intorno ad una riflessione meta-letteraria sul ruolo del romanzo come genere, attraverso il continuo rimando a frammenti di lettere ed articoli di giorno-

безлічі масок ти вибрав стару, мов цирк, космополітичну й чимось безлику маску рудого блазня» (Andruchovyč 2014: 149-150).

<sup>29</sup> «The writer is presented here with an instance of 'writing back to the center of the empire', which Ashcroft, Griffiths, and Tiffin [1989] highlight [...] as the predominant feature of postcolonial writing: the ontological perspective of a displaced postcolonial intellectual in the (former) imperial centre serves here as the foundation of an anti-imperialist counter-narrative» (Chernetsky 2007: 222).

<sup>30</sup> Questo è il caso di M. Tlostanova (2004: 278), che si fa interprete della ricezione del romanzo da parte della critica russa: «In *Moscoviade* il dato letterario, purtroppo, viene sostituito da un'aperta e diretta ideologicità, creando una sensazione di pizzicore, di pathos artificiale. La negazione dei realia imperiali trova un carattere del tutto a sé stante e, in modo sospetto, si fa intrusiva».

<sup>31</sup> M. R. Stech (2009: 223), nella sua analisi del romanzo, mette in luce la 'dimensione collettiva' della maschera indossata dal protagonista di *Perverzija*: «[...] the tradition of the theater suggests a different interpretation of Perfetsky's estrangement from his identity, hinting that he represents a theatrical mask, a marionette – not only in the psychological sense but also as a philosophical concept. It is precisely the 'collective' dimension of the 'mask', which contains in its symbolic representation numerous individual 'selves' with their particular psychologies and fates, that allows Perfetsky to embody processes more universal and wide-ranging than existential dilemmas of a single individual».

<sup>32</sup> «Рано-вранці 11 вересня з вікна свого номера у венеціанському готелі «Білий лев» викинувся у вічність вод Великого Каналу добре знаний у Львові український поет і culturoлог молодшої генерації, уродженець міста Чортополя Стас Перфецький [...] Чи довідаємось, які були його останні слова?».

le, l'opera è incentrata sull'idealizzazione del rapporto con l'Europa, rappresentata ironicamente come un interlocutore impreparato e disinteressato nel suo relazionarsi con la realtà ucraina<sup>33</sup>. Il viaggio reale e simbolico di Perfec'kyj è teso alla ricerca di un'Europa ideale, fonte d'ispirazione poetica, i cui confini immaginari legano la Galizia ucraina attraverso i canali di Venezia fino ad arrivare a Monaco. L'affermazione dell'identità europea passa per il rifiuto del passato coloniale, nel tentativo di ritrovare, tra le rovine dell'impero, il legame che riconduce il soggetto ucraino al mito dell'Europa centrale del periodo asburgico.

Il significato simbolico di questi tre lavori scritti da Andruchovyč tra il 1992 ed il 1996 consiste proprio nella loro ambizione volta a ritrarre le tensioni artistiche della prima generazione di autori ucraini post-sovietici, come evidenziato da M. R. Stech (2009: 234): «[...] this trilogy is, in fact, about the new Ukrainian literature of the 1980's and 1990's as it depicts the evolution (not always intentional or conscious) of some of its main ideas and trends, and, in a wider sense, it deals with the processes of self-reflection and self-determination of the new Ukrainian intelligentsia». Se nei successivi *Dvanadzjat' obručiv* (Dodici anelli, 2003) e *Tajemnycja* (Mistero, 2007), l'autore ha radicato le sue convinzioni riguardo all'impossibilità di costruire un romanzo 'totale', sviluppando riflessioni meta-letterarie ancora più audaci, anche in questo caso la sua attenzione resta comunque legata alla costruzione di uno spazio letterario 'immaginato' privilegiato<sup>34</sup>. Oltre a porre le basi per una nuova concettualizzazione del ruolo della letteratura ucraina e ad elaborare nuovi paradigmi di costruzione identitaria, nelle opere di Andruchovyč emerge l'aspirazione ad una relazione tra la costruzione artistica individuale – e nazionale – ed uno spazio 'mitico' sovranazionale. Nella sua analisi dei diversi cronotopi letterari che contraddistinguono la letteratura ucraina contemporanea, A. Kratochvil (2007) ha evidenziato come nelle opere dell'autore ucraino emerga la concettualizzazione di un territorio privo di confini interni e patria di un comune sentire per intellettuali e scrittori di diverse nazionalità, che potrebbe essere ricondotto a quello che per Milan Kundera (n. 1929) rappresentava lo spazio dell'Impero Asburgico<sup>35</sup>. Il privilegio derivante dal disegno

<sup>33</sup> Cfr. Andruchovyč 2004: 213. «Sono venuto fin qui da un paese di cui sapete poco o nulla. Quelli di voi che non ne sanno 'nulla', in realtà ne sanno molto di più di quelli che ne sanno 'poco', perché quest'ultimi ne conoscono solo qualcosa di deformato, di distorto. Sarò molto felice se mi sarà dato di correggere alcune di queste deformazioni e distorsioni, e di dare un assaggio, a quelli che non ne sanno 'nulla', di 'qualcosa'. Credo che sia importante non solo per me [Я приїхав сюди з такої країни, про яку ви знаєте або дуже мало, або нічого. Ті з вас, які знають 'нічого', насправді знають набагато більше від тих, які знають 'дуже мало', бо останні знають лише у викривленнях і спотвореннях. Я буду вельми щасливий, якщо бодай окремі з викривлень і спотворень мені поталанить виправити, а тим, які донині знають 'нічого', - подарувати проблиск у вигляді 'дечого'. Гадаю, це важливо не тільки для мене].».

<sup>34</sup> Come osserva lucidamente Pavlyshyn (2012: 191), nelle opere più tarde di Andruchovyč sembrano emergere inflessioni sempre più intimistiche, prive di quella forte carica sovversiva dei primi anni Novanta: «Andruchovyč in *Taemnytsia* continues the work that he started in *Recreations*: defamiliarizing maximalist positions, anticolonial as much as colonial, and disclosing the violence and injustice inherent in them [...] unlike the early and optimistic *Recreations*, and even unlike the later, cautious, but nonetheless hopeful, *Dvanadziat' obruchiv*, Andruchovyč's *Taemnytsja* adopts a position of resignation, conceding that the colonial is the ineluctable predicament of the contemporary globalized world».

<sup>35</sup> «Czech and Polish writers began to think about Central European culture as geopoetic space in the 1960s with Czesław Miłosz's *Rodzinnia Europa* (Native Realm: A Search for Self-Definition) and Milan Kundera's *The Tragedy of Central Europe*. They focused on the multicultural heritage of Central Europe, which was suppressed and even disappeared because of the master narratives of modernity in the twentieth century. In the mid-1980s Kundera said that in geographical terms Central Europe is situated

di uno 'spazio culturale' immaginato, consiste nella possibilità di ricreare in arte una realtà carnevalesca che riconcili 'testualmente' narrazioni e discorsi culturali eterogenei, veicolando nuovi possibili percorsi per l'edificazione di un'allegoria nazionale:

Andrukhovych displays fragments and remainders that stimulate him to recreate a Central European chronotopos. But this is a projection from the present into the past and does not pretend to be a true representation. Compared to Kundera's view of the past in which individuals become merely objects, not to say victims of historical space and time, Andrukhovych assumes the role of a creator or "demiurge," [...] History itself becomes an object now [...] The works of BuBaBu recreate Galicia as a chronotopos full of grotesque spectacles and adventures. The pluralistic base of these "recreations" is built of episodes and anecdotes from different cultural and historical discourses (narratives) (Kratochvil 2007: 70-71).

Il sistema dinamico di contatti e mescolanze all'interno di questo 'spazio immaginato' descritto da Andrukhovych acquista differenti sfumature e connotazioni nella prosa del nuovo secolo di Serhij Žadan. Una vera e propria 'mappatura' di emarginati ed *outsiders* emerge in opere come *Big Mak* (2003) e *Anarchy in the UKR* (2005), rivelando la nascita di una nuova sensibilità legata all'esperienza individuale, oltre che la maturazione di un mutato approccio ai legami con l'eredità culturale e la memoria storica nel mondo post-sovietico degli anni Duemila<sup>36</sup>.

### 3. La generazione dei *bezdomni*: *Vorošylovhrad* di Serhij Žadan

Avevamo una famiglia, una casa. Avevamo quella stabilità, quella sicurezza propria dei bambini: la felicità dell'infanzia, per così dire. Non sapevamo nulla, ad esempio, della guerra in Afghanistan, ed andavamo normalmente all'asilo, a scuola, ed avevamo la nostra colazione gratuita. Poi tutto questo è scomparso, ma quelle famiglie non sono affatto scomparse. Non si tratta di una condizione da vagabondi, ma semplicemente erano arrivati tempi molto duri. Era un periodo di trasformazione. E questi periodi della storia, di norma, sono i peggiori in termini di sopravvivenza, ma forse i più interessanti in termini di crescita, per l'acquisizione di una certa esperienza (Appendice 4).

La ridefinizione del modello letterario ucraino portata avanti dalla generazione dei *visimdesjatnyky* pose le basi per il percorso di 'ri-appropriazione' individuale dell'esperienza artistica nel contesto post-sovietico nazionale. Nel corso degli anni

at the centre, in cultural terms in the West, and in political terms in the East. Using Edmund Husserl's idea of Europe as an intellectual realm, he denied that Central Europe could be defined geographically» (Kratochvil 2007: 69).

<sup>36</sup> «[This is] a totally disenchanted space of metropolises such as Berlin, Vienna, Munich, and Prague. These cities seem to have fallen out of time and are presented from the margins by outsiders and migrants, who are concerned with their own stories, not with the stories of the cultural space in which they find themselves [...] cultural space loses its distinguishing characteristics and becomes as interchangeable as the migrants themselves [...] The starting point of Andrukhovych's and Zhadan's geopoetics is the same: it is the Europe of rejected master narratives, a post-totalitarian space. Andrukhovych's geopoetics seems to be palimpsestic and recreational [...] By comparison Zhadan's [...] geopoetics displays a Central Europe in which the former cultural centres seem to be globalized villages. This geopoetic version of Central Europe is, of course, pluralistic but, [...] it is not a projection from the present into the past. Its background is not the historicity of cultural pluralism, but the globalized present» (Kratochvil 2007: 76-77).

Novanta la nascita e lo sviluppo di subculture, influenzate dal contatto con i paradigmi artistici occidentali, favorì l'incremento delle pratiche di decostruzione degli orientamenti tradizionali della cultura 'alta', espressi dagli esponenti degli *šistdesjatnyky*. La riflessione artistica portata avanti dagli scrittori ucraini della generazione degli anni Sessanta era tesa ad enfatizzare il valore morale della cultura nazionale, nel tentativo di raggiungere una sintesi tra cultura popolare e moderna<sup>37</sup>. La fede nella cultura alta e nel suo significato 'patriottico' trovava la sua rappresentazione metaforica in forme di 'completezza', di rifugio nel carattere 'intimo' e 'domestico' della letteratura<sup>38</sup>.

Un differente tipo di 'esistenzialismo' emerge invece nella produzione artistica della fine del primo decennio dell'Ucraina indipendente. L'eroe del 'carnevale post-moderno' ucraino opta per nuove 'maschere', al fine di recuperare la coscienza dei mutamenti in atto a cavallo del nuovo secolo. Come sottolineato da Serhij Žadan (n. 1974) nel brano in apertura tratto da una nostra intervista, al crollo dell'Unione Sovietica la frattura storica vissuta dalla giovane classe ucraina di ventenni ha posto le basi per un processo di riflessione esistenziale sugli effetti di questa imponente trasformazione socio-culturale. Un senso di sfiducia nei confronti della storia e del valore familiare e consolatorio della tradizione prende forma nella produzione artistica della generazione dei *bezdomni* (senza tetto, vagabondi), secondo la definizione di T. Hundorova (2013a: 181):

Il terreno da cui prende vita tra i giovani la protesta bohémienne è rappresentato dalla condizione di assenza di un padre e dalla *bezdomnist'*. Una perdita di fiducia nei confronti della figura paterna [...] una fede ormai infranta nella felicità offerta dalla propria casa e dalla propria famiglia, il rifiuto di crescere [...] la sfiducia nei confronti del corpo materno della patria e della società [...]

Nasce una nuova tipologia di eroe errante, che si muove in un'atmosfera di sospensione infra-temporale (*mižčasja*), dettata dal senso di mancanza ed inquietudine. La perdita di punti di riferimento storici si traduce in un sistema letterario iconografico che vede nella figura del 'migrante' e nel cronotopo della transitorietà i suoi modelli rappresentativi. La cultura di massa occidentale e i movimenti di contro cultura europei degli anni Sessanta diventano l'interlocutore ideale per l'edificazione metaforica del proprio percorso di autocoscienza, nel tentativo di creare una dimensione spaziale e temporale ideale<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> «Su di un piano socio-culturale, gli *šistdesjatnyky* ucraini sono vicini all'esistenzialismo di stampo occidentale, pur con una distanza significativa, che l'antropologia culturale definisce come la differenza tra 'individualismo' e 'collettivismo' [...] gli *šistdesjatnyky* ucraini, ed il modello culturale che era diventato per loro ideale, si trovavano all'interno di un percorso di sintesi tra la cultura popolare e quella moderna» (Hundorova 2013: 248).

<sup>38</sup> «L'idea d'individualità costituisce quel senso di autoterapia intellettuale cui si sottoponevano gli *šistdesjatnyky* [...] La 'casa', la 'completezza', l' 'autosufficienza', diventano le metafore di questo tipo di personalismo» (Hundorova 2013: 251).

<sup>39</sup> «[...] Gli anni Novanta ucraini diventano un rimando agli anni Sessanta occidentali, al culto della pop-art, del jazz ed alla rivoluzione sessuale. La coscienza propria dei giovani radicali si manifesta dopo circa quarant'anni in una nuova generazione, che cresce in Ucraina ai tempi del crollo dell'impero e, come l'angelo della storia di Benjamin, si muove in avanti guardando indietro nel tempo, agli anni Sessanta occidentali» (Hundorova 2013: 246).

I versi pubblicati da Serhij Žadan nella seconda metà degli anni Novanta incarnano pienamente le aspirazioni artistiche della sua generazione<sup>40</sup>. Nato a Starobil's'k, nella regione orientale di Luhans'k, ha studiato presso l'Università di Charkiv, dove ha svolto ricerche in merito alla letteratura ucraina degli anni Venti. La sua poesia è caratterizzata dall'utilizzo di un lessico non normativo e da una forte tensione alla sperimentazione formale. Sin dalla raccolta *Cytatnyk* (Citazioni, 1995) emerge il rifiuto per l'ideale 'patriottico' dell'arte<sup>41</sup>, e lo stesso amore per la patria è considerato una prigionia, piuttosto che un 'rifugio', e viene demistificato attraverso il ricorso a metafore legate alla sessualità:

[...] Тому твоя вітчизна – це  
твоє тавро і твій кацет,  
чий прояв є надміру злим,  
бо туго стягнуто вузли [...]

“Любов к отчизні” є слова,  
з яких повинен випливать  
життя людського вічний сенс,  
хоч як на мене спосіб сей  
кохання плідно убива  
саме поняття “секс” [...]

Країна ця – великий гріх  
людей і Бога. Наш поріг  
навіть чи подолать кому –  
він неприступний, ніби мур.  
І це нагадує скоріш  
не дім, але тюрму [...]<sup>42</sup>

(Žadan 1995: 47)

Lo sguardo dell'autore ricade sugli *outsiders*, sugli emarginati, di cui viene descritto il senso di smarrimento e di impotenza di fronte allo scorrere del tempo. Gli eroi erranti di Žadan non sono nomadi romantici, o 'maschere carnevalesche', ma vengono rappresentati come portatori di un'esperienza individuale, che vive sospesa in una condizione di transitorietà e disorientamento<sup>43</sup>. La comprensione del processo di riflessione storica, teso alla valorizzazione della memoria personale e del proprio

<sup>40</sup> Come ha lucidamente osservato Chernetsky (2010: 110): «Žadan's texts from the 1990's are first and foremost outstanding examples of 'the biographical turn' and 'new sincerity' heralded in many national literatures after the densely allusive, intertextually playful writing that characterized much of the postmodernist literature of the preceding period».

<sup>41</sup> «[...] Žadan demistifica i cliché, i riferimenti e gli slogan della cultura del passato, come per esempio 'l'amore per la patria', una nota formula tratta dall'*Enejida* di Kotljarevs'kyj. L'amore per la patria, il patriottismo nelle sue forme tradizionali si rivelano essere falsi [...]» (Hundorova 2013: 255).

<sup>42</sup> «Perché la tua patria è / il tuo marchio e il tuo lager / il suo segno è troppo doloroso / perché i nodi sono tirati stretti [...] 'Amore per la patria' sono solo parole / dalle quali deve emergere / il senso eterno della vita umana, / anche se per me questo tipo / d'amore è capace di uccidere / lo stesso concetto di 'sesso' [...] Questo paese è un grande peccato / degli uomini e di Dio. La nostra soglia / è difficile da superare / è inespugnabile, come un muro. / Assomiglia piuttosto / che ad una casa, / ad una prigionia [...]».

<sup>43</sup> Cfr. Žadan 2014a: 177. «[...] tutti questi ragazzi sono esposti agli anni / e i loro cuori sono duri / ed allo stesso tempo fragili come il lapis [...] [всі ці підлітки такі беззахисні проти років / і їхні серця тверді наче грифель]».

passato sovietico, è una delle principali ambizioni dei suoi versi<sup>44</sup>. La dimensione dello spazio culturale ‘immaginato’ da Žadan comprende la categoria dei *migranty*, dei vagabondi, che percorrono uno spazio sconfinato alla ricerca di un significato da attribuire all’esistenza:

Якщо ти надумаш іхати з цього міста  
[...]  
я буду молитись за тебе і твій маршрут  
за твій страховий поліс і скати вантажних машин  
за воду в холодних ріках і листя яке вже палять  
за все що ти тут забув  
і що забуваєш тепер  
де б ти врешті не був  
за все що забудеш потім  
та найголовніше – за пам’ять твою за пам’ять<sup>45</sup>.

(Žadan 2014: 178-179)

Diversamente dai confini ‘testualizzati’ dal mito europeo ricreato nelle opere di Andruchovyč, la solidarietà di una ‘comunità immaginata’ di emigranti consente agli eroi lirici di Žadan di trovare conforto nel loro percorso di riflessione identitaria<sup>46</sup>. Si tratta di un’immagine ideale di Europa, popolata da diverse culture ed etnie, accomunate proprio dalla tensione alla transitorietà. In questo spazio ‘globalizzato’ ad emergere è la condivisione della cultura di consumo contemporanea. Le sue opere in prosa dei primi anni Duemila incarnano il successivo passaggio della produzione artistica di Žadan ad un narrazione articolata dell’esperienza individuale dell’eroe errante, all’interno di uno spazio contrassegnato dal proliferare di culture giovanili e pop. Romanzi come *Big Mak* (2003), *Depeš Mode* (Depeche Mode, 2004), *Anarchy in the UKR* (2005) e *Himn demokrats’noji molodi* (L’inno della gioventù democratica, 2006) sono stati eretti a manifesto di una generazione priva di valori e riferimenti storici: il tema della perdita, dell’assenza di un ‘padre simbolico’ dà vita ad una visione dell’esistenza al di là della storia. La prima opera in prosa dell’autore è una raccolta di brevi racconti incentrati su esperienze di viaggio e frammenti dedicati alla descrizione della vita dei giovani studenti provenienti dai margini dell’Europa in grandi metropoli come

<sup>44</sup> Cfr. Žadan 2011: 29. «[...] Vai e dimentichi il passato. / Dimentichi ma non puoi dimenticarlo del tutto. / Percepisci con ciò che è rimasto dei tuoi nervi, dei tuoi denti e delle tue pieghe di grasso / una sottile linea che trapassa il cielo / tra i vivi e i morti. / E allora portami, fratello, a casa, / su di un treno placido, come una canzone / porta con te la mia disperazione eterna / e i miei ricordi leggeri come l’aria [...] [Ходиш і забуваєш минуле. / Забуваєш – і не можеш забути. / Лише відчуваєш останнім нервом, зубами і складками жировими / тонку межу, що проходить небом / між живими і неживими. / Так що вези мене, брат, додому, / в тихому, наче спів, вагоні, / вези мою безкінечну втому / і спомини мої невагомі]».

<sup>45</sup> «Se deciderai di andartene da questa città [...] io pregherò per te e per il tuo percorso / per la tua polizza assicurativa e per le ruote dei camion / per le acque fredde dei fiumi e per le foglie che già ardonno / per tutto quello che hai dimenticato qui / e che ora dimentichi / ovunque andrai a finire / per tutto quello che dimenticherai in seguito / e soprattutto per la memoria, la tua memoria».

<sup>46</sup> «In merito al tema della transizione, della transculturalità, Žadan va oltre rispetto a Jurij Andruchovyč, in quanto crea un altro mito, differente da quello asburgico di stampo nostalgico-bohémien creato dagli autori ‘di Stanislav’. Il senso del complesso migratorio, discusso da Žadan, consiste nel fatto che l’ucraino errante si rivela essere affine ‘a tutti gli altri nuovi europei’, ovvero un immigrato che riesce ad alterare la mappa mentale e culturale della vecchia mamma Europa» (Hundorova 2013a: 206).

Berlino e Vienna. In *Balanesku-Kvartet* (Balanescu-Quartet), il monologo interiore del protagonista descrive il suo girovagare per le vie di Linz, che è ritratta simbolicamente come una città europea invasa dai segni della globalizzazione e della cultura di massa:

Bisogna riflettere bene prima di decidere di fare qualcosa in questa città, dove già da alcuni decenni i broker giapponesi e gli emigrati persiani festeggiano la vittoria decisiva, e dove l'allegria scarseggia, venendo somministrata con cura da qualche apostolo, responsabile del settore della cultura di massa nell'Europa unita. In seguito, ho provato più volte a ricordare cosa facessimo esattamente a quel tempo, dove fossimo, con chi ci vedessimo e cosa ci avesse affascinato in quei mesi di interazione attiva<sup>47</sup> (Žadan 2003: 75).

Il ricorso alla metafora del viaggio alla ricerca di un significato da attribuire alla propria esperienza ricorre anche nei romanzi successivi. In *Depeš Mode*, un gruppo di amici dell'underground di Charkiv vaga per la città in cerca di un amico per informarlo del funerale del padre. Le vicende si sviluppano sullo sfondo dell'Ucraina dei primi anni Novanta, in una trama che simbolicamente riflette il senso di transitorietà del periodo, tra i relitti dell'era sovietica e il diffondersi della nuova cultura di massa occidentale<sup>48</sup>. Anche in *Anarchy in the UKR* e *Hymn demokratyčnoji molodi*, emerge la densa descrizione di frammenti di vita ai margini dell'Ucraina post-sovietica, cui lo scrittore, come evidenziato da Chernetsky (2010: 112), riesce in modo emblematico a dar voce: «Tireless rebel, radical drifter, prolific lyrical chronicler of the violent contradictions of the rapid changes experienced by contemporary Ukrainian society, Žadan has found a voice and place of global anti-establishment solidarity that informs his writing to a degree unprecedented in the history of Ukrainian letters».

Nei suoi romanzi l'autore realizza un riuscito progetto di traduzione culturale – dal russo all'ucraino – dello slang dei sobborghi di Charkiv, da cui proviene la maggior parte dei suoi personaggi. Come afferma lo stesso Žadan, pur trattandosi di un «compromesso», è proprio attraverso questi espedienti che si può contribuire all'arricchimento della lingua letteraria nazionale:

[...] ad esempio, ho scritto *Depeš Mod* e *Hymn demokratyčnoj molodi* su Charkiv, mentre *Vorošylovhrad* su Charkiv e Luhans'k: i miei personaggi, anche nella vita di tutti i giorni, naturalmente, parlano russo. Si tratta di un russo particolare, non di quello classico: un accento meridionale, una sua variante regionale. Ma si tratta comunque di russo. Ed io ho cercato di riprodurlo utilizzando alcuni espedienti all'interno di *Depeš Mod*, dove ho inserito più russismi, per lo più termini gergali e tratti dallo slang, mentre ne ho utilizzato altri in *Vorošylovhrad*, dove ho creato un particolare

<sup>47</sup> «Отже, треба добре подумати, перш ніж на щось зважитись у цьому місті, де вже котре десятиліття остаточну перемогу святкують японські брокери і перські емігранти, радості тут мало і її ретельно дозує якийсь апостол, відповідальний за культмасовий сектор в об'єднаній Європі. Я потім неодноразово намагався пригадати собі — чим саме ми займалися в той час, де були, з ким бачились і що нас захоплювало в ті кілька місяців активного спілкування».

<sup>48</sup> «[...] the novel *Depeche Mode* (2004) is a stunning tour-de-force of stream-of-consciousness writing technique, set among a gang of working-class youths in the early 1990's — an explosive hybrid of *Ulysses*, *Trainspotting*, and modern Ukrainian realia [...] Despite the book's emphasis on the locally grounded setting [...] *Depeche Mode* succeeds as a participant in the global cultural dialogue by endowing with a voice a previously unrepresented identity: eastern Ukrainian urban déclassé youth in the early post-Soviet years» (Chernetsky 2010: 109-111).

discorso narrativo. Ma si tratta chiaramente di un compromesso. Non posso riprodurre il discorso diretto del mio eroe, perché se no si parlerebbe di letteratura russa. E forse per questo alcuni brani dei miei romanzi sembrano più naturali in traduzione russa. Tutti comprendono che è proprio quello il loro slang. Questo è il più grande problema del romanzo ucraino (Appendice 4).

Il contatto e l'ibridazione di elementi culturali appartenenti ad entrambi i 'sistemi nazionali' è indice della peculiare configurazione del confine russo-ucraino. Come afferma V. Kravčenko nel suo studio *Char'kov/Charkiv: Stolica Pogranič'ja* (Char'kov/Charkiv: Capitale di frontiera, 2010), la specifica posizione della città dell'Ucraina dell'Est, al confine geografico-culturale con l'odierna Federazione Russa, ha dato vita ad un'identità regionale fluida e permeabile, di cui il dato linguistico rappresenta solo una componente:

Il confine ucraino-russo è il più problematico tra tutti quelli che delinano il moderno stato ucraino ed il suo spazio nazionale [...] In passato, il confine ucraino-russo non era mai stato stabile e rigido, e lo è diventato solo in tempi recenti. Per questa ragione, molto spesso sembra assumere l'aspetto di un costrutto mentale di carattere simbolico, così come avviene anche per i processi, le pratiche ed i discorsi ad esso legati, che sono il frutto delle relazioni ucraino-russe, con i propri simboli ed i propri testi culturali (Kravčenko 2010: 7).

La favorevole ricezione delle opere di Žadan in Russia (cfr. Novikova 2012), dove nel corso degli ultimi anni è nato un vero e proprio fenomeno letterario legato al culto dell'autore ucraino, è di certo indicativa<sup>49</sup>. Singolare è il caso dell'edizione del suo romanzo *Depeš Mode*, pubblicato dall'editrice *Amfora* di San Pietroburgo senza che fosse specificato il nome del traduttore, o semplicemente che si trattasse di una traduzione: le complesse dinamiche di relazione tra i due paesi vengono in questo modo minate dai processi di 'appropriazione culturale' dei rispettivi mercati letterari.

L'interesse di Žadan per lo sviluppo di una riflessione culturale 'sovranazionale' riguardante gli effetti della transizione storica post-sovietica è testimoniato dai suoi progetti letterari. Nel 2009, la pubblicazione della raccolta di poesie intitolata *Kordon – tri pograničnych poëta* (Il Confine. Tre poeti di frontiera) ha rappresentato un emblematico tentativo di dialogo fra culture, come affermato dall'autore in un nostro incontro:

[...] lavoro con gli scrittori russi o con gli ucraini russofoni da circa dieci anni. Traduco le loro opere, li invito ai festival che organizzo, e ci scrivo persino dei libri insieme [...] tra questi c'è una raccolta di poesie, intitolata *Kordon*, cui partecipano tre poeti: io, Andrej Poljakov di Simferopol' (che considero uno dei poeti più interessanti) e

<sup>49</sup> Nel suo saggio emblematicamente intitolato *Mij Žadan abo nebo nad Char'kovom* (Il mio Žadan o il cielo sopra Charkiv), A. Dmitriev (2007) riflette sulle diverse dinamiche che caratterizzano i rispettivi spazi culturali della Russia e dell'Ucraina post-sovietiche: «Il caso di Žadan è interessante e formativo, non tanto perché da 'quell'altra parte' è tutto spaventoso e/o in ordine, mentre 'da noi' è tutto torbido o in qualche modo indefinito (o diverso), ma piuttosto perché nessuno può, o potrebbe, scrivere oggi così in russo. Perché la comunicazione e la lingua sono costruiti in modo diverso, si tratta di un altro ambiente, di un altro cielo. Ed anche il contesto è diverso, non solo dal punto di vista linguistico, ma, proprio in relazione a questo, da un punto di vista culturale. Ai lati opposti di questo confine quasi impercettibile, [...] anche l'infanzia sovietica viene vista in modo diverso tra i coetanei [...] Diversi saranno il senso di nostalgia ed il modo di relazionarsi ad un passato condiviso che, seppur abbia avuto la sua fine, ancora continua [...]».

Igor' Sid [...] Quest'ultimo [...] è nato a Dnipropetrovs'k, è cresciuto a Kerč in Crimea, e ora, negli ultimi vent'anni, vive a Mosca. Si tratta della persona che ha fatto conoscere la letteratura ucraina contemporanea a quella russa: ha organizzato un grande festival intitolato *L'accento del Sud* nel 1999, cui hanno partecipato all'incirca cento scrittori provenienti dall'Ucraina e dalla Russia. È come se avesse costruito un primo ponte, perché negli anni Novanta tutti i rapporti erano stati interrotti, ed esisteva solo una situazione di faida ideologica (Appendice 4).

Serhij Žadan, Andrej Poljakov (n. 1968) ed Igor' Sid (n. 1963) hanno contribuito all'esperienza letteraria con i loro componimenti, caratterizzati da stili diversi e scritti sia in ucraino che in russo. La particolare sensibilità dell'autore ucraino al contatto con la cultura russofona d'Ucraina e con quella russa testimonia la sua apertura ad una concezione permeabile dei confini culturali e linguistici<sup>50</sup>, volta alla comprensione della recente frattura storica.

*Vorošylovhrad* (2010) è il romanzo che simbolicamente racchiude le principali metafore letterarie attraverso le quali viene 'testualizzata' la tensione dell'autore alla contemplazione del valore dell'identità e della memoria collettiva post-sovietica. Il titolo dell'opera si riferisce al nome con cui in età sovietica era stata ribattezzata l'odierna città di Luhans'k. La costruzione del romanzo, basata sul binomio oppositivo memoria/oblio in relazione al passato totalitario, rende *Vorošylovhrad* un modello utile per seguire il percorso di 'ri-mappatura testuale' in atto nella cultura ucraina contemporanea, tramite lo scavo nel proprio vissuto 'traumatico'. La trama è legata al personaggio di Herman ed al suo viaggio di ritorno alla città natale, al fine di mettersi sulle tracce del fratello scomparso. Nel suo percorso a ritroso nel tempo il protagonista si confronta con il suo passato, incontrando vecchi amici d'infanzia, la cui vita è stata stravolta dal periodo di trasformazione degli anni Novanta. La stazione di servizio in cui lavorava il fratello resta l'unico indispensabile baluardo che consente ai personaggi del romanzo di restare ancorati alle proprie vite. La difesa di questo 'avamposto' dalle insidie portate da bande di criminali diventa motivo di unione e solidarietà tra il protagonista ed il composito gruppo di personaggi che lo abitano. L'autore crea un cronotopo letterario in cui passato e presente si mescolano, dando vita ad un'ambientazione nebulosa ed evanescente, in cui è solo la memoria a poter definire i contorni dello spazio in cui prendono vita le vicende del romanzo. Come dichiara l'autore, *Vorošylovhrad* è teso a rappresentare un presente, in cui paradossalmente si sovrappongono diversi piani temporali, dando vita ad ibridazioni e mescolanze:

*Vorošylovhrad* [...] non è un romanzo sugli anni Novanta. La storia si dipana negli anni Duemila. Nonostante questo, molti lettori e critici pensano comunque che si parli degli anni Novanta. Inoltre, si nota un interessante fenomeno, un paradosso: gli anni Novanta, in realtà, ritornano nell'Ucraina odierna, su di un piano politico, sociale ed economico [...] E persino sul piano estetico, in virtù del fatto che l'estetica del banditismo rappresenta una sorta di istituzione. Ciò che rappresentava il *mainstream* degli anni Novanta ed era scomparso negli anni Duemila, ritorna nel presente. Oggi è di nuovo di moda essere un criminale (Appendice 4).

<sup>50</sup> Come si evince anche dalla quarta di copertina di *Kordon*: «Il libro riunisce pratiche poetiche associate ad un'esperienza di vita legata ad una condizione di transizione interiore. *Kordon* rappresenta il confine come metafora, come strumento di transizione linguistica e geopoetica verso territori contigui. Consente di espandere i confini della percezione e della comprensione reciproca». Cfr. <<http://liter.net/Kordon/>>.

Il senso di vuoto che caratterizza lo spazio di *Vorošylovhrad* è legato alla condizione di disorientamento della coscienza provocata dai grandi mutamenti socio-politici. In alcuni personaggi riflette la rinuncia al proprio passato e alla propria memoria personale, pur di sopravvivere alla ‘catastrofe storica’<sup>51</sup>. Gli stessi minatori, mandati in quelle terre a lavorare per la causa sovietica, vivono ora in questo spazio ‘vuoto’, immobile nel tempo. Si tratta di un’atmosfera di *porožneča*<sup>52</sup>, il cui carattere non è eterno, ma prende forma in una sospensione transitoria tra memoria e oblio, vita e morte. Proprio in queste condizioni ha luogo il ricorso alla memoria dei personaggi di *Vorošylovhrad*: emerge all’interno di una narrazione frammentata, in brevi e fulminei attimi di epifania e scoperta. Ne è un esempio il brano del romanzo che vede Herman aggirarsi per una vecchia colonia destinata ai giovani pionieri sovietici, un vero e proprio relitto del passato, e ‘leggendo’ le storie narrate dai disegni sulle pareti dell’edificio ricostruisce un percorso di senso, ritrova il legame simbolico tra i segni del passato ed il loro significato nel presente:

Stavo disteso al buio, non riuscivo a prendere sonno. Osservavo i riflessi sul soffitto, ascoltavo i battiti che venivano da dietro la parete [...] Gettai indietro la testa, in modo che alla mia vista il cielo e la terra si scambiassero di posto, e scrutai la parete ricoperta di disegni. I disegni su quel muro bianco apparivano oscuri e misteriosi [...] Cominciai ad osservare quei disegni. A poco a poco mi resi conto che non erano disposti a caso, ma che davano vita ad intere storie, frammenti di racconti, come sui muri delle chiese, solo che qui erano fatti con i colori ad acquarello. I disegni in alto raffiguravano degli strani uomini che indossavano delle maschere animalesche e impugnavano delle armi. Distruggevano intere città, abbattevano alti alberi e impiccavano degli animali domestici sui balconi [...] Su degli altri fogli, tinteggiati con della creta azzurra, dal corpo di una donna veniva al mondo una bambina con due teste, che subito iniziava a parlare. Per di più in due lingue. Nessuno riusciva a comprendere che lingue fossero, ed allora la bambina venne mandata verso città lontane, affinché potesse intendersi con gli altri [...]»<sup>53</sup> (Žadan 2010: 187-188).

<sup>51</sup> Nella sua analisi di *Vorošylovhrad*, T. Zaharchenko (2013a: 60) si sofferma sul personaggio di Marlen Mladenovych, che sembra incarnare appieno la tensione tra memoria e oblio – e la sovrapposizione tra diversi piani temporali – che caratterizzano l’intero romanzo: «[...] we learn that the raiders work for an invisible someone named Marlen Vladlenovych. Marlen is a name that stands for Marx and Lenin; Vladlenovych is a patronymic form of Vladlen, denoting Vladimir Lenin. What emerges is a capital-oriented murderer with a communist name and heritage, a shrewd nod at a convergence of ideologies gone wrong [...] The deadly and troubled leader himself, riding around what he perceives to be his rightful property [...] raises the novel’s most burning themes: memory, emptiness, and what keeps us here».

<sup>52</sup> Secondo la definizione di Hundorova (2013a: 227): «Questo territorio di confine incarna un informe vuoto, in cui è possibile perdersi [...] questo vuoto, tra il fisico ed il metafisico, diventa oggetto d’analisi all’interno del romanzo».

<sup>53</sup> «Але я лежав у темряві й не міг заснути, розглядав відблиски на стелі, слухав стукіт за стіною, відчував [...] Я закинув голову, так що небо з землею помінялись для мене місцями, й подивився на стіну, завішану малюнками. Малюнки на білій стіні виглядали темно й тасмичне [...] Я почав розглядати ці малюнки. Поступово зрозумів, що розвішані вони були не просто так, що вони вистворюють цілі історії, шматки якихось оповідей, як на церковних стінах, лише акварельними фарбами. На верхніх малюнках зображені були якісь дивні чоловіки зі зброєю в руках та тваринячими масками на головах. Вони винищували цілі міста, рубали високі дерева й вішали на балконах домашніх тварин [...] Ще на інших аркушах, мальованих синьою глиною, в жінки народжувалась дівчинка з двома головами і відразу починала говорити. Причому — двома мовами, і ніхто не міг зрозуміти, що це за мови, і тоді дівчинку відправлено було в далекі міста, аби вона могла порозумітися з людьми [...]».

Simboli indecifrabili vengono ricodificati all'interno di storie complesse che ridestano la coscienza individuale, pronta a recuperare in quel vuoto le tracce della propria memoria. Ricordi conflittuali del proprio passato, le cui ombre sono rimaste custodite da fogli di giornale, frammenti, oggetti abbandonati<sup>54</sup>: messaggi ritrovati in uno 'spazio di frontiera' tra piani temporali e territori<sup>55</sup>. Si tratta di una dimensione che si fa portatrice di un'alternativa 'allegoria nazionale'<sup>56</sup>, ed incarna un punto simbolico d'incontro tra Oriente ed Occidente:

Il romanzo di Žadan, *Vorošylovhrad*, racconta di un'Ucraina di transito, di un paese che si trova all'interno di un percorso che lo porta dal passato sovietico alla società di mercato, dalle radici monoetniche alle migrazioni transnazionali ed alle comunità multiculturali. Anche l'Ucraina diventa un centro di migrazioni, punto d'incontro tra l'Occidente e l'Oriente. Per di più l'autore ucraino dispiega il suo mito della *Slobožanščyna* e della memoria, del 'proprio posto' all'interno del mondo di transito post-sovietico (Hundurova 2013a: 210).

Lo spazio letterario immaginato da Žadan consente di riconciliare le diverse narrazioni nazionali attraverso un nuovo tipo di sensibilità, che enfatizza il dato umano e privato all'interno del sistema di affiliazioni e appartenenze culturali e storiche<sup>57</sup>. La ricostruzione del proprio passato passa per il riconoscimento del diritto di affermare

<sup>54</sup> Cfr. Žadan 2010: 432-433. «Ah! - mi ricordai - le cartoline di Vorošylovhrad - Sì, - annui Olga - Di Vorošylovhrad [...] una città che non esiste più [...] Come se fosse un'altra vita, come se fossero altre persone. Un'altra città, un altro paese, e persone del tutto diverse. Forse queste fotografie rappresentano il mio passato. Qualcosa che mi è stato portato via e che sono costretta a dimenticare. Ma io non posso dimenticarlo, perché in realtà è una parte di me. Forse la migliore [...] [A, - згадав я. - Листівки з Ворошиловграда. — Так, — підтвердила Ольга. — З Ворошиловграда... і міста такого вже немає... Мовби в іншому житті, з іншими людьми. Інше місто, інша країна, зовсім інші люди. Мабуть, ці картинки і є моє минуле. Щось таке, що в мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це, насправді, частина мене. Можливо, навіть краща частина]».

<sup>55</sup> Secondo la lettura di Kratochvil (2011: 226), è lo stesso «universo semiotico dell'Ucraina sud-orientale» a porsi come uno spazio di frontiera: «La presenza dell'eroe all'interno di uno spazio e di una condizione di frontiera dà vita ad una trasformazione in costante divenire del suo modo di pensare e del suo modo di percepire la realtà. Lo si può osservare in Herman, nei diversi episodi e nel dialogo con gli altri protagonisti che riescono a scoprire e a varcare questi confini [...] L'universo semiotico dell'Ucraina sud-orientale, fuori dal tempo, può essere descritto come una semiosfera. La semiosfera in cui si muove Herman è così uno spazio di riflessione e di distanziamento (chiusura) e, come formulato dallo stesso Žadan, rappresenta "un ritorno al passato, al vuoto, come cadere in un buco temporale", ed al contempo un lento processo di autocoscienza».

<sup>56</sup> Una vera e propria 'allegoria nazionale' sembra emergere dalla lettura di uno dei disegni osservati da Herman, come evidenzia Zaharchenko (2013a: 56): «In true Zhadan fashion, this transformation leaves a lot up to the reader; it is never explicitly explained [...] the narrative drops into a temporal black hole for a while [...] Herman sees a woman give birth to a two-headed baby girl who immediately begins to speak; moreover, she speaks two languages simultaneously [...] In a national allegorical interpretation, the bilingual baby could symbolize the birth of post-Soviet Ukraine, which emerged from the USSR speaking two main languages, Ukrainian and Russian. The new country's overlapping focal points – looking East and looking West – are the baby's two heads».

<sup>57</sup> «In parte potrebbe essere paragonata all'idea di Patria di Czesław Miłosz, nel senso di *prywatna/mala ojczyzna*, ovvero una realtà che mina l'idea di stato-nazione etnicamente e culturalmente omogeneo e designa un modello alternativo di Ucraina in opposizione al modello ucraino nazionalistico, sovietico-nostalgico o turbo-capitalistico. In questo modello alternativo, l'Ucraina sembra essere di nuovo, come spesso citato in senso letterale, un 'territorio di frontiera': in un'accezione positiva. in cui il passato ed il presente coesistono nella memoria delle persone» (Kratochvil 2011: 228).

la propria esperienza individuale<sup>58</sup>. L'allegoria nazionale di Žadan viene concepita come una vera e propria 'terra di frontiera' in cui confluiscono 'testualizzazioni' eterogenee della memoria storica.

Come sostenuto dallo stesso autore, l'integrazione delle differenti componenti del 'sistema Ucraina' passa per la creazione di uno 'spazio culturale' – ancora prima che da una 'scelta tra civiltà' – in cui far dialogare le sue voci, le sue memorie e le sue alternative 'allegorie nazionali'<sup>59</sup>. I principali attori culturali della scena ucraina contemporanea sono coinvolti in un vero e proprio dibattito intellettuale, teso a definire 'confini' e 'campo d'azione' dello spazio letterario nazionale. L'affermazione di una lingua letteraria ucraina moderna ed autonoma, e la nascita di un sistema letterario nazionale autosufficiente, determinano nuovi equilibri per le dinamiche di demarcazione dei fenomeni letterari 'dominanti' e 'marginali'. Laddove, all'indomani dell'indipendenza, G. Grabowicz (1992: 238) prefigurava un' 'impossibilità strutturale' per la nascita di un nuovo bilinguismo letterario all'interno del 'Sistema Ucraina', l'emergere di una letteratura di lingua russa risulta invece oggi un dato incontestabile. Nell'interstizio tra i due sistemi letterari – russo ed ucraino – ha preso vita una nuova prospettiva 'marginale', intenta a 'ri-territorializzare' i frammenti dei discorsi imperiali e coloniali<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Si rimanda in questa sede agli studi di Halbwachs (2011: 142) in merito al complesso rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva all'interno di una comunità: «While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember [...] I would readily acknowledge that each memory is a viewpoint on the collective memory, that this viewpoint changes as my position changes, that this position itself changes as my relationships to other milieus change [...] The succession of our remembrances, of even our most personal ones, is always explained by changes occurring in our relationships to various collective milieus [...] by the transformations these milieus undergo separately and as a whole».

<sup>59</sup> Si rivelano interessanti le riflessioni, in un certo senso premonitrici, espresse da Žadan, nel corso di un nostro incontro alla fine del 2013, in merito alle dinamiche interne allo spazio culturale nazionale: «Non sono un fan della Russia, né dell'Unione Europea. A me sembra che gli ucraini, prima di integrarsi con qualcosa, debbano imparare a vivere l'uno con l'altro. Si ha l'impressione che nel paese vada avanti una guerra civile, silenziosa e senza spargimento di sangue. L'Est odia l'Ovest, l'Ovest odia l'Est, la Crimea odia tutti, e tutti odiano la Crimea. E questo paese che non si è ancora consolidato, che non ha nessuna forma unificante al suo interno, vuole integrarsi con qualcosa» (Appendice 4).

<sup>60</sup> In generale, come osserva Shkandrij (2001: 275), oggi la tensione verso il superamento dei confini delle narrazioni nazionali caratterizza le opere di molti attori culturali dell'area est-europea: «At the present time many East European writers have begun interrogating their own nationalism and monologic narratives, reaching beyond them for the kind of intercultural hermeneutics that postcolonial theory has encouraged. If colonial discourse has improved our awareness of how hegemony becomes inscribed in literature and if anticolonial discourse has shown us how aesthetic strategies disintegrated this hegemony, postcolonial theory, on the other hand, has illuminated the perplexing and often ignored contradictions, ambivalences, and ambiguities in literary texts that try to shake themselves free of the colonized past».



## Capitolo 4

### ***Ukrajins'kyj/Rosijs'komovnyj/Rosijs'kyj. La definizione di nuove finestre interpretative***

La letteratura ucraina è molto eterogenea: è stata creata in condizioni molto diverse, in circostanze politiche differenti, all'interno di contesti ideologici e culturali differenti. Inoltre, bisogna tener conto del fatto che nel territorio dell'Ucraina è stata creata in passato, e viene creata ancora oggi, una grande mole di testi considerati come parte della letteratura russa (ovvero, la letteratura scritta in lingua russa). Tuttavia, questa produzione letteraria può essere considerata anche come parte della letteratura ucraina, se prendiamo le distanze da una concezione monolingue della stessa letteratura ucraina. In breve, penso che la nostra letteratura sia un fenomeno molto interessante e complesso, che difficilmente si potrebbe (o si dovrebbe) legare ad una sola specifica tradizione (Besedin 2014).

Serhij Žadan

Le 'mappature testuali' ucraine danno vita ad un contesto artistico eterogeneo e poliedrico. La permeabilità delle frontiere culturali della regione pone le basi per il sorgere di fenomeni 'ibridi', di contatto, come testimoniato dall'esperienza artistica di Serhij Žadan. Una stimolante prospettiva d'analisi delle dinamiche della produzione letteraria ucraina post-sovietica è prodotta da un fenomeno che prende vita ai 'marginari' del modello culturale nazionale. Un esempio di quelle narrazioni ibride post-sovietiche, che attivano ed intensificano il processo di scambio e confronto, se non di scontro e irrigidimento, come sottolineato da Jurij Lotman (1994: 31):

Ogni cultura crea il proprio sistema di 'marginali', reietti, coloro che non si iscrivono al suo interno e che una descrizione sistematica e rigorosa esclude. L'irrompere nel sistema di ciò che è extrasistemico costituisce una delle fondamentali fonti di trasformazione di un modello statico in un modello dinamico.

I 'marginali' della cultura ucraina contemporanea possono essere individuati nella produzione letteraria in lingua russa<sup>1</sup>. Si tratta di un fenomeno legato alla salda pre-

<sup>1</sup> Nella sezione conclusiva della sua «mappatura delle culture post-comuniste», V. Chernetsky (2007: 266) già evidenziava il forte ritardo degli studi post-sovietici nell'analisi dei nuovi fenomeni letterari di lingua russa sorti all'indomani del crollo dell'URSS: «Another paradigm of post-Soviet writing that has not received detailed attention [...] is one that, although of utmost importance, is still in its infancy;

senza della lingua russa nelle pratiche comunicative formali ed informali: è il risultato del percorso storico della regione, che in età sovietica ha visto il determinarsi di una peculiare discrepanza nel rapporto tra l'uso della lingua e l'auto-determinazione di un'identità etnico-culturale. In un nostro incontro, l'analista ucraino M. Rjabčuk ha simbolicamente descritto il contesto culturale nazionale come frammentato in due gruppi predominanti, la comunità etnica ucraina e la cosiddetta comunità 'creola':

I used this term, 'creole', just in order to identify those people who speak Russian and have some sort of Russian identity, maybe not an ethnic but a cultural one. Actually, they are not Russians: for me, the most important thing was to signal that they have a new land, a new country, a new state and they have no special sympathy for the 'aborigines'. They are competitors. Still there are some tensions between the two groups, because it is a question of 'supremacy', I would say. With regard to literature, the question is what kind of creole literature should exist. Because Ukrainian literature is of course made by native Ukrainians with their own language, following their own tradition. It is clear what the Ukrainian language literary tradition means, but it represents a difficult matter to define what kind of Russophone literature should exist in Ukraine<sup>2</sup>.

Il dialogo e la sovrapposizione di modelli culturali alternativi nelle diverse regioni del paese hanno innescato dei processi di rielaborazione degli elementi culturali di matrice ucraina e russa<sup>3</sup>. Nella sua analisi relativa al contesto socio-linguistico ucraino, L. Bilaniuk (2005) evidenzia, tuttavia, come oggi la lingua venga nuovamente coinvolta all'interno di pratiche di negoziazione del potere sociale. L'eredità post-sovietica viene quindi individuata principalmente nell'ideologizzazione del dato linguistico: la discriminazione dell'ucraino nel periodo 'coloniale', comporta oggi nell'Ucraina indipendente un difficile rapporto di coesistenza tra le 'identità ibride' che si trovano all'interno del suo territorio.

### **1. *Rosijs'ka literatura Ukrajinny vs. Ukrajin's'ka rosijs'komovna literatura***

Russian-language culture [...] has its representative throughout Ukraine, including in the West [...] They can no doubt identify with strange, in-between linguistic and cultural space [...] The vantage point of this space affords a perspective on culture and literature as phenomena that are never easy to define, since they are the product of complex histories, linguistic hybrids and entangled identities. These are things that

hopefully it will undergo a prodigious development in the near future. I have in mind postcolonial russophone writing that, in a way structurally analogous to similar developments in anglophone and francophone literature, develops the language medium in ways radically different from the metropolies' national literary traditions».

<sup>2</sup> Tratto dall'intervista inedita a Mykola Rjabčuk, realizzata da chi scrive in data 19/03/2013 a Kyjiv.

<sup>3</sup> Come lucidamente evidenziato da Zaharchenko (2013: 244), nell'Ucraina post-sovietica l'identità etnica e linguistica si presenta all'interno di un quadro molto più fluido rispetto a quello descritto dalla dicotomia russo-ucraino: «In an effort to tackle the situation and designate the "real" Ukraine in this polyphony, both academic and popular discussions in the past have focused on the implicit significance of ethnicity and language as signs of national identity. But in a country where different regions have been subject to differing external forces, and thus bear historically diverse collective memories, this approach sets up a preordained win-lose dichotomy, which results in the classification of some nationals as more Ukrainian – if not as better Ukrainians – than others».

are not always embraced in Ukraine or in Russia; they are rarely perceived by casual observers of Ukraine. Yet they are there, and they are part of the everyday lives of millions in the country (Blacker 2014).

In ambito culturale, il rapporto tra letteratura ucrainofona e russofona è il riflesso di tali scontri politico-ideologici. Ad espressione della radicalizzazione delle relazioni tra i due movimenti si erge il dibattito culturale contemporaneo. Il passato ‘ideologico’ dell’area post-sovietica, caratterizzata da un contesto socio-culturale ‘letteraturocentrico’, secondo la definizione di Marietta Čudakova<sup>4</sup>, rende ancora complesse le distinzioni in campo terminologico e canonico dei diversi processi letterari. La scelta fra le due locuzioni, rispettivamente *ukrajins’ka rosij’s’ka komovna literatura* – letteratura ucraina in lingua russa – o, in alternativa, *rosij’s’ka literatura Ukrajiny* – letteratura russa d’Ucraina, assume un valore ‘politico’: la prima definizione è maggiormente orientata a concepire il fenomeno come parte integrante di un’unica letteratura ucraina; la seconda lo inquadra all’interno del più ampio contesto della letteratura *rosij’s’ka*, intendendo il legame con l’Ucraina solo in termini territoriali.

Chiarire i confini tra *istorija* e *sovremennost’*, realtà e sua storicizzazione, diventa uno dei punti chiave degli studi umanistici post-sovietici. In URSS, alla distinzione tra *svoe* e *čужoe* – proprio e altrui – era affidato un ruolo essenziale: termini come *russskoe* e *sovetskoe* erano portatori di sottili connotazioni ideologiche, riferendosi a differenti entità ‘nazionali’ o ‘sovra-nazionali’, così come i confini tra i processi letterari etichettati come *otečestvennoe* – patrio – e *zarubežnoe* – straniero, definivano una posizione politica, resa impersonale dall’attribuzione di un determinato valore di *kul’turnost’* – standard culturale. Come evidenziato da Čudakova (2006), negli anni Sessanta si assiste al determinarsi di un processo letterario comune all’intero spettro dell’area sovietica, il *russskojazyčnoe*:

[...] al suo interno venivano incluse le opere di Č. Ajtmatov, V. Bykov, R. Gamzatov, G. Matevosjan, Ja. Kross e di molti altri scrittori che non erano russi di nascita, né lo erano per autoidentificazione o soggetto trattato, ma che erano accessibili ai lettori di lingua russa dell’intera Unione in traduzione, traduzioni autorizzate o testi redatti in lingua russa direttamente dall’autore (in questo caso, lasciamo da parte gli aspetti politici del fenomeno). Lo stesso concetto di *russskojazyčnyj* [‘russofono’] apriva il campo ad una contrapposizione tra gli scrittori ‘russi’ e quelli ‘russofoni’ su base ideologica. Questo fenomeno ha raggiunto il suo culmine in età post-sovietica, in condizioni di libertà di parola.

In Ucraina, nel corso degli ultimi anni, molti autori russofoni ed ucrainofoni hanno tuttavia annunciato i loro progetti di collaborazione artistica: importanti esponenti della letteratura ucrainofona come Serhij Žadan e Jurij Vynnyčuk, collaboreranno a future pubblicazioni con scrittori russofoni come Andrej Kurkov (n. 1961) e Lada Luzina (n. 1975). A tal proposito, R. Sëmktiv (2013a), critico letterario nonché docente della *Kyjevo-Mohyljanska Akademija*, in un suo articolo sulla rivista nazionale *Tyžden*, ha espresso il suo profondo rammarico, parlando di *kul’turna kapituljacija* – capitolazione culturale: i progetti bilingui, a suo vedere, portano a perdere il profondo significato della cultura ucraina, in quanto considerando la letteratura ucraina

<sup>4</sup> «Literaturocentrizm» (Čudakova 2006).

in lingua russa come componente attiva della letteratura nazionale, viene incentivata ancora la dipendenza coloniale dalla Russia e dal suo mercato editoriale. Una simile reazione trova una sua possibile motivazione nella condizione di ‘disfunzionalità’ della letteratura ucraina, così come definita da Rjabčuk:

In this postcolonial situation, the problem of the literary market is really important. My main argument is that Ukrainian culture is dysfunctional. It has good cultural artifacts and phenomena, but they don't function in society adequately, just because society is dysfunctional [...] We have got high culture, which works in small circles of intellectuals, and we have this huge group of Ukrainian-speaking provincial undereducated people, who basically are not connected with high culture at all, or who consume pop culture imported from Russia. These two worlds do not interact, and they can be considered as separated. And the whole gap is filled by Moscow and its imported products in literature, music and cinema. The Ukrainian-speaking intelligencija is a rather narrow circle; it doesn't cover the entire intellectual sphere and it is underrepresented. On the other side, business is managed by Russians, because it is led by the former nomenklatura, political élite mostly Russian speaking. It is the heritage of the ancient regime<sup>5</sup>.

L'appartenenza della letteratura *rosijs'komovna* d'Ucraina ad un canone nazionale o a quello russo è governata da un sistema basato su *régimes d'engagement* – regimi d'interesse, per dirla alla Thèvenot (2006): l'autoidentificazione di tali scrittori come appartenenti al modello ucraino o a quello russo dipende anche dalle loro possibilità di pubblicare ed affermarsi all'interno dei rispettivi mercati editoriali. L'esistenza di istituzioni per così dire ‘imperiali’, come il *Russkaja Premija* (cfr. <<http://www.russpremia.ru>>), concorso annuale per scrittori di lingua russa residenti fuori dai confini della Federazione, coordinato da Sergej Čuprinin, direttore della rivista letteraria russa *Znamja*, intensifica il processo di ‘assimilazione’ degli scrittori ucraini all'interno del mercato russo, come avvenuto negli ultimi anni con Vladimir Rafeenko (n. 1969) di Donec'k e Marianna Gončarova (n. 1967) di Černivci (cfr. Novikova 2013).

Come sottolineato da M. Berg per il contesto russo nel suo *Literaturokratija* (2000), si osserva così la forte influenza dei fenomeni socio-culturali<sup>6</sup>, che riguardano più in generale l'intera area post-sovietica, sull'adozione di determinate strategie narrative da parte degli scrittori:

Lo status sociale della letteratura determina il valore delle posizioni nel campo della letteratura e, di conseguenza, il valore sociale delle pratiche letterarie [...] Un cambiamento dello status della letteratura comporta un mutamento delle strategie autoriali, come è avvenuto all'inizio degli anni Novanta, quando all'interno del contesto sociale russo la posizione del campo letterario è cambiata così rapidamente da indurre ancora oggi a percepire ciò che è successo come una catastrofe (Berg 2000: 180).

Nella nuova condizione socio-culturale ha luogo un mutamento dei sistemi di valore applicati a determinate pratiche letterarie, che in relazione ad esso assumo-

<sup>5</sup> Tratto dall'intervista inedita a Mykola Rjabčuk, realizzata da chi scrive in data 19/03/2013 a Kyjiv.

<sup>6</sup> «In letteratura si ha il potere di pubblicare o di rifiutare una pubblicazione, di riconoscere la legittimità di una pratica letteraria o di imporle uno status marginale, di dichiarare dominanti o in alternativa arcaiche determinate pratiche, di ampliare il campo della letteratura ad altri settori (ad esempio, il campo dell'ideologia o quello della politica); e, naturalmente, il potere di definire ed essere definiti» (Berg 2000: 10).

no una posizione «marginale» o di «dominio» (Berg 2000: 22). Il nuovo criterio di 'produttività' della scena culturale post-sovietica diventa così il mercato, che vede nell'incremento della tiratura e della diffusione l'unica via percorribile (Berg 2000: 206). T. Kochanovskaja e M. Nazarenko (2011b) sottolineano la difficile situazione del mercato letterario ucraino, a causa di una debole commercializzazione che, pur non soffocando la pubblicazione di testi, induce editori, scrittori e critici a rivolgersi al lettore di massa:

È proprio il segmento ucrainofono della letteratura ucraina a beneficiarne. Quest'ultimo non è sottoposto alla pressione concorrenziale della produzione editoriale russa (chiaramente, più alto sarà il numero di copie, più basso sarà il costo. Per le edizioni ucraine in lingua russa è praticamente impossibile competere con l'importazione russa). Ne consegue che a vincere sarà chi offrirà al lettore qualcosa di assente dal mercato russo [...]

Per comprendere la deficitaria condizione del sistema editoriale nazionale, è possibile osservarne l'instabilità ed il forte disequilibrio tra l'alto numero di titoli pubblicati e l'insufficiente livello di diffusione e tiratura (Slavins'ka 2011a). Tale dato preoccupante<sup>7</sup>, frutto di un mancato monitoraggio e controllo a livello istituzionale, comporta la progressiva acquisizione del mercato editoriale ucraino da parte dei prodotti importati, principalmente dalla Russia (cfr. Afonin 2011).

Il complesso rapporto con la 'metropoli', ovvero con il mercato editoriale di Mosca, e la difficile integrazione del processo letterario *rosijs'komovnyj* all'interno del contesto culturale ucraino sono, su di un piano socio-culturale, legati direttamente alla questione identitaria nazionale, come evidenziato da Andrej Kurkov, scrittore ucraino di lingua russa, in un nostro incontro a Kyjiv:

The question of identity is a source of several arguments, and it is a question which divides the nation, rather than uniting it. Because the main problem is about 'what do you want in Ukraine': ethnic nation or political nation. Logically for everybody who is not ethnically Ukrainian, we have a multicultural society, with over 35 nationalities: some big ones, like Russians and Tatars, and some smaller ones, like Greeks, Bulgarians, Romanians and others. If we accept that Ukraine is a political nation, then we can go further. But before this achievement, I guess that it is difficult to talk about the national cultural context, because we have different regional cultural identities (Appendice 1).

Lingua, territorio e identità. I criteri di valutazione utili alla definizione del percorso di 'canonizzazione artistica' del fenomeno letterario *rosijs'komovnyj* sembrano perdere la loro coerenza e validità all'interno di confini culturali mutevoli e permeabi-

<sup>7</sup> Le statistiche riportate all'interno dell'analisi del mercato letterario nazionale portata avanti da O. Afonin (2011), presidente dell'Associazione degli editori ucraini, rendono palese la distanza che si è venuta a determinare nel primo ventennio dell'Ucraina post-sovietica: «Alla fine degli anni Ottanta, alla vigilia dell'indipendenza, il numero complessivo di libri stampati in un anno arrivava a 189,5 milioni di copie, e 8449 titoli. La diffusione media di una pubblicazione ammontava a 22,5 mila copie, mentre per ogni abitante dell'Ucraina a 3,7 libri. L'anno scorso, nel 2010, il numero complessivo di libri stampati è stato di 45 milioni di copie e di 22,55 mila titoli, per una diffusione media di 1993 copie per titolo: si tratta solo dello 0,98 libri per abitante».

li<sup>8</sup>. Il 'sistema Ucraina' ha dato vita ad una storia letteraria caratterizzata da contatti e mescolanze. La ridefinizione del canone letterario nazionale nel corso degli ultimi due decenni ha rimesso in discussione immagini e paradigmi identitari consolidatisi nel corso dei due secoli precedenti, sovvertendo il sistema di rigida istituzionalizzazione delle barriere culturali tra territori di 'confine'<sup>9</sup>, come nel caso del rapporto tra il sistema letterario russo ed ucraino. I processi di affiliazione identitaria sono ancora oggi soggetti a dinamiche divergenti, seguendo traiettorie 'ibridanti' che mirano a plasmare un nuovo 'spazio letterario immaginato':

Despite their nationalised, politicised images, both Gogol and Shevchenko span the Russian-Ukrainian linguistic and cultural divide. This tradition continues today: across contemporary Ukraine, there are dozens of writers, from sci-fi novelists to prize-winning poets, who operate across the two languages (Blacker 2014).

## 2. Il dibattito contemporaneo: 'immaginando' lo spazio letterario ucraino

- Siamo in quattro – lo interrompe Golycyn – e rappresentiamo almeno quattro nazionalità. E allora? Non è bello lo stesso bere insieme?
- Ma quali quattro nazionalità? Perché? – si innervosisce Rojzman.
- Allora, tu, Borja, uno. Io sono russo. Due. Lui è ucraino. E con Horobec' fanno quattro.
- Horobec' dove lo metti? – chiede Borja.
- Di che nazionalità sei, Horobec'? – esige la verità Golycyn.
- Adesso vi spiego tutto – esclama Cesare con un dito eloquentemente sollevato<sup>10</sup> (Andruchovč 2009: 42).

La questione relativa alla categorizzazione del fenomeno letterario *rosijs'komovnyj* all'interno del nuovo canone nazionale rappresenta un sostanziale oggetto della discor-

<sup>8</sup> In una recente intervista con P. Besedin (2014), lo scrittore Serhij Žadan si è espresso a favore di un atteggiamento di apertura nei confronti dell'utilizzo di diversi criteri di classificazione dei fenomeni letterari contemporanei: «[...] sia il territorio, sia la lingua. Ed anche l'autoidentificazione. Forse quest'ultima è anche più importante della lingua. Credo che tutto quello che viene scritto dai cittadini dell'Ucraina faccia parte della letteratura ucraina. Mi sembra che sia arrivato il momento di rivedere i confini della letteratura ucraina. È difficile che questi confini possano essere definiti esclusivamente dalla lingua».

<sup>9</sup> La peculiare coincidenza tra la definizione di rigidi confini politici e letterari di stampo nazionale nei contesti culturali dell'Europa centro-orientale sin dall'età ottocentesca è lucidamente indagata da Cornis-Pope e Neubauer (2004: 7-9) nell'introduzione alla loro *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*: «There are striking parallels, indeed, structural interrelations, between the emergence of nineteenth-century nationalism and the birth of national literatures and literary studies [...] it was literature and literary studies that carried the banner of national aspirations [...] In the Slavic countries, for instance, competing national projects emerged, because the nation could be conceived on a pan-Slavic scale, or in terms of federations like Czechoslovakia and Yugoslavia, or again in terms of smaller units. In his first literary history, Ferenc Toldy could still conceive of Hungarian literature as everything written in any language within the country's border. By the end of the nineteenth century such liberal conceptions of the nation all but disappeared» (Cornis-Pope, Neubauer 2004: 7-9).

<sup>10</sup> «Нас четверо, – перебиває йому Голіцин, – І ми являємо мінімум чотири нації. І що, нам гірше п'ється від цього? – Яких чотири нації, чому чотири? – нервується Ройтман. – Ну, ти, Боря. Раз. Я русак. Два. Він з України. Три. А Горобець чотири. – А Горобець хто? – допитується Боря. – Яка твоя нація, Горобець? – вимагає правди Голіцин. – Зараз я все поясню, – значуше підносить догори вказівний палець Цезар» (Andruchovč 2014: 58).

dia nel dibattito culturale contemporaneo. La stretta interrelazione che corre tra i processi esclusivi di categorizzazione dello spazio letterario ucraino e le complesse dinamiche identitarie del contesto nazionale promuove l'applicazione di linee di demarcazione nette tra gli eterogenei fenomeni letterari prodotti dalla configurazione multiculturale del 'Sistema Ucraina'. Inoltre, la natura 'disfunzionale' del mercato letterario nazionale ha portato ad un ulteriore inasprimento dello scontro tra 'sistemi', in particolare tra quello russo ed ucraino, marcando nuovi confini ideologici tra *svoi* e *čuzie*.

Al fine di comprendere le caratteristiche peculiari di questo *milieu* artistico, analizzeremo in primo luogo le dinamiche del dibattito intellettuale contemporaneo, evidenziando l'influenza e l'impatto dei processi di ideologizzazione dello standard culturale, portati avanti dalle contraddittorie politiche nazionali di *nation-building*. Successivamente, attraverso le voci della scena culturale 'ibrida' contemporanea, definiremo i canali di diffusione ed i percorsi di autoidentificazione del fenomeno letterario *rosijskomovnyj*. Con l'ausilio di interviste ad importanti esponenti del contesto letterario russofono ucraino, realizzate tra Kyjiv, Donec'k e Charkiv nel corso di un periodo di ricerca presso la *Kyjevo-Mohyljanska Akademiya* nel 2013, osserveremo da vicino le origini della natura 'marginale' di queste 'narrazioni ibride'.

Il nostro percorso sarà volto a comprendere la posizione del personaggio di Horobec'. Nel brano citato in apertura, tratto dalla *Moscoviade* (1993) di Jurij Andruchovyč, scritta all'alba dell'indipendenza, assistiamo ad un dialogo tra il protagonista, Otto von F., poeta ucraino originario delle regioni occidentali, ed i suoi amici: Jura Golicyn, poeta russo; Borja Rojtmán, poeta ebreo; ed Arnold Horobec', drammaturgo russofono dell'Ucraina meridionale. La scena del romanzo ci porta all'interno del bar sulla via Fonvizin, nel cuore della capitale di un impero ormai in declino, dove i quattro personaggi danno vita ad una conversazione intorno ai loro rispettivi sistemi di affiliazione identitaria. Horobec' è l'unico a non poter dare una definizione chiara e univoca della sua identità, in risposta alla 'questione nazionale' mossa dai suoi interlocutori. Proprio nel momento in cui Horobec' sembra finalmente riuscire a dare voce alla sua posizione, la narrazione si sposta dall'iniziale luogo della conversazione, per seguire le vicissitudini del protagonista. Otto von F. è di ritorno dai suoi amici solo quando Horobec' è giunto alle battute conclusive della sua esegesi in merito alla propria identità *in-between*:

E per questo sono mezzo e mezzo – conclude Giulio Cesare il suo racconto prolisso e confuso sulla sua nazionalità<sup>11</sup> (Andruchovyč 2009: 46).

La 'voce assente' di Horobec' riflette le complesse dinamiche di definizione dell'identità culturale ucraina contemporanea. Nel corso degli anni Novanta, il grande successo di una letteratura russofona di massa, in particolare, aveva iniziato sin da subito a porre al centro dell'attenzione del dibattito intellettuale contemporaneo la questione relativa al percorso di 'canonizzazione culturale' dei fenomeni letterari emergenti in lingua russa:

The reverse canon of the 1990s embraced not only Ukrainian-language but also Russian-language mass literature. The preceding literary canon was monocultural and

<sup>11</sup> «І тому я наполовину, – закінчує Юлій Цезар довгу й заплутану розповідь про свою національну приналежність» (Andruchovyč 2014: 64).

excluded works by Ukrainian authors written in Russian. In the 1990s Russian mass literature swamped the Ukrainian book market [...] Some Russian-language authors, such as Andrei Kurkov and Marina and Sergei Diachenko, live and work in Ukraine and call themselves Ukrainian writers (Hundorova 2001: 269).

La nascita di un nuovo fenomeno letterario di grande successo e diffusione poneva l'esigenza di definire il suo posizionamento all'interno del modello culturale nazionale. L'uscita dell'articolo del filosofo e culturologo russo Andrej Okara, dapprima pubblicato il 25 febbraio del 1998 sulla *Nezavisimaja Gazeta* e successivamente riedito in Ucraina sulla *Ukrains'ka Pravda* nel 2008, ebbe un forte impatto sulla scena culturale contemporanea, ed ancora oggi si rivela un utile punto di partenza per comprendere le diverse sfumature e direzioni della produzione letteraria russofona, oltre che la sua peculiare ricezione tanto in Ucraina quanto in Russia. Nel suo intervento, provocatoriamente intitolato *Zapach mertvogo slova. Russkojazyčnaja literatura na Ukraine* (L'odore delle parole morte. La letteratura russofona d'Ucraina), l'autore analizza in primo luogo la posizione 'periferica' del fenomeno letterario, enfatizzandone la distanza tanto dal sistema letterario russo<sup>12</sup>, quanto da quello ucraino<sup>13</sup>. La difficoltà incontrata nel determinare, in un'ottica metodologica, la sua appartenenza ad un concreto modello culturale coinvolge, secondo le osservazioni di Okara, gli stessi autori di questa produzione letteraria:

Non è ancora chiaro come approcciarsi alla letteratura scritta in lingua russa in Ucraina: possiamo considerarla come una letteratura nazionale ucraina di lingua russa? O come un ramo a sé stante del processo culturale ucraino, la letteratura di una minoranza? O forse come una parte della cultura russa, ovvero come la letteratura russa del Nuovo Spazio Estero? Sembra che anche gli stessi scrittori siano tormentati dalla ricerca di un'identificazione per la propria produzione artistica (Okara 2008).

La nascita di un vero e proprio 'movimento letterario' non viene considerata una strada percorribile proprio per le diverse tendenze del fenomeno e per la sua natura 'marginale'. Okara individua due indirizzi principali della produzione russofona d'Ucraina: una letteratura 'alta' ed una letteratura 'di massa'. La prima viene considerata di 'scarso interesse', ponendo l'accento sull'assenza di veri e propri 'maestri'<sup>14</sup>. La seconda è ritenuta essere un mero 'brand', un marchio commerciale privo di qualsiasi valore estetico<sup>15</sup>. A legarne i destini, secondo il culturologo russo, è proprio il loro uso

<sup>12</sup> «La letteratura russofona d'Ucraina [...] è un fenomeno autosufficiente in relazione al processo letterario in Russia. Si è sviluppata in modo parallelo ed indipendente rispetto alla cultura della metropoli: qualcosa di simile alla letteratura della prima ondata dell'emigrazione russa, che dopo la rivoluzione, per chiari motivi, si trovò ad essere separata dal processo letterario in Unione Sovietica» (Okara 2008).

<sup>13</sup> «[...] gli autori ucraini di lingua russa sono degni di compassione: si trovano alla periferia geografica, linguistica ed artistica tanto della cultura russa, quanto della cultura ucraina. Per la prima sono dei parenti poveri di provincia, per la seconda sono dei rinnegati e dei degeneri» (Okara 2008).

<sup>14</sup> «[...] La letteratura elitaria russofona d'Ucraina è tagliata fuori dalla letteratura russa prodotta in Russia anzitutto per ragioni estetiche: né a Kyjiv, né a Odesa, né a Charkiv o a Dnipropetrovs'k, e nemmeno, a maggior ragione, a L'vov, è riuscita a dar vita al suo Bunin, Nabokov o Georgij Ivanov. Per questo la letteratura contemporanea di lingua ucraina si rivela essere molto più interessante (anche per il lettore russo)» (Okara 2008).

<sup>15</sup> «L'autore di questa letteratura è morto già da tempo (e forse non era persino mai nato). Non si pone come un Creatore o un Demiurgo, ma come un ingegnere, un montatore di soggetti, di schemi, di cliché.

dello strumento espressivo: una ‘lingua morta’<sup>16</sup>, sradicata dalla metropoli e dalla sua naturale sede di sviluppo e caratterizzazione. La lingua viene considerata un fattore «geneticamente» determinato. Per dar vita ad un’espressione artistica ‘alta’ in lingua russa è necessario, secondo Okara, vivere nella ‘patria della lingua russa’:

Per scrivere degnamente in russo, è necessario nascere con il senso dell’energia della lingua russa. È necessario custodire geneticamente in sé la struttura profonda della lingua russa. Si deve, in definitiva, vivere un periodo della propria vita in Russia, nella patria della lingua russa [...] (Okara 2008).

D’altra parte, il carattere ‘periferico’ del fenomeno russofono in relazione al contesto letterario ucraino trova la sua origine nella stessa funzione che la lingua russa svolge all’interno del contesto nazionale. Secondo la definizione di Okara, la ‘diglossia culturale’ dell’Ucraina contemporanea determina i differenti percorsi e destini della produzione letteraria ucrainofona e russofona. Solo una letteratura ‘alta’ in lingua ucraina può prendere vita all’interno del modello nazionale:

La moderna situazione culturale dell’Ucraina richiama alla mente quel fenomeno della linguistica [...] noto come diglossia [...] In una lingua, ad esempio, vanno in onda le trasmissioni radiotelevisive, prende forma la cultura elitaria, e si studia a scuola [...] L’altra lingua viene invece utilizzata nella vita di tutti i giorni, perdendo così la sua sacralità e la sua aura mistica. Non è forse per questa ragione che si ha la sensazione che nell’Ucraina contemporanea i testi artistici di valore possano nascere solo in ucraino, mentre una letteratura promettente a livello commerciale possa emergere solo in russo? (Okara 2008)

Il mancato riconoscimento della nascita di una letteratura russofona d’Ucraina di ‘comprovato valore artistico’, avanzata da Okara nel suo intervento, suscitò forti polemiche. La risposta di Michail Nazarenko (1998), docente di storia della letteratura russa presso l’Università Taras Ševčenko di Kyjiv, nonché scrittore russofono, alle affermazioni del culturologo russo rivela il carattere contraddittorio ed ambivalente dei differenti canali d’interpretazione del fenomeno *rosijs’ komovnyj*. Il suo intervento intitolato *O Mertvom i Živom slove* (Sulle parole morte e vive), pubblicato originariamente sul web, era volto a riportare all’interno dei confini del dibattito interno l’analisi dei processi letterari contemporanei, rispondendo in tal senso alle affermazioni ‘provocatorie’ di Okara<sup>17</sup>. La forte presenza della lingua russa nelle pratiche linguistiche dell’Ucraina contemporanea è, secondo Nazarenko, indice di un’impossibilità strutturale per la ‘diglossia culturale’ ipotizzata da Okara nel suo intervento:

Come il ripetitore della moderna mitologia urbanistica» (Okara 2008).

<sup>16</sup> «In rapporto alla lingua, il letterato di massa ha un atteggiamento pragmatico-funzionale, perché il suo linguaggio letterario è comunicativo, subordinato al contenuto, ma non è autosufficiente: è un vettore di senso, ma non rappresenta già di per sé un senso, o una realtà di ordine mistico. Nel suo linguaggio manca una certa metafisica della ‘ridondanza dell’essere’. Tuttavia, in Ucraina un simile atteggiamento in rapporto alla lingua non è proprio solo della letteratura di massa di lingua russa, ma anche di quella letteratura in lingua russa che manifesta delle pretese artistiche. È il suo punto debole, ed in questo consiste la principale ragione della sua inconsistenza» (Okara 2008).

<sup>17</sup> «[...] l’analisi ‘prevenuta’ che prende vita nell’articolo di Okara mostra come il suo autore s’intenda molto poco della situazione culturale e linguistica contemporanea dell’Ucraina» (Nazarenko 1998).

La realtà è che per una percentuale abbastanza cospicua di cittadini ucraini, l'ucraino rappresenta la seconda lingua madre dopo il russo [...] È ovvio che la loro cultura è, e sarà sempre, al confine tra quella russa e quella ucraina. La questione non è relativa alla sua esistenza, che è evidente, ma è legata in primo luogo alla sua autodeterminazione, alla sua autocoscienza. Fino a poco tempo fa, quest'ultima era parte della cultura russo-sovietica, e non era mai emersa alcuna necessità di autodefinirsi (Nazarenko 1998).

Di contro, è proprio la sua posizione 'interstiziale', nata dallo scontro di due sistemi linguistici e culturali, a conferire allo scrittore ucraino di lingua russa una peculiare prospettiva 'straniata' rispetto ai due modelli. La frattura storica, vissuta in seguito al crollo dell'Unione Sovietica, comporta un suo nuovo posizionamento. Se prima lo scrittore ucraino di lingua russa 'apparteneva' al sistema imperiale, oggi è 'costretto' a definire la propria posizione peculiare nel contatto tra due sistemi, a patto di non ricadere in movimenti di 'assimilazione culturale' o in una condizione di 'emigrazione interna'. Secondo Nazarenko, la nascita di un fenomeno culturale 'marginale' comporta un lento processo di autodefinizione del suo ruolo all'interno di un nuovo spazio letterario immaginato:

Così, se fino al 1991 (la datazione è naturalmente convenzionale) lo scrittore russofono d'Ucraina poteva considerarsi parte di un sistema ben definito, ora è invece costretto a preservare la sua peculiarità, a prendere coscienza della sua singolare posizione rispetto ai processi culturali della Russia e dell'Ucraina. Si trova costretto a comprendere quali siano gli elementi - i migliori elementi - dei due sistemi che può utilizzare all'interno della propria produzione artistica. Tutto ciò che di nuovo viene creato nell'arte, di regola, si forma nelle aree 'marginali', ovvero 'ai margini' della cultura ufficiale fossilizzata. Non esistono altri modi. In caso contrario, si assiste ad una condizione di assimilazione, o di 'emigrazione interna'. La scuola ucraina della letteratura russa (o quella russa della letteratura ucraina?) non ha ancora preso forma, e probabilmente non lo farà a breve, ma, ciò nonostante, prenderà vita (Nazarenko 1998).

Le posizioni di Okara e Nazarenko incarnano le due direttrici principali intorno alle quali prende vita il dibattito culturale contemporaneo. Il ruolo della lingua come strumento d'espressione artistica, e le differenti sfumature inerenti alla sua categorizzazione ideologica, rappresentano il punto di diramazione delle alternative 'visioni' del fenomeno *rosijskomovnyj* all'interno del canone nazionale ucraino. Le interferenze del discorso politico<sup>18</sup>, ed il suo andamento fortemente contraddittorio<sup>19</sup>, hanno inasprito nel corso degli anni Duemila la radicalizzazione delle posizioni in merito

<sup>18</sup> Per un'analisi approfondita delle politiche linguistiche e culturali dell'Ucraina indipendente, di cui verranno affrontati solo gli spunti rilevanti ai fini della mia ricerca, si segnalano i testi in bibliografia di Zhurzhenko (2002), Wilson (2005), Bilaniuk (2005) e Moser (2013).

<sup>19</sup> «[...] the 'language debate' is not only about 'form,' but also about 'content.' It requires a radical reinterpretation of the Soviet past and Soviet history (and not only Soviet). In the framework of the nationalist project, the Soviet past is inevitably considered as a kind of 'shameful spot' on Ukrainian history, as an artificial external interruption of the processes of nation-building. In this debate Ukrainian-speakers use the term 'Soviet' as a label for Russian speakers as anti-national and anti-Ukrainian, and Russian-speakers are doomed to use 'old-fashioned' versions of Soviet history in order to construct their identity. Third, what the nationalist project did not take into account is now evident: national culture is not coherent and homogeneous. In independent Ukraine a hierarchy of cultures (and languages) has emerged and Ukrainian has turned out not to be dominant. Here the question of state interference in cultural processes inevitably arises» (Zhurzhenko 2002: 17).

alla demarcazione del processo letterario russofono. Proprio nell'ultimo decennio, l'affermazione di 'ideologie linguistiche' contrapposte, che hanno raggiunto la loro definitiva configurazione in seguito alle vicende relative alla Rivoluzione Arancione del Novembre del 2004<sup>20</sup>, ha reso sempre più difficile la possibilità di un posizionamento 'di contatto' ed 'ibrido' per il fenomeno russofono contemporaneo. Se negli anni Novanta l'andamento ambivalente delle politiche culturali della presidenza di Kučma<sup>21</sup> aveva rallentato i processi di cristallizzazione di identità alternative, già all'inizio del XXI secolo emergeva una rigida visione binaria dell'identità ucraina. La polarizzazione delle posizioni vedeva proprio nella concettualizzazione dell'identità della comunità russofona d'Ucraina il suo principale campo di scontro. Secondo l'ideologia ucrainofona, la comunità di lingua russa non poteva rappresentare un'entità culturale autonoma e riconosciuta. La 'sindrome post-coloniale'<sup>22</sup>, enfatizzata dalle pressioni dei discorsi politici interni ed esterni, relegava la cultura russofona d'Ucraina ad una condizione di estraneità ed 'anomalia':

The argument of Russian-speakers as a people with no identity. Russian speaking people do not constitute a homogeneous group with common interests. They are not Russian speakers but a russified population deprived of their ethnic roots and their "natural" Ukrainian identity. They have lost their origins as ethnic Ukrainians but cannot be considered as Russians either (Zhurzhenko 2002: 14).

La risposta dell'ideologia russofona veniva invece articolata su un'affermazione identitaria 'ibrida', inconciliabile con gli indirizzi ucrainofoni, perché legata ad una condizione di affinità culturale con l'antica metropoli. La 'minaccia neo-imperiale'<sup>23</sup>, deri-

<sup>20</sup> «La scoperta dei brogli nel secondo turno delle presidenziali del dicembre 2004, la rivoluzione arancione, e la vittoria di Juščenko alla ripetizione del ballottaggio, sembrarono segnare la sconfitta di Janukovyč. In realtà, questi era riuscito a spaccare il paese su un nuovo confine linguistico e storico: se nelle elezioni del 1999 Kučma era risultato vincitore tanto nell'orientale Donec'k quanto nella capitale occidentale dell'Ucraina, Leopoli, ora le regioni russofone nel Sud e nell'Est del paese votavano compatte contro il Nord e l'Occidente, nelle cui campagne l'ucraino era maggioritario» (Bellezza 2014: 96).

<sup>21</sup> «President Leonid Kuchma came to power in 1994 due to support from Eastern Ukraine. He had promised that the Russian language would be granted a special status and that relations with Russia would become closer, but he later shifted to a more 'pro-Ukrainian' position presenting himself as a promoter of the 'national idea.' However, in Western Ukraine he never gained strong political support because of his image as a 'pro-Moscow' politician. His policy or absence of a clear policy became a subject of criticism from Ukrainian nationalists on the one side and the Russian-speaking intelligentsia on the other» (Zhurzhenko 2002: 10).

<sup>22</sup> «The current situation is considered a tragic consequence of Russian imperialist cultural intervention, and a result of the violation of nation-building processes by external factors. Therefore the development of the Ukrainian language is possible only at the expense of Russian. This is a typical postcolonial syndrome, and clearly Russian speakers are treated as the main obstacle to the restoration of national identity and national culture. They are considered not only as a potential force which could be used by Russia for political pressure on Ukraine in a potential future conflict, but as a shameful reminder of the colonial past. To externalize former colonial and Communist experience, Russian speakers have been represented as 'the Others,' excluded from the nation as its potential enemies. At the same time, they are 'the Others' who are included in the Ukrainian identity in a negative way, as nationally unconscious, spiritually 'enslaved' Ukrainians» (Zhurzhenko 2002: 15).

<sup>23</sup> «The Ukrainian people are bilingual and both languages have their common historical roots in Kiev Rus' (the Old Slavonic language) [...] This kind of argumentation, which comes from the ideology of 'Slavic brotherhood,' proposes a different model of constructing the 'Other.' It suggests sharing the universal values of 'Ukrainianized Russian culture' as a ground for cultural communication, constructing

vante dalle pressioni della moderna Federazione Russa<sup>24</sup>, ostacolava l'integrazione ed il riconoscimento dell'autonomia culturale della nuova comunità, enfatizzando oltremodo la cesura ideologica tra i due schieramenti, e portando alla formulazione di un percorso identitario alternativo, come osservato da T. Zhurzhenko, nel 'discorso russofono':

Ukrainianized Russian can be considered an independent cultural phenomenon, part of Ukrainian culture, and moreover as a mediator of communication between Russians and Ukrainians who can easily understand each other. We cannot neglect the existence of a "Russian speaking Ukrainian culture" and the shared cultural and language due to the history of both cultures (Zhurzhenko 2002: 16).

La supposta omogeneità delle posizioni inerenti alle due 'ideologie linguistiche' non tiene però conto della frammentarietà e della fluidità del contesto ucraino. La presenza di nuovi attori culturali, la cui voce si posiziona proprio nell'interstizio tra le differenti idee d'Ucraina, consente di osservare il suo 'sistema' da una prospettiva *in-between*. Lo sguardo 'straniato' di Oleksandr Rojtburd (n. 1961), influente pittore ucraino della scena culturale contemporanea, risulta illuminante per comprendere le diverse 'immagini' dello spazio letterario nazionale. Ebreo russofono, originario di Odesa, vive a Kyjiv, dove si è trasferito dopo un breve periodo negli USA. L'estraneità della sua esperienza artistica alle arti verbali, non ne inibisce la volontà di comprendere i confini del discorso culturale nazionale. Il suo intervento *K voprosu o edinom kul'turnom prostranstve* (La questione dello spazio culturale comune), pubblicato il 10 Marzo del 2008 sulla *Ukrajins'ka Pravda*, in risposta alle dichiarazioni dell'allora presidente Juščenko sulla necessità di creare una politica culturale nazionale unitaria ed omogenea (cfr. *Ukrajins'ka Pravda* 2008), è teso a mostrare come l'eterogeneità delle tendenze e delle forme d'espressione del 'Sistema Ucraina' sia invece incanalata all'interno di processi di categorizzazione ideologicamente strutturati:

Qual è il criterio di appartenenza alla cultura ucraina? La lingua? Ed in quale lingua scriveva Skovoroda? O Ševčenko i suoi diari e la sue opere in prosa? Il territorio? E che dire di Babel' e Schulz? L'origine etnica? E perché un noto politico dichiara sfacciatamente di non poter considerare Gogol' uno dei grandi ucraini? Probabilmente, esiste un qualche criterio segreto, mistico, esoterico, nella peggiore delle ipotesi, ideologico (Rojtburd 2008).

La posizione di Rojtburd evidenzia le contraddittorie configurazioni del canone letterario nazionale, di carattere alternativamente inclusivo ed esclusivo. Il ruolo *in-between* degli attori culturali citati dal pittore nel suo intervento, appartenenti a contesti

the 'Others' as similar to 'us,' but inevitably eliminating cultural and linguistic differences. A shared past presupposes a shared future, and these paternalistic (or one could call them neo-imperialistic) relations are doomed to be reproduced again and again» (Zhurzhenko 2002: 16).

<sup>24</sup> Nella riedizione dell'articolo di Okara, *Zapach mertvogo slova* (2008), in Ucraina, è interessante osservare come emerga il tono sarcastico con cui il culturologo definisce i nuovi progetti geopolitici della Federazione Russa, basati sul ruolo della cultura russa: «[...] Nella Russia contemporanea la questione della lingua russa per i paesi della Comunità degli Stati Indipendenti (il cosiddetto '*Russkij Mir*' - Mondo Russo) è diventata una sorta di 'alfa e omega'. Ricordo che una signora del Ministero degli Affari Esteri della Federazione russa [...] mi disse una volta in segreto: - Perché voi comprendete che Puškin rappresenta il nostro progetto geopolitico? Io all'inizio pensai che si riferisse a Putin. La pregai di ripetere: no, si trattava proprio di Puškin».

storici in cui l'identità culturale non veniva ancora cristallizzata all'interno di sistemi letterari nazionali ed autonomi, svuota di ogni significato o valore intrinseco gli alternativi criteri di 'canonizzazione culturale': all'origine etnica, al dato linguistico e al contesto territoriale si sovrappone un «misterioso parametro ideologico», usando le parole di Rojtburd. Un atteggiamento di tipo inclusivo nei confronti delle espressioni artistiche legate al suo contesto culturale va inteso, secondo l'autore, come un vero e proprio principio dinamico per lo sviluppo del 'Sistema Ucraina'<sup>25</sup>. L'unica alternativa, provocatoriamente prospettata dal pittore, è una condizione di 'provincialismo culturale'<sup>26</sup>. Lo sguardo di Rojtburd rivela il nodo focale del dibattito culturale degli ultimi anni. L'inclusività/esclusività culturale ucraina diventa la chiave di volta per interpretare le alternative 'immagini' dello spazio letterario nazionale<sup>27</sup>. L'assimilazione, o in alternativa la repulsione, del fenomeno *rosijs'komovnyj* in relazione al canone nazionale dipende dalle alternative configurazioni assunte dal modello culturale ucraino.

L'acuirsi delle tensioni legate alla 'questione linguistica' raggiunse il suo apice nel 2012, con l'accentuarsi dell'instabilità politica del paese, sotto la conduzione di Janukovyč dal 2010<sup>28</sup>. L'approvazione di una nuova legge sulle minoranze<sup>29</sup>, presentata dai deputati Kivalov e Kolesničenko ed entrata in vigore nell'Agosto del 2012 (Balmforth 2012), rendeva ufficiale l'uso del russo in molte regioni, spostando ulteriormente i confini dello scontro tra 'ideologie' su di un piano culturale. Il proliferare di studi ed interviste a scrittori e critici contemporanei in merito ai processi di demarcazione dell'identità culturale ucraina, testimonia la centralità assunta dalla questione nel dibattito interno degli ultimi anni. Tra il Febbraio e il Marzo del 2013 un'iniziativa di *LitAkcent* (cfr. <<http://litakcent.com/>>), portale di approfondimento culturale sulla letteratura ucraina contemporanea, fondato nel 2007 e coordinato dalla *Kyjevo-Mohyljanska Akademija* e dalla casa editrice *Tempora* di Kyjiv, ha riunito in una discussione sul tema alcuni tra i principali esponenti della letteratura ucrainofona. Iryna Troskot, coordinatrice della rivista on line, nella sua introduzione al dibattito, intitolata *Pro movu j dyskusiju* (La lingua e il dibattito, 2013), lo definisce un tentativo mirato a comprendere «l'importanza del criterio linguistico nella definizione dell'appartenza di un autore ad una determinata cultura nazionale» (Troskot 2013). L'urgenza della questione è data, secondo Troskot, dalla complessità del momento, che richiama alla mente il passato storico del paese

<sup>25</sup> «Credo che la via più efficace per l'ucrainizzazione non consista nella rimozione della cultura russa, ma nell'espansione di quella ucraina [...] tanto alla cultura russofona, quanto a quelle di lingua polacca, tedesca, ebraica, ungherese e così via» (Rojtburd 2008).

<sup>26</sup> «Perché ho deciso di scrivere in merito a questo? Perché appartenere ad una grande cultura è gratificante. Mentre è imbarazzante appartenere ad una cultura provinciale. In base a come l'Ucraina intenderà la propria cultura, dovrà convivere anche con questo» (Rojtburd 2008).

<sup>27</sup> Un ulteriore momento di tensione nel dibattito culturale venne rappresentato dalle celebrazioni del duecentesimo anniversario della nascita di Nikolaj Gogol'/Mykola Hohol' nel 2009, sia in Russia che in Ucraina (cfr. *Ukrajins'ka Pravda* 2009).

<sup>28</sup> «Gli anni della presidenza di Janukovyč si contraddistinsero per le polemiche sul carattere fortemente antiucraino del suo governo. Il primo ministro Mykola Azarov era incapace di parlare correttamente ucraino, mentre il nuovo ministro dell'Educazione Pubblica, Dmytro Tabacnyk, era noto per le sue posizioni ucrainofobe» (Bellezza 2014: 98).

<sup>29</sup> «Pietra dello scandalo fu [...] l'approvazione a colpi di maggioranza della legge sulle minoranze linguistiche, giusto prima delle nuove elezioni parlamentari. Con essa si concedeva alle minoranze che raggiungevano una percentuale del 10% della popolazione di rendere ufficiale la loro lingua all'interno delle regioni e delle grandi città» (Bellezza 2014: 98).

e i suoi quesiti ancora irrisolti<sup>30</sup>. Tutti gli scrittori che partecipano alla discussione, sottolinea la direttrice di *LitAkcent*, «scrivono, parlano e pensano in ucraino» (ivi). Le concettualizzazioni del ‘criterio linguistico’, e le sue implicazioni in merito al processo di ‘canonizzazione’ del fenomeno *rosijs’komovnyj*, rendono i risultati dell’iniziativa di *LitAkcent* lo ‘specchio’ reale di uno ‘spazio letterario’ nazionale ancora ambivalente. Se da una parte per Marianna Kijanovs’ka (n. 1973, Nesterov - oggi Žovkva), poetessa e prosatrice originaria delle regioni occidentali del paese, la lingua è solo «uno degli strumenti di conversione spirituale» (Litakcent 2013b), notando come molte personalità artistiche abbiano operato tra lingue e culture diverse nel corso della storia<sup>31</sup>, dall’altra per Taras Prochas’ko la lingua, in quanto ‘fattore ambientale’, determina uno specifico ‘tipo di psiche, di mentalità’. Per l’autore di Ivano-Frankivs’k, «la letteratura incarna la vita della lingua» (ivi) e le sue diverse possibili articolazioni: ne consegue che «ad una letteratura corrisponde una sola lingua»<sup>32</sup>. Sulla stessa linea sono le osservazioni di Ljudmyla Taran (n. 1954, Kyjiv), che attribuisce alla lingua un «potere simbolico»<sup>33</sup> (Litakcent 2013a). Le riflessioni di Volodymyr Dibrova (n. 1951, Donec’k), prosatore stabilitosi negli anni Novanta negli USA, dove insegna presso l’Harvard Ukrainian Research Institute, vanno più a fondo, e rivelano le complesse dinamiche della questione. Lo scrittore ucraino individua tre differenti prospettive d’analisi. In primo luogo, per il critico letterario si tratta di un problema di carattere essenzialmente ‘teorico’: «gli scrittori che scrivono in una lingua, ma si considerano, o sono considerati, appartenenti ad un altro sistema letterario sono ad oggi un caso raro» (ivi). Per lo scrittore, invece, la definizione della sua ‘affiliazione identitaria’ non è «una questione centrale, né significativa, ai fini della sua produzione artistica» (ivi). Secondo Dibrova, il «culto ucraino della Parola» è un’eredità del periodo romantico, ovvero «l’espressione dei quesiti ancora irrisolti dell’identità nazionale» (ivi). In generale, la lingua è «uno strumento artistico», che lo scrittore utilizza al fine di «prendere le distanze dalle proprie convinzioni politiche, ideologiche e religiose»<sup>34</sup> (ivi). Il caso di Gogol’ è, secondo l’autore ucraino, l’esempio lampante delle molteplici appartenenze di uno scrittore a contesti letterari distanti tra loro nello spazio e nel tempo:

<sup>30</sup> «Il nostro passato storico, che tende a muoversi verso il presente e che pregiudica il nostro futuro, ci ha lasciato in dote molte domande, cui oggi abbiamo la necessità di rispondere» (Troskot 2013).

<sup>31</sup> «La lingua è uno degli strumenti di conversione spirituale. E (solo in questo senso) che differenza può esserci tra il latino o l’ucraino, il russo o il polacco, l’inglese o il francese? [...] per colui che viene ‘scelto’ dalla lingua, non esiste e non può esistere la possibilità di scegliere. Lo Ševčenko in lingua russa ha poco in comune con quello della poesia del ‘Kobzar’. Di contro, il Gogol’ ‘ucraino’ russofono delle *Veglie alla fattoria presso Dikan’ka* ha poco in comune con il Gogol’ ‘russo’ de *Le anime morte*. La lingua è la stessa, ma l’anima è già un’altra [...]» (Litakcent 2013b).

<sup>32</sup> «Ogni lingua determina uno specifico tipo di mentalità, agendo come un fattore ambientale [...] la letteratura incarna, soprattutto, la vita di una lingua, il lavoro per mezzo di una lingua, tutte le possibilità linguistiche [...] Per quanto concerne la letteratura, risulta chiaro che ad una letteratura corrisponde una sola lingua» (ivi).

<sup>33</sup> «La lingua non è soltanto uno strumento di comunicazione. Ogni lingua è portatrice di un significato simbolico» (Litakcent 2013a).

<sup>34</sup> «E per lui la lingua non è nient’altro che uno strumento [...] L’autore non può non avere delle convinzioni politiche, ma nella sua produzione letteraria deve dimenticarsi di tutto questo. Tutte le opere autentiche sono state scritte proprio a dispetto delle visioni politiche, ideologiche e religiose (da non confondersi con la fede!) dell’autore, piuttosto che grazie ad esse» (ivi).

Prendiamo, ad esempio, il caso di Gogol'. A quale letteratura appartiene? Si potrebbe rispondere che appartenga a più di una letteratura. A quella russa [...] A quella ucraina. (Se la letteratura russa è venuta fuori dalla manica del suo *Cappotto*, allora a noi è toccato il resto. In altre parole, ogni vero scrittore ucraino appartiene alla scuola gogoliana [...] A quella piccolo-russa [...] Ed infine alla letteratura mondiale (ivi).

Infine, sembra essere proprio la prospettiva del lettore ucraino a segnalare la 'contraddizione in termini' della situazione culturale contemporanea. Secondo Dibrova, la sua origine è radicata nella convinzione che l'odierno fattore di consolidamento etnico non sia lo Stato, né il territorio o l'origine etnica, ma proprio la lingua. Così, la stessa formula 'se vuoi essere ucraino, parla in ucraino', perde la sua validità di fronte ad una gran parte della popolazione etnicamente ucraina che non si allinea a questo tipo di indirizzo. A tal proposito, Tanja Maljarčuk (n. 1983, Ivano Frankivs'k), prosa-trice dell'ultima generazione del 'postmodernismo magico ucraino', sottolinea come la questione linguistica abbia reso gli stessi attori della scena culturale contemporanea dei 'soldati' in una 'guerra di parole'. Secondo la scrittrice, «la lingua rappresenta una barriera naturale tra le persone sin dai tempi di Babele» (Litakcent 2013e), ma la questione si complica quando «lo Stato si identifica nella lingua e nella cultura»:

L'Ucraina odierna non è monoculturale. Ma nessuna delle parti in causa vuole accettarlo. Tra queste quella russa e quella ucraina sono le più forti [...] Queste due forze possono essere definite nei termini di rapporti che suddivido convenzionalmente come relazioni di assimilazione, di contrapposizione e di collaborazione. Spero di non arrivare mai a vivere la prima delle varianti. L'ultima invece sarebbe l'ideale, ma per qualche motivo nessuno ha sostenuto l'esempio della Svizzera con le sue quattro lingue ufficiali e decine di dialetti (ivi).

Le componenti culturali russofone ed ucrainofone rappresentano la maggiore ricchezza del paese, ma, come viene sottolineato da Maljarčuk, lo Stato ucraino, così come il suo 'vicino' russo, non vogliono accettare un evidente dato di fatto: «la lingua non è una categoria politica» (ivi). La posizione di Serhij Žadan si pone sulla stessa lunghezza d'onda delle osservazioni della scrittrice di Ivano-Frankivs'k. L'autore di *Vorošylovhrad* non mette in dubbio l'importanza del criterio linguistico, ma al contempo ne evidenzia le contraddizioni, «in particolare in un paese come il nostro in cui la letteratura viene creata in due lingue» (ivi). Il caso della 'letteratura scritta in lingua russa' è l'emblema del valore ambivalente delle dinamiche d'identificazione prettamente linguistica: quest'ultima, come sottolinea Žadan, «viene automaticamente riconosciuta come parte del patrimonio culturale della letteratura russa, mentre la stessa possibilità che questo corpus di testi possa appartenere alla cultura ucraina nella maggior parte dei casi viene ignorata» (ivi). Le motivazioni di questo rifiuto possono essere individuate nell'eredità 'imperiale' del fenomeno *rosijs'komovnyj*, come emerge dalle affermazioni di Petro Taraščuk (n. 1956, Vinnyčja). Per il traduttore e pubblicista di Vinnyčja, «gli insidiosi discorsi sul bilinguismo letterario ucraino rappresentano un attentato alla lingua ucraina» (Litakcent 2013c), la nuova tappa del «linguicidio» orchestrato nel corso dei secoli dalla Russia. Una letteratura plurilingue 'come quella sovietica' rappresenterebbe la fine dell'Ucraina, perché 'un paese senza lingua è un paese morto'. Così, tanto Nikolaj Gogol', quanto lo scrittore contemporaneo di lingua russa Andrej Kurkov, sono da considerare «scrittori russi», perché, secondo le parole di Taraščuk, «la nostra letteratura è scritta in lingua ucraina» (ivi). Anche secondo

Prochas'ko, lo stesso concetto di «letteratura russofona d'Ucraina è un nonsenso»<sup>35</sup> (Litakcent 2013b). L'autoidentificazione o il 'patriottismo' di uno scrittore di lingua russa non sono sufficienti per renderlo parte integrante della letteratura nazionale:

Possiamo parlare di uno scrittore che vive in Francia e scrive in tedesco, ma non per questo lo considereremo parte della letteratura francese. Allo stesso modo, considereremo scrittore ucraino chi scrive in quella lingua. Per questo motivo non posso considerare come parte della letteratura ucraina le opere [...] scritte in russo, seppure possano rivelare un altro tipo di mentalità rispetto a quella tipica del nord della Russia, o esprimere convinzioni pro-ucraine, o addirittura nazionalistiche. Non si tratterà comunque di letteratura ucraina (ivi).

I motivi di questa 'contraddizione metodologica' vengono individuati da Natalka Bilocerkivec' (n. 1954, Kujanivka), poetessa originaria della regione di Sumy, nella necessità di una distinzione terminologica tra il concetto di letteratura nazionale ed il contesto culturale di quella nazione. Quest'ultimo è un fenomeno «multisfaccettato, in cui il fattore linguistico non ha un valore così innegabile ed indelebile» (Litakcent 2013). Solo in quest'ottica possiamo leggere Gogol' e Kurkov come 'fenomeni della cultura ucraina':

Forse, la distinzione tra il concetto di letteratura, come fenomeno puramente linguistico, e quello di cultura nazionale, come fenomeno polifonico che tiene conto di molti più fattori, potrebbe essere utile per liberarci dalle diverse speculazioni in merito a chi considerare scrittore ucraino o meno (ivi).

Un ulteriore passaggio verso la determinazione di nuovi confini per lo spazio letterario ucraino emerge dalle dichiarazioni programmatiche di Ostap Slyvyns'kyj (n. 1978, L'viv). Il poeta, nonché docente di letteratura polacca presso l'università Ivan Franko di L'viv, concepisce l'idea di 'letteratura nazionale' come un mero 'costrutto culturale'. Si tratta, secondo l'autore, di «un'istituzione che ha sede nel mondo delle idee, ovvero al di sopra di quegli scrittori che danno vita alla stessa letteratura» (Litakcent 2013d). È un meccanismo che si determina proprio «per far fronte ad identità complesse che, per ironia della sorte, sono quelle che creano la letteratura migliore» (ivi): il risultato di un esclusivismo culturale, che trova la sua ragion d'essere solo nella stesura della 'storia della letteratura'. In quest'ottica va vista l'indeterminatezza del fenomeno *rosijs'komovnyj*, frutto dello scontro tra le istituzioni della letteratura nazionale ucraina e di quella russa:

Spesso si parla della condizione di indeterminatezza degli scrittori russofoni d'Ucraina. Al di là di tutte le possibili speculazioni, non abbiamo forse a che fare con il risultato di quel tipo di esclusivismo messo in circolazione dalle ISTITUZIONI della letteratura nazionale ucraina e di quella russa, che esiste nella coscienza degli stessi autori ed è in loro forgiato come un marchio? (ivi)

<sup>35</sup> «La letteratura ucraina è la lingua ucraina: consiste nello sviluppare, nell'elaborare, nel plasmare e nel modellare le possibilità proprie della lingua ucraina. Per questo motivo se un russo scrive in ucraino, per me si tratta di letteratura ucraina. Tuttavia, se un ucraino scrive in una lingua diversa dall'ucraino, in ogni caso avremo a che fare con un frammento della grande cultura russa, o di quella polacca. Ma non può esistere nessuna letteratura russofona d'Ucraina. È un nonsenso» (ivi).

In questa prospettiva, il quesito posto dalla prosatrice ucraina Natalka Snjadanko (n. 1973, L'viv) assume il tono di una provocazione all'istituzione letteraria nazionale: premettendo che «ogni restrizione implica un impoverimento» (Litakcent 2013c), l'autrice invita a chiedersi «se valga davvero la pena di limitare» (ivi) lo spazio letterario ucraino, piuttosto che riflettere sui modi in cui restringerlo. La risposta al quesito della Snjadanko viene idealmente formulata da Vira Ahejeva (n. 1958), critico letterario e docente della *Kyjevo-Mohyljanska Akademija*. Nel suo articolo intitolato *Čy može vidbutysja 'rosijs'ka literatura Ukrajiny'? (Può esistere una letteratura russa d'Ucraina?)*, pubblicato il 15 Marzo del 2013 su *LitAkcent*, in calce agli interventi degli scrittori che avevano partecipato alla discussione, la studiosa sposta l'attenzione sul ruolo giocato proprio dalle 'istituzioni', ed in particolare sulle dinamiche del mercato letterario e delle politiche culturali del paese<sup>36</sup>. Partendo dal presupposto che «la patria di uno scrittore sia la sua lingua» (Ahejeva 2013), l'impossibilità strutturale di una letteratura russa d'Ucraina viene ricondotta alla sua mancata affermazione «persino in condizioni di pieno sostegno» istituzionale. Ahejeva richiama alla memoria l'esperimento della 'letteratura russa dell'Ucraina Sovietica', sorto negli anni Sessanta e 'vigorosamente sostenuto' dal regime. Nonostante il sostegno delle istituzioni dell'epoca, la 'lotta tra due culture', teorizzata sin dagli anni Venti, ha visto la produzione in lingua ucraina sopravvivere ed affermarsi, evidenziando, secondo Ahejeva, la condizione di marginalità dello stesso fenomeno russofono d'Ucraina. Oggi il problema trova la sua origine nella «mancanza di una vera politica culturale» (ivi). Con «il sostegno statale alla pubblicazione di libri ed alla crescita del mercato letterario nazionale», sostiene Ahejeva, il quesito riguardante la possibilità di una letteratura ucraina di lingua russa «probabilmente non sarebbe di grande interesse per la maggior parte dei nostri cittadini» (ivi). L'iniziativa di *LitAkcent* viene infine suggellata dall'intervento di Rostyslav Sémkiv, intitolato *Cholodna movna vijna* (La guerra fredda della lingua). Il docente della *Kyjevo-Mohyljanska Akademija* inquadra il fenomeno all'interno delle nuove dinamiche relazionali tra la 'metropoli' russa e la sua 'ex-colonia' ucraina, evidenziando la politicizzazione dei rapporti culturali tra i due sistemi. Come esplicitato dallo stesso titolo dell'articolo, secondo lo studioso oggi assistiamo all'inizio di una nuova 'guerra fredda' su base linguistica, un vero e proprio conflitto 'mascherato': l'ex-metropoli non rinuncia alla sua «sfera d'influenza», mentre in Ucraina il «retaggio imperiale» viene pericolosamente tollerato, in nome di una nuova «apertura democratica» (Sémkiv 2013). L'autore non nega il diritto di uno scrittore locale «a scegliere la lingua russa e a riconoscersi come scrittore ucraino» (ivi). Il problema sorge sul piano del riconoscimento istituzionale: in tal caso, secondo Sémkiv, saremmo di fronte ad «una catastrofe» (ivi). L'allargamento del canone nazionale alla produzione letteraria in lingua russa «non potrà avvenire fino a quando la Russia non farà dei passi concreti di sostegno alla nostra cultura» (ivi). Fino a quel momento lo slittamento del criterio linguistico per la definizione del canone nazionale ucraino potrà essere inquadrato solo all'interno della cornice del «collaborazionismo» (ivi) culturale e politico. In generale, per lo studioso ucraino, «la lingua è stile, este-

<sup>36</sup> «La domanda relativa a quali lingue debbano essere utilizzate per fare della letteratura ucraina è in un certo senso retorica [...] perché in realtà la nostra discussione non riguarda il tataro di Crimea, il gagauzo o l'ungherese, ma solo il russo. Ed allora [...] ad essere importanti non sono soltanto [...] il dato psicologico della creazione letteraria, il retaggio culturale, la tradizione, il radicamento etnico, o altre questioni complesse ed indeterminate, quanto invece lo sono la realtà pragmatica del mercato librario, gli affari editoriali, la politica culturale [...]» (Ahejeva 2013).

tica» (ivi). Per scrivere opere letterarie, bisogna «possedere la lingua» (ivi). Così, «per essere uno scrittore ucraino esiste una sola possibilità: scrivere in ucraino» (ivi). Sëmkiw riconosce l'esistenza di una letteratura contemporanea di lingua russa, descrivendola come *kvintesencija kolonial'noji/postkolonial'noji situaciji* – la quintessenza della condizione coloniale e post-coloniale:

Cosa succede se, mettiamo caso, uno scrittore di Kyjiv è di madrelingua russa, ed è proprio questa la lingua che padroneggia meglio? Si tratta di una situazione davvero drammatica, perché il suo riconoscimento, o in alternativa la sua disapprovazione, come maestro della lingua, come scrittore dotato, potranno aver luogo solo negli ambienti letterari di Mosca o di San Pietroburgo. È lì che potranno valutarlo nel modo migliore, ed egli (o ella) ne è cosciente (Sëmkiw 2013).

Il 'dramma' dello scrittore russofono consiste nella sua posizione 'ibrida', vista da Sëmkiw come la motivazione profonda della sua appartenenza al canone russo: «a meno che non dichiari altro, il centro per lui resterà sempre la capitale della vecchia metropoli» (ivi). Gli autori di lingua russa «possono e devono fare propria la lingua ucraina», «entrare tra le sue sinapsi» (ivi), senza per questo rinunciare allo strumento espressivo già in loro possesso. In generale, per il critico letterario, «la letteratura ucraina non ha bisogno degli scrittori russofoni per raggiungere la sua completezza» (ivi), ma al contempo lo 'Stato ucraino' deve essere aperto ad ospitare «gli esponenti di altre letterature che operano nel suo territorio» (ivi).

Il quadro offerto dall'iniziativa intrapresa da *LitAkcent* tra il Febbraio ed il Marzo del 2013 rivela l'estrema polarizzazione delle posizioni nel dibattito intellettuale odierno. Se da una parte il legame tra l'idea di Stato e Lingua è ancora considerato una componente essenziale per la definizione dell'identità nazionale ucraina, dall'altra la rigida distinzione tra *svoi* e *čuzie* all'interno dello spazio letterario ucraino rischia di assumere una connotazione prettamente politicizzata, minando la possibilità di un dialogo tra le parti (cfr. Volodarskij 2013). Questo è il percorso che sembra avere intrapreso il dibattito interno nel corso del 2013, a pochi mesi dall'inizio delle manifestazioni di *Evromaidan*. Nel Luglio dello stesso anno, Prochas'ko vedeva metaforicamente la possibile ibridazione del concetto di 'ucrainicità' come 'un gioco diabolico':

[...] la prima inesattezza giace nella convinzione che il concetto di *ukrajins'kyj*, *ukrajins'ka*, *ukrajins'ke* stia perdendo il suo significato. Il diavolo, che si diverte con noi quando non ci esprimiamo in modo corretto, ci gioca contro al massimo delle sue forze, "na maksa", come dicono i polacchi. Questo gioco (è praticamente impossibile vincere contro il diavolo) induce alla promozione di un certo tipo di discorsi intorno al concetto di 'ucraino': discorsi che non sono ucraini, perché non sono il prodotto di una mentalità, la cui lingua d'elaborazione è l'ucraino. Tutti coloro che sono russi, ma la cui patria è l'Ucraina, semplicemente non possono essere ucraini, come i cavalli non possono essere asini [...] il prossimo passo del diavolo nel suo gioco privo di rischi sarà quello di indurre a considerare come parte della letteratura ucraina tutto quello che viene scritto nelle diverse lingue all'interno di questo paese (Prochas'ko 2013).

Alla visione rigidamente esclusiva dello scrittore di Ivano-Frankivs'k rispondeva già dopo poche settimane Žadan (2013), nel suo intervento emblematicamente intitolato *Getto* (Il Ghetto). L'autore vedeva nel rigido esclusivismo ucrainofono il «segno di appartenenza ad un ghetto» (ivi) letterario interno, funzionale solo ad un'ideologia,

ad un ‘discorso culturale’. In questa prospettiva invitava nuovamente a ripensare la letteratura nazionale come un organismo dinamico, in cui poter far rientrare anche le opere scritte in altre lingue.

In generale, come emerge dall’analisi del dibattito intellettuale interno, la produzione letteraria contemporanea di lingua russa assume un’indubbia importanza per la demarcazione dei confini dello spazio letterario nazionale. Se da una parte nel contesto artistico ucrainofono emergono immagini ambivalenti in merito alla concettualizzazione del ‘Sistema Ucraina’, dall’altra nel corso degli ultimi anni ha preso forma una nuova comunità letteraria russofona, tesa alla creazione di un ‘terzo spazio’, in cui attivare i processi di negoziazione culturale tra le eterogenee mappature testuali ucraine<sup>37</sup>.

### 3. Voci dai margini: dinamiche di auto-identificazione

[...] in questo momento la letteratura russofona d’Ucraina è un fenomeno privo di alternative: è del tutto impossibile [...] ignorarlo, limitarlo o tentare di ucrainizzarlo per diversi anni. Che faccia il suo corso [...] che i suoi scrittori si guadagnino da vivere [...] E se per caso da questo humus letterario dovesse germogliare un fiore che, seppur non molto bello, fosse senza precedenti? (Okara 2008).

L’ideologizzazione delle relazioni russo-ucraine ha messo in secondo piano il dato estetico-letterario della produzione ucraina in lingua russa. Si presenta anch’essa come un movimento ‘non-integrale’, diffuso in molte province del territorio nazionale. Anche in questo caso non si può parlare di strategie narrative universalmente comuni: parte delle pubblicazioni si ascrive alla letteratura di massa, in prevalenza al genere *fantasy*, come nel caso di Marina (n. 1968) e Sergej Djačenko (n. 1945), mentre un nutrito gruppo di autori elabora percorsi di indagine e rielaborazione artistica della propria coscienza storica, attraverso gli strumenti della satira e della rappresentazione allegorica del passato. I «fiori» della letteratura di lingua russa, auspicati da Okara nella citazione in apertura, trovano la loro naturale sede di pubblicazione in antologie, riviste e raccolte letterarie. La situazione deficitaria del mercato letterario nazionale li vede agire in uno spazio di ‘contatto’. Come osservano T. Kochanovskaja e M. Nazarenko (2012a), le dinamiche del mercato contemporaneo attirano gli autori russofoni d’Ucraina nel contesto letterario russo, proprio per le maggiori possibilità di pubblicazione. Questo fenomeno determina differenti tipi di ‘ibridazione’ tra il sistema letterario ucraino e quello russo, come osserva I. Kukulin (2007):

[...] la letteratura russa d’Ucraina sembra essere composta da diverse ‘sottoletterature’, che reggono diversi tipi di interazione con la letteratura ucrainofona e con quella russa: alcuni autori tendono allo stile retorico del postmodernismo europeo, altri alla poesia tradizionalista non ufficiale degli anni Settanta, ed altri ancora alla prosa ‘rurale’ d’età sovietica... Ogni autore si trova subito legato a diversi contesti, tanto letterari, quanto extra-letterari: coloro che scrivono in russo, nella vita di ogni giorno si trovano di fronte a documenti in lingua ucraina, tengono delle conversazioni quotidiane in

<sup>37</sup> Come osserva l’analista ucraina Olijnyk (2013): «Intorno alla letteratura ucraina di lingua russa ha preso forma una sua comunità [...] secondo l’opinione dei sostenitori della letteratura russofona d’Ucraina, la cooperazione tra le due ‘compagnie’ – quella ucrainofona e quella russofona – è necessaria, e potrebbe rivelarsi utile per entrambe le parti in causa».

ucraino o in *suržik* e così via. L'unità di misura delle relazioni letterarie russo-ucraine diventa prima di tutto il singolo autore, e solo successivamente i gruppi letterari, i periodici o altro.

L'asistematicità dei percorsi della produzione letteraria russofona d'Ucraina non consente di determinare globalmente la sua autonomia, o in alternativa la sua dipendenza, da uno dei due sistemi culturali<sup>38</sup>. Solo un'analisi delle sue eterogenee tendenze e affiliazioni, tanto nel caso di singoli autori quanto per gli indirizzi di periodici e riviste legate a contesti regionali, consente di cogliere il suo carattere 'marginale' e dinamico.

Passiamo allora a tracciare un quadro della situazione attuale. In primo luogo, ci concentreremo sul contesto di Kyjiv, il cui testo culturale si erge ancora oggi a simbolica espressione di nuovi modelli relazionali tra il contesto ucrainofono e quello russofono<sup>39</sup>. Il dialogo tra i due movimenti segue percorsi differenti che mettono in evidenza i possibili canali di diffusione del fenomeno *rosijs'komovnyj*. Gli indirizzi culturali proposti da due importanti riviste letterarie della capitale aiutano a far luce sul complesso sistema di autoidentificazione degli autori in oggetto.

*Šo* (cfr. <<http://sho.kiev.ua/>>), fondata a Kyjiv nel 2005, è una rivista culturale pubblicata in entrambe le lingue, in ucraino e russo, che segue un particolare approccio in relazione al 'Sistema Ucraina', cercando di tenere intatto il legame tra la tradizione culturale comune alla Russia e il nuovo canone post-indipendenza. La linea editoriale è portata avanti da Aleksandr Kabanov (n. 1968, Cherson), poeta noto tanto nell'ambiente della capitale ucraina come a Mosca: si auto-definisce «*rususkij poet i ukrainskij graždani*» (Volodarskij 2010) – poeta russo e cittadino ucraino. La rivista organizza ogni anno un festival di poesia, il *Kyjivs'ki Lavry*, che mette a confronto la lettura di componimenti in diverse lingue, in ucraino e in russo, come in polacco, al fine di stimolare un confronto e dialogo aperto. All'interno di ogni numero, inoltre, trova spazio una sezione, intitolata *Šo-Izdat*, dedicata alla pubblicazione di racconti, poesie e brani tratti dai romanzi di alcuni tra i più noti esponenti della letteratura nazionale in lingua ucraina e russa (cfr. Nikitin 2013a; Slyvyns'kyj 2013; Žadan 2013a). Un interessante progetto dedicato ad un rating della produzione letteraria nazionale, intitolato *Lico tvorčeskoj nacional'nosti*<sup>40</sup> (Il volto della nazionalità creativa), ha preso vita nel numero della rivista pubblicato all'inizio del 2014. La ricerca ha coinvolto più di settanta attori culturali tra critici, poeti, scrittori ed editori ucrainofoni e russofoni. La loro valutazione era volta a definire, programmaticamente, quattro categorie differenti della letteratura nazionale: da un lato la prosa e la poesia ucraina, dall'altro la prosa e la poesia 'russa d'Ucraina'. La scelta di quest'ultima locuzione per definire il fenomeno russofono è così motivata dal curatore del progetto, Jurij Volodarskij: la formula 'letteratura russa d'Ucraina' conferisce un carattere 'civicamente' strutturato

<sup>38</sup> «La domanda sull'esistenza o meno di una letteratura russofona d'Ucraina a sé stante, o se si tratti in alternativa semplicemente di una parte della letteratura russa, è retorica: non esiste nessuna letteratura ucraina unica, né nessuna letteratura russa unica, ma piuttosto possiamo parlare di campi multi-strutturati» (Kukulin 2007).

<sup>39</sup> Nell'analisi del 'Sistema Ucraina', come osserva lucidamente Brogi Bercoff (2005: 122), «[s]enza lo straordinario spessore culturale di Kiev, con tutte le sue stratificazioni linguistiche, religiose, etniche, estetiche, senza il suo polimorfismo di tradizioni, di immagini e simboli, di mentalità, di linee e colori (bizantine e latino-germaniche, moscovite e polacche, vladimiriane e mazedoniane, barocche e 'moderniste', della steppa e della città, e via dicendo) ogni considerazione sul carattere nazionale ucraino resta parziale e poco trasparente».

<sup>40</sup> Cfr. *Lico tvorčeskoj nacional'nosti*, *Šo*, 1-2 (99-100), 2014, pp. 80-92.

al contesto letterario nazionale, teso ad includere all'interno della produzione letteraria d'Ucraina tutti i testi scritti dai 'cittadini' del Paese, in qualsiasi lingua<sup>41</sup>. Un risultato indicativo emerso dal rating di *Šo* è rappresentato dal fatto che gli scrittori russofoni più popolari pubblicano le loro opere all'estero, principalmente in Russia. La particolarità del fenomeno viene spiegata da Volodarskij, prendendo in prestito una metafora elaborata dal critico sovietico Viktor Šklovskij (1893-1984), in merito alle dinamiche del 'successo' in letteratura. L'espressione *Gamburgskij Ščet* (Il punteggio di Amburgo), idioma che dà il titolo ad un saggio scritto nel 1929 dal critico russo, ne interpreta le regole fondamentali, basandosi sul rapporto che intercorre tra *establishment* culturale ed artisti all'interno di una determinata società:

Šklovskij raccontava di come esistessero molti lottatori che, con i loro stili differenti, si esibivano alle fiere, al circo ed in diverse città. Andavano in tournée, lottavano e si presentavano come i migliori. Ed ogni anno questi lottatori si riunivano nella città di Amburgo, e combattevano per davvero, per scoprire quale di loro fosse in effetti il migliore. Si trattava di una lotta sgradevole, diversa da quella che aveva luogo al circo [...] Ma era proprio durante questa lotta che si comprendeva chi fosse il migliore [...] Šklovskij ha chiamato questa tradizione con il nome de *Il punteggio di Amburgo*: il momento in cui i migliori si incontrano veramente e combattono tra di loro per la massima categoria. È un momento importante per capire quello che avviene. Sì, è molto importante osservare la letteratura russa d'Ucraina da un punto di vista esterno. Davvero importante<sup>42</sup>.

La posizione 'interstiziale' del fenomeno *rosijs'komovnyj* tra due contesti letterari determina differenti prospettive di successo ed affermazione: il loro riconoscimento può avvenire alternativamente all'interno di uno dei due sistemi letterari nazionali. Volodarskij definisce la letteratura *rosijs'komovna* come una *terra incognita*, piena di varianti estetico-letterarie e possibili percorsi editoriali<sup>43</sup>. Secondo il redattore di *Šo*, la via più efficace dello scrittore russofono per arrivare al lettore ucraino, rimane comunque il passaggio attraverso Mosca ed il suo mercato.

Un altro importante canale interno di pubblicazione è rappresentato dalla rivista *Raduga* (cfr. <http://raduga.org.ua/>). Fondata nel 1927, quest'ultima incarna un esempio di rielaborazione dei 'frammenti' dell'eredità sovietica ucraina. Dopo l'indipendenza nazionale ed un breve periodo di inattività, la rivista è stata riformata<sup>44</sup>, portando

<sup>41</sup> «L'espressione 'letteratura ucraina' per ragioni intrinseche è associata allo stesso tempo sia alla lingua che allo stato. Per questo motivo, quando per letteratura ucraina intendiamo i testi scritti in lingua ucraina, non è possibile includere anche la prosa di Andrej Kurkov [...] Ma se invece il discorso è relativo alle opere associate non dalla lingua, ma dallo stato, ovvero se parliamo dei testi scritti dai suoi abitanti e dai suoi cittadini a pieno titolo? Semberebbe molto più semplice: invece della definizione ambigua di 'letteratura ucraina', possiamo utilizzare un'espressione del tutto esplicita, ovvero 'letteratura d'Ucraina', e così il problema scompare da solo. Sembra chiaro che alla letteratura d'Ucraina appartiene tutto ciò che viene scritto all'interno del paese in qualsiasi lingua, ovvero in ucraino, in russo, in ungherese, in tataro di Crimea e così via» (Volodarskij 2013).

<sup>42</sup> Tratto dall'intervista inedita a Jurij Volodarskij, realizzata da chi scrive in data 20/11/2013 a Kyjiv.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*. «La prosa e la poesia russa d'Ucraina sono molto eterogenee. Esistono molte varianti. Allo stesso tempo, purtroppo, forse non è molto nota non solo fuori dai confini dell'Ucraina, ma anche al suo interno. È un po' come una *terra incognita*. Esiste, ma sono in pochi a conoscerla».

<sup>44</sup> «Le pubblicazioni della rivista sono iniziate nel 1927. La sede era inizialmente a Charkiv, che in quel periodo era la capitale della repubblica socialista sovietica ucraina. In seguito al trasferimento della rivista a Kyjiv, nel 1937 la rivista venne chiusa a causa delle repressioni del periodo staliniano [...] Nel 1954

avanti un progetto maggiormente teso al sostegno della produzione culturale ucraina in lingua russa, pubblicando racconti ed estratti di romanzi di scrittori contemporanei (cfr. Krym 2012; Čerepanov 2013). Nel corso degli anni la rivista ha inoltre promosso una serie di iniziative e premi letterari legati alla letteratura russofona d'Ucraina<sup>45</sup>. In un nostro incontro a Kyjiv, il direttore della rivista Jurij Koval'skij, ha confermato il progetto di un'antologia letteraria della produzione artistica ucraina in lingua russa degli ultimi venti anni. La sua definizione di tale movimento letterario è quella di 'un'isola' tra il mercato editoriale russo ed ucraino:

I problemi relativi alla pubblicazione in lingua russa riflettono un'annosa questione. C'è sempre stato un atteggiamento particolare nei confronti dei poeti e dei prosatori che scrivono in russo qui in Ucraina (in questo caso, mi riferisco al contesto professionale, ovvero colleghi scrittori, editori). Da una parte, nella loro patria non sono considerati come scrittori pienamente ucraini, dall'altra, in relazione alla letteratura russa, sono visti come 'periferici', ovvero, 'sradicati' dalle loro radici linguistiche. In entrambi i casi, è evidente una forma di disprezzo, una certa alienazione (Stasov 2009).

I percorsi artistici divergenti degli scrittori emersi dal bacino di *Raduga*, pur se appartenenti a diverse generazioni, evidenziano il carattere asistemático delle carriere letterarie degli autori russofoni, come nel caso di Anatolij Krym (n. 1946) ed Andrej Kurkov (n. 1961). Il primo, originario di Vinnyčja, città dell'Ucraina occidentale, ha compiuto gli studi superiori presso la facoltà di drammaturgia dell'Istituto di letteratura Maksim Gor'kij di Mosca (1969-1974). Le sue prime opere iniziarono ad essere pubblicate sulle riviste di Mosca *Junost'*, *Znamja*, *Moskva*. È drammaturgo di successo e sceneggiatore: il suo debutto risale al 1974, quando al teatro dell'Accademia di Saratov venne messa in scena la prima della *pièce Dolgaja doroga domoj* (La lunga strada verso casa). In Ucraina e in Russia vengono continuamente riproposte le sue *pièce* teatrali, fra cui *Fiktivnyj brak* (Nozze fittizie, 1982) e *Nelegalka* (La clandestina, 2002). La sua attività letteraria è fortemente radicata nel periodo sovietico, cui è poi seguito anche il successo nell'Ucraina post-sovietica. Dal 2004 al 2011 è stato segretario dell'Unione degli scrittori ucraini. Tradotto in molte lingue europee, è stato pubblicato in Italia dall'editrice Spirali di Milano. La mescolanza di differenti matrici culturali rappresenta il dato più caratterizzante della sua produzione artistica (Imposti 2013). Alle radici ebraiche si sovrappongono la scelta della lingua russa ed il legame con l'Ucraina. In particolare la sua posizione riguardo alla questione delle

la pubblicazione di *Raduga* venne ripresa, anche se inizialmente solo come 'almanacco', ovvero solo 4 numeri all'anno, per poi successivamente assumere l'odierna periodicità mensile [...] Eravamo un organo dell'Unione degli scrittori. Da una parte era un fattore positivo, ma sotto altri punti di vista lo era meno: in URSS l'attività di scrittore era molto redditizia, e molti cercavano di far parte dell'Unione degli scrittori per poter ottenere più facilmente di essere pubblicati [...] Così di recente abbiamo deciso di non far più parte di questa istituzione, pur non interrompendo completamente i nostri rapporti di collaborazione». Tratto dall'intervista inedita al direttore di *Raduga*, Jurij Koval'skij, che è stata realizzata da chi scrive in data 21/03/2013 a Kyjiv.

<sup>45</sup> Tra le iniziative del comitato editoriale della rivista: *Aktivacija Slova*, concorso letterario rivolto ai giovani autori ucraini di lingua russa; *Gogolevskaja Premija*, premio letterario coordinato congiuntamente dall'Unione degli scrittori ucraini e dalla rivista, dedicato agli scrittori ucraini di lingua russa; *Meždunarodnaja literaturnaja Premija Jurija Dolgorukogo*, cui partecipa tra gli organizzatori la rivista, e sostenuto da enti governativi russi e dal *Moskovskij fond meždunarodnogo sotrudničestva*, è un premio dedicato a prosatori e poeti di lingua russa residenti in Ucraina, nei paesi Baltici e nelle regioni caucasiche.

lingue letterarie d'Ucraina, ha comportato un difficile adattamento al contesto culturale nazionale, come afferma l'autore in un'intervista al portale del fondo governativo russo *Russkij Mir*:

Ho sempre sostenuto che la lingua ucraina deve essere la lingua ufficiale. Tanto dieci anni fa, quanto ancora oggi, riesco a comprendere come da ciò possa derivare il sostegno e lo sviluppo della lingua ucraina per la crescita della cultura nazionale. Ma tutto ciò è stato soppiantato da una lotta alla lingua e alla cultura russa. E che cosa ne consegue? Che tutte le manovre [...] che vengono portate avanti mettono lo scrittore russo (non amo la parola 'russofono' [*russskojazyčnyj*], io sono uno scrittore russo [*rususkij*]) in una posizione di secondo piano, di estraneità (Semenova 2013).

L'appartenenza al contesto culturale ucraino è radicata nella sua produzione letteraria, in cui negli ultimi anni l'autore ha sviluppato un forte interesse per l'analisi del contesto socio-culturale nazionale. La difficile transizione dall'età sovietica è raffigurata attraverso gli strumenti dell'ironia e della satira. Esempio ne è *Rasskazy o evrejskom sčast'e* (Racconti sulla felicità ebraica), raccolta di racconti del 2008. Il filo conduttore dell'opera è raccontare il senso d'appartenza, che esso sia ad una religione, ad un'ideologia politica o ad un progetto di vita. La felicità ebraica consiste, secondo l'autore, proprio nella capacità di comprendere come la vita sia in realtà governata dal caso o da scelte condizionate da eventi occasionali. Il racconto *Russkij Vopros* (La questione russa) rappresenta un modello esemplare delle strategie narrative dell'autore. Le sue vicende si svolgono tra gli ultimi anni sovietici e la transizione successiva alla *perestrojka*. Racconta la storia di Griša, operaio di una fabbrica in un villaggio dell'Ucraina, che si trova a dover fronteggiare il problema del *pjataja grafa*, ovvero il quinto punto del passaporto sovietico che definiva la nazionalità del cittadino. Rappresenta un percorso emblematico di riflessione su come le ideologie legate all'appartenenza nazionale possano cambiare il destino del singolo. Griša vorrebbe avanzare di grado all'interno della fabbrica in cui lavora, ma per farlo deve diventare membro del partito. L'ostacolo sorge quando all'interno del comitato locale del partito si scopre che la nonna materna di Griša era ebrea, 'macchiando' così il *pjataja grafa* dello stesso Griša. La situazione innesca un confronto serrato tra il vigilante del partito Ivan Petrovič e l'operaio, che prova in tutti i modi a dimostrare il contrario, pur di entrare nel partito. Quest'ultimo si ritrova a dover falsificare i documenti e a scrivere articoli contro il 'sionismo internazionale'. Una volta arrivato il tempo dei cambiamenti e della *perestrojka*, la situazione viene completamente rovesciata. La necessità economica spinge Griša e la moglie a trasferirsi in Israele, dove per poter confermare il loro trasferimento, devono dimostrare le loro origini ebraiche. L'incontro con Ivan Petrovič, ex-vigilante del partito ora passato al controllo immigrazione israeliano, dà vita ad una situazione gattopardesca, che viene risolta solo tramite l'aiuto della moglie.

Le dinamiche 'grottesche' della transizione sovietica trovano spazio anche nelle opere di Andrej Kurkov. Il suo successo è l'espressione di un percorso letterario peculiare per il fenomeno *rosijs' komovnyj*. «Il fenomeno Kurkov [...] nasce ufficialmente in Europa», come ha evidenziato D. Possamai (2008: 135). Nella seconda metà degli anni Novanta, la pubblicazione delle edizioni dei suoi romanzi nel mercato occidentale segna l'inizio della sua affermazione, fino a renderlo un importante autore di *best-sellers* di lingua russa del periodo post-sovietico. Nelle sue opere, Kurkov si dedica ad una descrizione dai toni grotteschi della società ucraina contemporanea, evidenziandone la condizione di smarrimento, segnata dal vuoto post-ideologico (Dalton-Brown

2010: 105), e il difficile processo di rielaborazione identitaria nazionale. La scelta della lingua russa lo ha reso oggetto di dure critiche (cfr. Glavackij 2013), rendendo essenziale il ruolo del suo successo all'estero, al fine di facilitare la sua assimilazione all'interno del contesto letterario nazionale: la pubblicazione delle sue ultime opere simultaneamente in lingua russa ed in traduzione ucraina ha agito come fattore positivo nella relazione tra il contesto russofono ed ucrainofono (cfr. Kozarev 2013).

Negli ultimi anni è emerso nella capitale ucraina un importante fenomeno editoriale, che funge da stimolo per il confronto tra il sistema letterario nazionale e quello russo. Si tratta della casa editrice *Laurus*, fondata nel 2011 da Paulina Lavrova (n. 1972, San Pietroburgo). La sua linea editoriale era in principio volta alla pubblicazione di autori russofoni, al fine «di coprire il vuoto di edizioni ucraine in lingua russa» (Demina 2014). La situazione del mercato editoriale interno e le dinamiche del contesto culturale ucraino hanno poi influito sui recenti indirizzi della casa editrice di Kyjiv, come evidenziato da P. Lavrova:

[...] gli autori ucraini che scrivono in russo [...] hanno ormai perso l'abitudine di pubblicare le loro opere in patria. I loro manoscritti vengono accettati solo da piccole case editrici, in quanto le condizioni del mercato sono molto complesse [...] Per gli scrittori russofoni è certamente più facile pubblicare in Russia, dove viene venduta anche la maggior parte della tiratura (Demina 2014).

La pubblicazione di una serie di studi storici riguardanti la questione dei rapporti russo-ucraini, intitolata *Zolotyje Vorota*, ha riscosso un grande successo. Il progetto ha coinvolto storici di entrambi i Paesi, i cui testi sono stati pubblicati in lingua russa ed ucraina (cfr. Jekel'čyk 2012; Toločko 2012; Miller 2013; Plochij 2013). Inoltre, per la serie poetica *Čisla* si è assistito all'uscita di nuove edizioni di volumi di poeti contemporanei. Le raccolte di versi in lingua russa di Lev Rubinštejn (n. 1947), Bachtyn Kenžeev (n. 1950) e Oleg Čuchoncev (n. 1938) accompagnano le edizioni delle poesie degli ucraini Serhij Žadan, Oleksandr Irvanec' e Petro Midjanka, attivando processi di «contatto tra i due sistemi letterari» (Štyel' 2014). Andrej Dmitriev (n. 1956), scrittore russo nonché redattore di *Laurus*, in un nostro incontro ha evidenziato la nascita negli anni Duemila di un vero e proprio *boom* della letteratura ucraina nel mercato russo<sup>46</sup>. Come osserva il docente dell'università Taras Ševčenko di Kyjiv M. Nazarenko, nonché autore della rubrica *Ukrainskij Vektor* (Il vettore ucraino) nel 2011 per la rivista russa *Novyj Mir*, il problema sorge quando questa attrazione assume i contorni di un vero e proprio processo di 'assimilazione culturale':

In Russia si possono notare due tendenze. Da una parte, si osserva un interesse per la letteratura ucraina e per quella russofona d'Ucraina, in virtù delle differenze evidenziate tra ciò che viene fatto qui, rispetto al processo letterario in Russia. Dall'altra, si rilevano dei tentativi di appropriazione culturale, quando gli autori di lingua russa vengono riconosciuti solo come russi<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> «[...] in Russia è ancora oggi in corso un *boom* della letteratura ucraina, iniziato orientativamente due o tre anni fa. La letteratura ucraina viene tradotta in russo [...] In generale, la letteratura ucraina in lingua ucraina è molto popolare in Russia. Non solo la prosa, ma anche la poesia [...] tutte le più importanti riviste letterarie pubblicano traduzioni di opere letterarie ucraine, e quest'ultime vengono pubblicate dalle migliori case editrici». Tratto dall'intervista inedita ad Andrej Dmitriev, realizzata da chi scrive in data 15/12/2013 a Kyjiv.

<sup>47</sup> Tratto dall'intervista inedita a Michajl Nazarenko, realizzata da chi scrive in data 26/03/2013 a Kyjiv.

Il contesto letterario russofono nel territorio ucraino agisce in questo caso come ‘periferia’ rispetto al ‘centro’ di Mosca. Si tratta di definire il campo d’azione odierno di quel fenomeno di eredità sovietica, definito dallo scrittore russofono Aleksej Nikitin (n. 1967) *Moskovskij Pylesos* – letteralmente, ‘aspirapolvere moscovita’. Come quest’ultimo ha evidenziato, in risposta ad una domanda sull’esistenza o meno di una letteratura russa d’Ucraina:

Può sembrare un paradosso, ma è proprio negli anni successivi all’indipendenza che si ha avuto la possibilità di parlare di una vera letteratura russa d’Ucraina. In periodo sovietico il potente ‘aspirapolvere moscovita’ funzionava ancora, ‘risucchiando’ nella capitale tutti coloro per cui ne valeva la pena. Esistevano delle eccezioni, ma sebbene fossero rare, per ciascuna di esse sono state trovate delle specifiche motivazioni. In generale, l’atmosfera di provincia letteraria sotto un rigido controllo ideologico, che si respirava nell’Ucraina Sovietica, non consentiva la comparsa di nuove scuole e tendenze in nessuna lingua [...] Oggi ‘l’aspirapolvere moscovita’ è ancora in funzione, ma tramite un filtro. Molti scrittori se ne sono andati all’estero ed alcuni si sono trasferiti a Mosca, ma quelli che restano in Ucraina sono sempre di più (Besedin 2013: 66-7).

Lo stesso Nikitin ha partecipato, oltre ai già citati Volodarskij, Koval’skij, e Dmitriev, ad un dibattito organizzato il 18 Febbraio del 2013 a Kyjiv dalla casa editrice *Laurus* sul ruolo della letteratura russofona nel contesto ucraino, intitolato *Russkojazyčnaja literatura Ukrainy: bednaja rodstvennica iz bogatoj sem’i?* (La letteratura russofona d’Ucraina: parente povera di una ricca famiglia?)<sup>48</sup>. Nel corso della discussione i partecipanti hanno evidenziato soprattutto l’impossibilità di definire i contorni di un vero e proprio ‘movimento letterario’, e lo sviluppo di percorsi autonomi nelle diverse regioni del paese. Si è trattato di un’occasione per dare voce ad altri esponenti della russofonia ucraina, come Zaven Bablojan (n. 1971) di Charkiv, traduttore delle opere degli ucrainofoni Žadan, Prochas’ko e Snjadanko in russo, e Vladimir Rafeenko, scrittore russofono di Donec’k. La loro partecipazione testimonia i processi di ‘decentramento’ del fenomeno, e lo sviluppo di nuovi centri di diffusione della produzione letteraria russofona nell’Est del Paese.

Il titolo emblematico dell’articolo dello scrittore russofono Jurij Caplin e dell’ucrainofono Rostyslav Mel’nykiv, *Severo-vostok jugo-zapada. O sovremennoj Char’kovskoj literature* (Nord-est del sud-ovest. La letteratura contemporanea di Char’kiv, 2007), simboleggia pienamente le diverse sfumature di questo contesto culturale ‘di frontiera’. Il ‘bilinguismo letterario’ di Charkiv riflette la sua posizione interstiziale tra la tradizione ucraina e quella russa<sup>49</sup>, un dato da cui non si può esulare per la definizione dei suoi recenti sviluppi in campo letterario, come evidenziato da Mel’nykiv e Caplin:

<sup>48</sup> Cfr. *Russkojazyčnaja literatura Ukrainy: bednaja rodstvennica iz bogatoj sem’i?*, <<http://museumshevenchenko.org.ua/post.php?id=277&lang=ru>> .

<sup>49</sup> «Il panorama culturale della regione ha preso forma come il risultato dell’interazione e della contrapposizione di due tradizioni dominanti, che allo stesso tempo si completano e si oppongono l’una con l’altra. Il sogno romantico della Grande Ucraina e la realtà imperiale della dominazione della Grande-Russia hanno caratterizzato il contesto della *Sloboda* ucraina nel corso del XIX e del XX secolo, trasformando Charkiv in un primo momento nel Parnaso dei romantici ucraini, successivamente nella ‘città dei mercanti russi’ ritratta da Čechov, o ancora nella ‘prima capitale’ e nel centro della rinascita nazionale ucraina, ed infine in una città di provincia contraddistinta da indefiniti rapporti culturali, ma tesa ad impiegare tutte le energie della sua gente per rafforzare il grande complesso militare e industriale facente capo ad ‘un sesto della terra’» (Mel’nikov, Caplin 2007).

Secondo uno degli autori di questo articolo [...] negli ultimi quindici anni si è consolidata ‘una letteratura russofona [*russofonnaja*] d’Ucraina’: si tratta di una formula che ha preso vita ed ha trovato un suo attivo sostenitore nello scrittore contemporaneo di Kyjiv, Andrej Kurkov. Coloro che cercano di figurarsi all’interno del contesto russo, si trovano inevitabilmente ai margini del processo letterario, in virtù della loro esistenza ‘diasporica’. Secondo l’altro co-autore di questo articolo, la tendenza si è piuttosto affievolita. Per di più: a) la letteratura ‘russofona ucraina’, sebbene possa non essere considerata dalla critica moscovita come una parte della letteratura russa, di fatto lo è; b) una posizione marginale nella cultura, come è noto, spesso si rivela essere un momento di progresso e, in ultima analisi, produttivo [...] Sono proprio queste caratteristiche appena citate a dover essere prese in considerazione per un’analisi della Charkiv letteraria contemporanea, in tutta la sua eterogeneità e nel suo bilinguismo di frontiera (Mel’nikov, Caplin 2007).

La presenza di importanti case editrici, come *Folio*<sup>50</sup> e *Klub Simejnoho Dozvilja*, favorisce la crescita e l’affermazione del contesto letterario regionale. L’interazione tra la sfera culturale ucrainofona e quella russofona di Charkiv non possiede ancora un carattere sistematico, ma si basa su collaborazioni occasionali ed iniziative individuali<sup>51</sup>. L’emergere di personalità letterarie, come il poeta russofono Stanislav Minakov<sup>52</sup> (n. 1959) o il già citato Serhij Žadan, rappresenta un caso importante di interazione tra sistemi letterari. Erede della ‘narrativa urbana’ di quest’ultimo sembra essere Saško Uškalov (n. 1983), leader di un giovane gruppo letterario composto da studenti dell’Università di Charkiv. Nei suoi romanzi *BŽD* (2007) e *Žest* (2013), l’autore ucrainofono si fa interprete della generazione degli anni Duemila, rivelandone ambizioni e contraddizioni sullo sfondo delle periferie della città ucraina<sup>53</sup>. Un fenomeno letterario di grande diffusione è inoltre costituito dalla letteratura ‘fantasy’ di lingua russa. Autori di suc-

<sup>50</sup> Un interessante fenomeno legato a questa importante casa editrice ucraina è rappresentato dalla recente iniziativa volta alla pubblicazione simultanea delle opere di autori ucrainofoni e russofoni in lingua originale ed in traduzione, come nel caso già citato dei romanzi di Andrej Kurkov.

<sup>51</sup> «[...] per quale motivo non si è parlato dell’interazione tra il segmento ucrainofono e quello russofono della letteratura contemporanea di Charkiv (e, di conseguenza, anche dei rapporti tra i letterati ucraini e quelli russi di Charkiv)? Possiamo definire dei modelli relazionali differenti: da sistemi di simpatie o antipatie, fino all’esistenza di contesti paralleli che quasi mai si interessano. Bisogna tener conto del fatto che la scelta di uno dei modelli dipende prima di tutto dalle qualità individuali dell’una o dell’altra personalità artistica. Da un lato, l’interazione esiste [...] ma dall’altro, nessuna delle due parti in causa può essere percepita come una vera e propria sfera [...]» (Mel’nikov, Caplin 2007).

<sup>52</sup> «L’attività letteraria del quarantottenne Stanislav Minakov rappresenta un felice esempio di esperienza creativa al crocevia tra lingue e culture [...] Poeta (anche se a volte scrive pure opere in prosa) e traduttore di componimenti poetici, saggista, pubblicitista, co-redattore di diverse riviste ed antologie, vincitore di premi regionali e di concorsi non solo legati alla sua regione, membro dell’Unione Nazionale degli scrittori ucraini, del PEN-center russo e del Fondo Internazionale dedicato alla memoria di B. Čičibabin [...] Minakov, nonostante la sua posizione marginale all’interno della sezione locale dell’Unione degli scrittori, rappresenta de facto una delle figure chiave dell’establishment letterario di Charkiv» (Mel’nikov, Caplin 2007).

<sup>53</sup> Siamo di fronte alla nuova maschera indossata dagli eredi dei *bezdumni* ucraini, protagonisti dei romanzi di Žadan, come osserva Hundorova (2013a: 195-196): «Con il passare del tempo, la condizione legata alla perdita del padre, come ad esempio quella vissuta dall’eroe lirico di Žadan, implica anche la perdita di una casa [...] Ma l’eroe di Žadan difficilmente può essere definito come un *loser*. Ed è anche lui a non sentirsi tale. È piuttosto un eterno migrante, un outsider. Il *loser* emerge invece più tardi, con la generazione successiva, quella degli anni Duemila. Ad introdurlo è un’opera simbolica, il romanzo ‘BŽD’ (2007) di Saško Uškalov [...] La situazione centrale che trova spazio in ‘BŽD’ è rappresentata da un senso di disillusione nei confronti della società, che nel periodo post-totalitario viene ad identificarsi non solo con la perdita di un padre simbolico, ma anche con la sfiducia nei confronti della semiosi psicologica e

cesso di Charkiv, come Henri Lion Oldie – pseudonimo letterario di Oleg Ladyženskij e Dmitrij Gromov – e Andrej Valentinov – pseudonimo di Andrej Šmal’ko, pubblicano prevalentemente nel mercato russo, ma sono considerati parte integrante del contesto culturale nazionale, anche grazie al risultato delle efficaci iniziative editoriali di Folio. Un esempio indicativo delle pratiche di ‘traduzione culturale’ che hanno preso vita nel corso degli ultimi anni nella città dell’Ucraina orientale è rappresentato dal ruolo intrapreso dalla rivista letteraria *Sojuz Pisatelej*. Fondato nel 2000 dal poeta Konstantin Beljaev (n. 1971), e curato oggi dal già citato Jurij Caplin e dallo scrittore russofono Andrej Krasnjaščich (n. 1970), il periodico era inizialmente volto alla pubblicazione di opere di autori russofoni di Charkiv. Successivamente il bacino della rivista è stato allargato anche a scrittori di lingua russa provenienti dalle altre regioni ucraine, rispondendo alla forte domanda di nuovi canali di diffusione per il fenomeno *rosijs’ komovnyj*. La rivista si propone come vetrina della produzione letteraria nazionale, attraverso la pubblicazione di traduzioni in lingua russa di autori ucrainofoni realizzate da scrittori russofoni, come evidenziato da J. Caplin in un nostro incontro a Charkiv:

[...] esiste una vera e propria tradizione legata alle traduzioni. Traduciamo gli autori ucraini. La poetessa di Charkiv Nastja Afanas’eva ha già pubblicato come minimo due raccolte di traduzioni di poeti ucraini: ha tradotto, insieme a Kuz’min, le poesie di Kocyrev e di Ostap Slyvyns’kyj. In generale, si traduce molto anche in ucraino. Insieme a Rostyslav Mel’nykiv, abbiamo scritto un articolo su ‘NLO’ riguardante la letteratura di Charkiv. Rostyslav scrive in ucraino, ed io scrivo in russo. Abbiamo redatto insieme l’articolo: Mel’nykiv parla degli autori ucraini, ed io di quelli russi. Credo che esista un certo tipo di cooperazione<sup>54</sup>.

Nel contesto regionale le relazioni tra i due movimenti sono inoltre intensificate dagli ambiziosi progetti dell’editrice Folio, volti alla pubblicazione di antologie letterarie ‘miste’. Se nel 2007 in *Char’kov v zerkale mirovoj literatury* (Char’kov allo specchio della letteratura mondiale), curato da Beljaev e Krasnjaščich, venivano comparate le ‘finestre letterarie’ dedicate alla città e prodotte in diverse tradizioni culturali, è soprattutto la pubblicazione di *Potjag III* (Locomotiva 111, 2012), a rappresentare un vero e proprio tentativo di ridefinizione dei confini dello spazio letterario ucraino. Il titolo rimanda al treno che collega L’viv, città dell’Ucraina occidentale, a Charkiv. All’interno dell’antologia sono raccolti i brani di opere di otto autori per ciascuna delle due città, in cui vengono descritti, in lingua ucraina e in lingua russa, i differenti legami con la propria città natale e con l’Ucraina, rivelando un atteggiamento inclusivo per la concettualizzazione del contesto culturale nazionale.

Nell’Ucraina orientale, Charkiv rappresenta un importante centro d’attrazione anche per autori provenienti da altre regioni, come nel caso della pubblicazione su *Sojuz Pisatelej* di *Nevozvratnye Glagoly* (Verbi non riflessivi, 2010), opera di V. Rafeenko, scrittore di Donec’k. Capoluogo dell’omonima regione, questo importante centro economico dell’Ucraina ha sviluppato una sua peculiare identità, che pone le sue radici soprattutto nel suo ruolo strategico per lo sviluppo industriale d’età sovietica, come evidenziato da V. Rafeenko in un nostro incontro:

socio-culturale materna [...] i personaggi del romanzo di Uškalov non hanno nome, e ciò segnala non solo la mancanza di un nome paterno tramandato dalla tradizione, ma anche la perdita del proprio nome [...].»  
<sup>54</sup> Tratto dall’intervista inedita a Jurij Caplin, realizzata da chi scrive in data 07/11/2013 a Charkiv.

In merito a L'viv e a Kyjiv, possiamo dire che sono nate come centri culturali. Donec'k è sorta essenzialmente per fini economici [...] In questo senso, con la venuta dei sovietici, non è cambiato nulla. Forse, ad eccezione di nuove condizioni di vita e di nuove garanzie. Ma in senso culturale, è poco probabile che sia cambiato qualcosa. Venticinque anni fa, con la scomparsa dell'Unione Sovietica, le vecchie forme culturali imperiali hanno perso il loro significato. Contestualmente, non si è assistito alla creazione di nuove forme. E non ha potuto prendere vita un 'ritorno alla tradizione', proprio perché di tradizioni vere e proprie qui non ce ne sono mai state. A Donec'k l'elemento cardine non è mai stato rappresentato dall'uomo o dalla cultura, e nemmeno dal dato etnico. Qui, il vero fattore unificante è sempre stata l'economia della regione (Appendice 3).

Contesto caratterizzato da una forte prevalenza russofona, Donec'k non offre molti canali di pubblicazione e, come osservato da Rafeenko, le iniziative culturali della città sono legate essenzialmente a singole personalità. Un esempio emblematico è costituito dalla figura di Aleksandr Korablev (n. 1956), docente di teoria della letteratura presso l'Università di Donec'k, il cui ruolo ha rivestito, negli anni precedenti alla guerra degli ultimi anni, una funzione essenziale per la crescita del contesto culturale contemporaneo (Abibok 2011). Il cambiamento degli equilibri geopolitici, causato dalla frattura post-sovietica, implicava la necessità di un riposizionamento degli attori culturali della regione, il cui sguardo era prima rivolto ad un 'centro', che esso fosse Mosca o Kyjiv. In quest'ottica è nata nel 2002 la rivista *Dikoe Pole (Terre incolte)*, volta a realizzare una nuova 'vetrina letteraria' per gli autori di Donec'k, come sottolineato dal suo curatore A. Korablev in un nostro incontro:

La rivista è sorta come un fenomeno letterario necessario, dettato dal fatto che per molti autori occorreva trovare una sede dove poter pubblicare. E non da qualche parte a Mosca, o a Kyjiv, ma qui a Donec'k. Nonostante il Donbas sia una regione con un'alta densità di popolazione, composta da quasi cinque milioni di persone, da queste parti non ci sono riviste [...] *Dikoe Pole* è il nome storico della regione: un'area disabitata che venne ribattezzata come 'terra incolta'. Sulle carte geografiche del XVIII e del XIX secolo può essere facilmente verificato: quelle 'terre incolte' sono proprio il Donbas. Ma è chiaro che il termine ha anche un'accezione culturologica: 'incolte', 'selvagge', ovvero prive di una cultura nel senso tradizionale del termine. Anche se nel corso degli anni sono emersi uomini di talento, questi andavano a cercare fortuna in altri posti. Molto spesso, a Mosca. Più raramente, a Kyjiv. Adesso che siamo uno stato indipendente, sono in molti ad andare a Kyjiv. Ma tanti altri sono rimasti. Per questo motivo dobbiamo ripartire da zero: quella che era una terra incolta, in un senso culturale, lo è ancora rimasta<sup>55</sup>.

Il progetto è volto a dar vita all'edificazione di una nuova 'identità culturale', da costruire sulle 'terre incolte' del Donbas. Finanziata con fondi privati, attraverso il supporto dell'imprenditore di Donec'k Vadim Gefter, la rivista si propone di pubblicare una selezione di proposte editoriali nella serie *Biblioteka Dikogo Polja*, come nel caso dei poeti Vladimir Avcen (n. 1947) e Natal'ja Chatkina (1956-2009). La prevalenza di autori russofoni è legata al percorso storico della regione, che induce ancora oggi ad una radicalizzazione delle posizioni in merito alle 'due anime' dell'Ucraina, sentite

<sup>55</sup> Tratto dall'intervista inedita ad Aleksandr Korablev, realizzata da chi scrive in data 08/11/2013 a Donec'k.

come un' 'anomalia'<sup>56</sup>. Nell'aprile del 2014, all'alba degli scontri nell'Ucraina orientale, ha avuto luogo la prima edizione del festival letterario di Donec'k (cfr. <<http://izolyatsia.org/ru/litfest/>>), organizzato presso il centro *Izoljacija*: la formazione di questa istituzione culturale, fondata nel 2010, ha rappresentato, fino all'intensificarsi degli scontri nel biennio 2014/2015, un coraggioso tentativo di creare a Donec'k un programma sistematico di iniziative, che prendevano simbolicamente vita all'interno di un vecchio complesso industriale di isolanti elettrici<sup>57</sup>. Alla discussione incentrata sul tema 'Lingua e Violenza' hanno partecipato molti scrittori ucrainofoni provenienti dall'Ucraina occidentale, come Jurij Vynnyčuk e Ljubko Dereš (n. 1984), dando vita ad un aperto confronto tra le 'due anime' dell'Ucraina. Già nel 2004, un'iniziativa di Korablev sulla rivista *Dikoe Pole* aveva posto le basi per un'analisi delle dinamiche del tessuto culturale ucraino contemporaneo (Korablev 2004). Le categorie individuate nel rating della produzione letteraria ucraina pubblicato all'interno del periodico di Donec'k si differenziavano da quelle scelte dai curatori del sondaggio di *Šo* del 2014: la selezione era relativa a dieci differenti classificazioni, volte ad individuare il grado di riconoscimento degli autori 'ucraini' e 'russi' dell'Ucraina contemporanea da parte di più di sessanta esperti. Il rating del 2004 rivelava la 'disorganicità' del contesto culturale nazionale, e la frammentarietà delle diverse immagini dello spazio letterario ucraino<sup>58</sup>. Le dinamiche della 'questione linguistica' assumono anche in questo caso un ruolo determinante nella definizione del posizionamento della produzione letteraria in lingua russa d'Ucraina, come emerge dalle dichiarazioni di A. Korablev:

Nutro molti dubbi sul fatto che possa esistere una letteratura ucraina di lingua russa. In generale, preferisco [...] definirla come letteratura 'russa' [*rususkaja*], piuttosto che letteratura 'di lingua russa' [*rususkojazyčnaja*]. Forse non sarà politicamente corretto, ma ad ogni modo si ritiene che 'russa' [*rususkaja*] sia tanto la lingua quanto la mentalità di quelle persone che vivono in Ucraina. Non riesco a vederlo come un fenomeno integrale, completo. Vedo degli autori russi, talvolta molto talentuosi. La letteratura russa va osservata sia nella sua interezza, sia nelle sue diverse tendenze, quando possiamo realmente dire che ci sia qualcosa che le accomuni<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> «[...] per quanto è nelle mie possibilità, cerco con tutte le forze di separare la politica dalla letteratura. Credo che uno scrittore debba scrivere nella sua lingua madre, perché proprio in quella lingua può esprimersi al meglio. D'altra parte, tutti gli eventi che organizzo, tanto all'università, dove insegno, quanto in occasione dei festival, o all'interno della rivista, sono in entrambe le lingue: russo e ucraino [...] Non sempre funziona, perché spesso sorgono, naturalmente, delle controversie. La stessa idea di una rivista bilingue ha ovviamente attirato su di sé molte critiche a Donec'k... la definivano come 'bicefala', come un' 'anomalia'» (ivi).

<sup>57</sup> Come recita la pagina di presentazione del sito di *Izoljacija* (cfr. <<http://izolyatsia.org/ru/foundation/>>): «*Izoljacija* è il nome ereditato dallo stabilimento industriale. Riflette la nostra missione: preservare l'eredità industriale della regione, per creare allo stesso tempo qualcosa di nuovo, che possa essere fonte di ispirazione per lo sviluppo sociale e culturale. *Izoljacija* è una piattaforma per iniziative culturali. Si tratta di un centro culturale multidisciplinare, aperto a tutti i tipi di espressione artistica. È il punto d'incontro per tutti coloro che aspirano al cambiamento culturale e sociale». In seguito all'esplosione del conflitto nell'Ucraina orientale, nel giugno del 2014 la sede dell'associazione è stata occupata dai sostenitori dell'autoproclamata Repubblica Popolare di Donec'k. Al momento in cui si scrive, l'associazione ha trasferito le sue attività a Kyjiv.

<sup>58</sup> Come sosteneva amaramente A. Korablev (2004: 211), curatore dell'iniziativa: «Alcuni esperti hanno onestamente messo in guardia in merito alla loro parzialità. Altri si sono limitati solo ad alcune nomination [...] Non di rado, gli esperti ucraini hanno ammesso di non conoscere completamente alcuni autori russi, mentre i russi hanno riconosciuto tale mancanza riguardo agli scrittori ucraini».

<sup>59</sup> Tratto dall'intervista inedita ad Aleksandr Korablev, realizzata da chi scrive in data 08/11/2013 a Donec'k.

Nel contesto asistemático della produzione in lingua russa d'Ucraina, la vetrina proposta dai premi letterari russi si rivela essere il canale principale per arrivare al successo ed al riconoscimento, attivando nuove relazioni tra 'centro' e 'periferia'. Il concorso letterario *Russkaja Premija*, fondato nel 2005 con il fine di «preservare e consentire un nuovo sviluppo per la lingua russa come fenomeno unico della cultura mondiale e per il sostegno degli scrittori di lingua russa nel mondo» (cfr. <<http://www.russpremia.ru/>>), come recita la pagina introduttiva al premio pubblicata sul sito ufficiale, rappresenta un chiaro esempio di 'canonizzazione esterna' per il fenomeno letterario russofono. Coordinato da Sergej Čuprinin, direttore della rivista russa *Znamja*, e finanziato dal centro presidenziale russo intitolato a Boris El'cin, il premio funge da importante canale di diffusione delle opere degli autori russofoni. Negli ultimi anni un gran numero di scrittori ucraini ne è stato insignito, come nel caso di A. Poljakov (n. 1968, Simferopol') per la poesia e A. Nikitin ed E. Stjažkina (n. 1968, Donec'k), per la prosa nel 2014. Secondo V. Rafeenko, vincitore del premio nel 2013, il valore di questa istituzione consiste nel dar voce al potenziale dinamico di questo fenomeno 'marginale' per gli sviluppi della letteratura di lingua russa<sup>60</sup>.

La tensione verso un nuovo posizionamento identitario ed artistico rappresenta un passaggio fondamentale per questo fenomeno letterario. Tra i movimenti di 'assimilazione esterna' portati avanti dal discorso russo, e le dinamiche alternativamente inclusive ed esclusive dello spazio letterario ucraino, prende vita la ricerca di un nuovo 'centro' per lo scrittore russofono d'Ucraina:

[...] sono uno scrittore ucraino di lingua russa. Un uomo cresciuto in ambiente ucraino, ma nell'alveo della cultura russa sovietica. Sono un ucraino, ma per via del mio percorso culturale sono in buona parte anche russo [...] all'interno della situazione politica e culturale contemporanea per me è diventato di colpo importante arrivare a comprendere alcune questioni: dove si trova il centro del mondo slavo? Che cosa rappresenta? Qual è il suo significato? Si può dire che esista? Se prima questo ruolo era svolto, naturalmente, da Mosca, dove si trova oggi questo centro? E se fosse ancora rimasto a Mosca, cosa può essergli successo? Perché il mondo slavo è andato in frantumi? (Appendice 3)

I quesiti posti da Rafeenko rivelano appieno la loro centralità all'interno del percorso artistico intrapreso dagli attori del fenomeno letterario *rosijs'komovnyj*. La risposta a questi interrogativi può essere articolata solo mediante la creazione di nuovi modelli d'analisi, utili alla concettualizzazione di uno spazio letterario 'di contatto'. Nell'ultima sezione del mio lavoro, si procederà all'elaborazione di una metodologia per lo studio di questa produzione letteraria. In questo senso, il paradigma 'minore', teorizzato da Deleuze e Guattari, si rivela utile per comprendere il difficile posizionamento del fenomeno all'interno dei due rispettivi canoni nazionali, dando così spazio alla formulazione di un nuovo 'ibrido' post-sovietico.

<sup>60</sup> «Gli autori di lingua russa, che emergono dalle tenebre ed arrivano alla luce del *Russkaja Premija*, scrivono in russo, ma custodiscono dentro di sé un contesto che non è propriamente russo. Scrivono in lingua russa, ma pensano già in modo diverso. E questo rappresenta un dato molto importante. Sta proprio in questa loro caratteristica l'enorme vantaggio che il fenomeno rappresenta per la Russia, ed in generale per il discorso russofono nel mondo» (Appendice 3).

## Capitolo 5

### L'ibrido post-sovietico. Per una letteratura minore

From the beginning cultural appropriation seems to be a matter of ambivalence and instability. Language is at the heart of cultural appropriation. Who is speaking and from where? (Hart 1997: 149)

Nel suo contributo intitolato *Translating and Resisting Empire: Cultural Appropriation and Postcolonial Studies* (1997), J. Hart si interroga sul ruolo e sulla funzione dei fenomeni di appropriazione culturale nel contesto postcoloniale. In particolare, la sua attenzione è rivolta allo studio dei suoi meccanismi all'interno delle odierne società multiculturali. «Can all the claims of different cultures find expression in a community or nation?» (Hart 1997: 138): il quesito posto dallo studioso canadese evidenzia lo status ambivalente delle definizioni in merito ai processi culturali contemporanei, ancora oggi al centro di uno scontro tra narrazioni 'maggiori' e 'minori'<sup>1</sup>. La categorizzazione di fenomeni artistici che sfuggono alle rigide divisioni tra centro e periferia rivela la necessità di nuovi criteri d'analisi, utili a comprendere gli sviluppi dell'odierno 'meticcio culturale'. Come evidenzia da Hart, riguardo all'emergere negli ultimi anni di una letteratura postcoloniale francofona, le nuove strategie narrative edificate intorno alla riflessione sul contatto culturale, il *displacement*, e l'ibrido identitario mirano proprio alla decostruzione dei paradigmi interpretativi egemonici:

Cultural appropriation in the Francophone world is not simply a matter of assimilation of the Francophonie to France, of mimicking or imitating the colonizer. The local and the global are interrelated, and the old opposition of center and margin is no longer tenable (ivi: 157).

<sup>1</sup> «Cultural appropriation occurs when a member of one culture takes a cultural practice or theory of a member of another culture as if it were his or her own or as if the right of possession should not be questioned or contested. This same appropriation can happen between groups as groups. One issue in the debate over cultural appropriation is whether the term describes anything that exists or, if it does exist, whether it is harmful» (ivi: 138).

I continui processi di ‘creolizzazione’<sup>2</sup>, di mescolanza culturale, sottendono un «destino comune di decolonizzazione»<sup>3</sup>, non limitandosi solo ad aree geografiche isolate, come nel caso dei Caraibi francofoni. ‘Narrazioni ibride’ vengono formulate da nuovi attori culturali, il cui ruolo è il frutto di un processo di rinnovate negoziazioni identitarie. La loro voce si posiziona in un «terzo spazio di enunciazione», riprendendo la definizione dello studioso postcoloniale H. Bhabha (1994). È solo da questo tipo di posizionamento che può prendere vita il processo di ‘re-iscrizione’ della propria identità culturale:

The intervention of the Third Space of enunciation which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code [...] For a willingness to descend into an alien territory [...] may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*. To that end we should remember that it is the ‘inter’ - the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space - that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the ‘people’. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves (Bhabha 1994: 37-39).

Un’ermeneutica del modello letterario transnazionale passa per il superamento del legame organico di territorio, lingua, letteratura e nazione<sup>4</sup>. L’accento viene ora posto sulla riformulazione delle divisioni linguistiche e culturali, nel tentativo di comprendere i nuovi confini delineati dai fenomeni che sono nati dall’interrelazione tra lingue e tradizioni diverse.

## 1. Scritture ‘maggiori’ e ‘minori’

Il campo politico ha contaminato ogni enunciato. Ma soprattutto - ed è ciò che conta - dal momento che la coscienza collettiva e nazionale è “spesso inattiva nella vita esterna e sempre in via di disgregazione”, la letteratura viene ad assumere positivamente su

<sup>2</sup> Secondo la definizione di Glissant (1998: 14-16): «Le culture del mondo, oggi in contatto simultaneo e cosciente, cambiano, scambiandosi colpi irrimediabili; le umanità di oggi abbandonano la convinzione molto radicata che l’identità di un essere è valida e riconoscibile solo se esclude l’identità di ogni altro essere [...] La creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione ‘si intervalorizzino’, che non ci sia degradazione, o diminuzione dell’essere, in questo reciproco e continuo mischiarsi».

<sup>3</sup> Come viene lucidamente osservato da A. Gnisci (2010: 26): «Tutti i paesi dell’Europa oggi si possono riconoscere [...] in un comune destino di decolonizzazione: quella colonialista degli occidentali, ma anche, e viceversa, quella post-colonizzata centro-orientale, di paesi che furono colonie dell’Unione Sovietica per quasi tutta la durata del ‘secolo breve’».

<sup>4</sup> In merito allo studio delle letterature sorte nello spazio post-sovietico, M. Tlostanova (2004: 385) evidenzia come sia necessario trovare una via d’uscita da questo tipo di impasse ideologica e teorica: «[...] il problema del passaggio da un modello letterario di tipo nazionale e mondiale a quello transnazionale o post-nazionale: ovvero, la decostruzione degli assunti categorici relativi al saldo legame organico tra territorio, stato e popolo, lingua, letteratura e nazione, in base ai quali la lingua nazionale e la letteratura nazionale canonizzata sono diventate parte dell’ideologia di stato [...] come avviene ancora oggi in Russia».

di sé questo ruolo e questa funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria. È la letteratura che produce una solidarietà attiva, malgrado lo scetticismo; e se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancor di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità (Deleuze, Guattari 1996: 31).

Il crollo del sistema sovietico, e delle sue rigide separazioni ideologiche tra fenomeni artistici, favorisce oggi la nascita di una produzione letteraria che emerge dallo spazio 'interstiziale' tra il sistema culturale russo e quello ucraino. Identità fluide prendono vita dal contatto tra *jazyk* – lingua – e *mental'nost'* – mentalità, producendo tendenze ed orientamenti eterogenei. Come osservato in un nostro incontro dallo scrittore ucrainofono S. Žadan, la creazione di un 'linguaggio comune', utile al dialogo tra i diversi modelli culturali, si rivela essere un passaggio necessario:

[...] La politica riflette questioni completamente diverse da quelle letterarie. Esistono El'cin e Kučma, ma esistono anche scrittori cui interessa stare insieme, e non per forza si tratta di geopolitica [...] Il paese già da molto tempo non è monolingue, qui si parlano molte lingue e la maggior parte della popolazione parla ucraino e russo. E scrive in ucraino e in russo. Ma possiamo ignorarlo, e credere che le persone che scrivono in russo, e parlano in russo, non siano propriamente ucraine (Appendice 4).

Al fine di determinare una cornice metodologica utile ad inquadrare il fenomeno letterario russofono d'Ucraina, l'utilizzo di criteri prettamente geografici o linguistici si rivela inadeguato. Un tale approccio ne svilisce il carattere composito, riducendo ogni sua possibile interpretazione sulla base di uno statico paradigma binario. È proprio il tentativo di categorizzare questa produzione letteraria all'interno del canone russo, o in alternativa di quello ucraino, ad offuscare il dato caratterizzante di questi veri e propri «luoghi comparatistici» (Neri 2002: 232). Il posizionamento 'interstiziale' dello scrittore russofono d'Ucraina ne determina il difficile processo di auto-identificazione, ancora in via di definizione. Lo strumento linguistico si innesta su uno strato culturale poliedrico, intraprendendo direttrici dell'espressione artistica che risultano essere divergenti da quelle di una potenziale letteratura di riferimento, di un suo possibile 'centro'. La 'marginalità' della letteratura ucraina di lingua russa rispetto ad entrambi i sistemi culturali dà vita ad un modello espressivo che vede come oggetto della sua narrazione «l'uomo al crocevia tra lingue, culture ed epoche»<sup>5</sup>. Una descrizione sistematica di queste pratiche letterarie 'marginali' passa quindi per il riconoscimento della loro natura «minore»:

Si è discusso a lungo sul problema di cosa sia una letteratura marginale [...] I criteri sono ovviamente molto difficili da stabilire se non si passa innanzitutto attraverso un concetto più obiettivo, quello di letteratura minore. È soltanto la possibilità di instau-

<sup>5</sup> Secondo la definizione di M. Nazarenko (2005: 117-118): «La letteratura russofona d'Ucraina è in una posizione marginale in relazione ad entrambe le sue 'sorelle' [...] Il suo sguardo rivolto ad entrambe le culture dall'interno e dall'esterno - simultaneamente! - si rivela essere interessante e produttivo più di ogni altra cosa [...] La letteratura russofona d'Ucraina deve trovare al suo interno quei tratti specifici che le sono propri. Deve riconoscere la propria peculiarità, la propria diversità ed originalità [...] è necessario distinguere il compito che si pone di fronte alla letteratura russofona d'Ucraina. L'oggetto principale di questa produzione artistica è l'uomo al crocevia tra lingue, culture ed epoche».

rare dall'interno un esercizio minore d'una lingua anche maggiore che permette di definire popolare, marginale ecc. una letteratura. Solo a queste condizioni la letteratura diviene realmente macchina collettiva d'espressione e riesce a trattare, a coinvolgere i contenuti (Deleuze, Guattari 1996: 33).

Nel loro studio dedicato all'analisi della produzione letteraria di Franz Kafka (1883-1924), intitolato *Kafka. Pour une littérature mineure* (Kafka: Per una letteratura minore, 1975), i filosofi francesi G. Deleuze e F. Guattari hanno delineato i tratti caratterizzanti del paradigma artistico minore, definendolo come la letteratura «che una minoranza fa in una lingua maggiore» (Deleuze, Guattari 1996: 29). La principale caratteristica di una 'letteratura minore' consiste nel «forte coefficiente di deterritorializzazione» (ivi: 29) cui viene sottoposto lo strumento espressivo. Si tratta della possibilità «di fare della propria lingua - posto che [...] sia stata, una lingua maggiore, un uso minore [...] Essere nella propria lingua come uno straniero» (ivi: 47). È il caso degli irlandesi J. Joyce e S. Beckett: «uso dell'inglese e di tutte le lingue» per il romanziere, «uso dell'inglese e del francese» per il drammaturgo<sup>6</sup>. Ma anche la condizione di Kafka<sup>7</sup>, ebreo ceco che scrive in tedesco: «Ciò equivale a dire che l'aggettivo 'minore' non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilità)» (ivi: 33). Gli scrittori 'minori' avvertono «[l'] impossibilità di non scrivere perché la coscienza nazionale, incerta o oppressa, passa necessariamente attraverso la letteratura» (ivi: 29). All'interno di questa cornice interpretativa il fenomeno russofono d'Ucraina può essere letto come il bacino artistico da cui trarre le basi per la creazione di alternative 'allegorie nazionali', proprio perché «l'esiguità del suo spazio fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica» (ivi: 30). Una prospettiva 'minore' rivela il suo potenziale dinamico per la riflessione identitaria ucraina, dal momento che «lo sfacelo e il crollo dell'impero accelerano la crisi, accentuano dappertutto i movimenti di deterritorializzazione e suscitano riterritorializzazioni complesse, arcaizzanti, mitiche o simboliste» (ivi: 44). Queste 'voci dai margini' possiedono un valore collettivo al fine di giungere ad un superamento dell'epistemologia 'post-imperiale'<sup>8</sup>, perché «proprio per la carenza, in essa, di talenti, non si danno le condizioni di una *enunciazione individuata*, che potrebbe essere per esempio quella dell'uno o dell'altro maestro e che potrebbe venir separata dall'*enunciazione collettiva*» (ivi: 31).

Se, da una parte, M. Lipoveckij sottolineava come la crisi della narrativa post-moderna russa fosse causata dalla mancata combinazione tra le narrative post-coloniali e la Russia contemporanea (cfr. Lipovetsky 2005), dall'altra, nello spazio liminale, interstiziale tra il mondo letterario ucraino e quello russo si intensificano i processi di negoziazione tra 'i frammenti dei discorsi imperiali e coloniali':

<sup>6</sup> «Ma, mentre il primo [J. Joyce] procede continuamente per esuberanza e sovradeterminazione [...] l'altro [S. Beckett] procede a forza di sobrietà dissecata» (Deleuze, Guattari 1996: 34).

<sup>7</sup> «Kafka definisce in questi termini il vicolo cieco che impedisce agli Ebrei di Praga l'accesso alla scrittura e fa della loro letteratura qualcosa d'impossibile; impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossibilità di scrivere in un'altra lingua» (ivi: 29).

<sup>8</sup> P. Delaney (2001: 6), nel suo studio *Decolonization and the Minor Writer*, trova una nuova importante collocazione per il paradigma artistico minore nel XXI secolo: «[...] where an imperial or major language is deterritorialized by colonialist policy (through trade and education) [...] and where its authority is undermined by those minority individuals who adopt a collectivist approach to social and political expression [...] the potential for an alternative or minor form of expression is intensified [...]» (Delaney 2001: 6).

The task of the minor writer [...] is to intervene in the established vector of what might be called "major literature" (where control of content allows for a certain control over 'reality'), and to reverse its basic structural flow. Such a reversal enables the writers of minor literature [...] to escape from the determinants of majority discourse. To return to the colonial scene [...] it provides the colonial subject with an alternative means of expression which can escape the clichés and biases of imperialist discourse (Delaney 2001: 3).

L'esperienza culturale 'deterritorializzata' dello scrittore russofono d'Ucraina consiste nello «scrivere come un cane che fa il suo buco [...] E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé» (Deleuze, Guattari 1996: 33). Come evidenziato da JanMohamed e Lloyd (1990), lo status minore di un autore deriva dalla sua 'posizione'<sup>9</sup>. Se lo scrittore 'maggiore' viene insignito dell'autorità rappresentativa dell'esperienza umana<sup>10</sup>, del ruolo di vero e proprio specchio canonico delle passioni umane, una delle categorie fondamentali di una letteratura minore invece consiste proprio nella sua esclusione dal canone: «an exclusion that may on the face of it be as much on the grounds of purely aesthetic judgements as on those of racial or sexual discrimination» (Lloyd 1987: 20). Lo scrittore minore si posiziona non solo al di fuori del canone, ma anche in una stretta 'relazione oppositiva' con esso. Nelle sue opere, la mancata ambizione al riconoscimento dei gradi di 'rappresentatività artistica', di cui viene invece fregiata la letteratura maggiore, è legata alla sua prospettiva marginale ed alienata, che contraddistingue tanto «un ceco ebreo di lingua tedesca, quanto una donna creola nei Caraibi post-coloniali»<sup>11</sup> (ivi: 22). Sarà la rappresentazione simbolica di una condizione di 'non-identità' a diventare il tratto caratterizzante di questo paradigma letterario:

[...] this refusal of identity in each case circulates around an equivalent refusal to ground the possibility of identity on the recovery of origins, a strategy that evokes a critique of that narrative paradigm of major literature, the reproduction of an original or essential identity at a higher and self-conscious level (ivi: 22).

La critica alle narrazioni identitarie egemoniche trova la sua concreta realizzazione nella scelta di strategie narrative che rielaborano le forme espressive della tradizione, attraverso gli strumenti della parodia e di continui rimandi intertestuali<sup>12</sup>. In questo

<sup>9</sup> «[...] 'becoming minor' is not a question of essence (as the stereotypes of minorities in dominant ideology would want us to believe) but a question of position» (JanMohamed, Lloyd 1990: 9).

<sup>10</sup> «The definition of the major work [...] rests on the double meaning of the expression 'common property'. In the first place, it represents the common properties, the essential passions, of human beings, implying the universality of the forms of human nature. In the second [...] the aesthetic domain within which the major work takes its place transcend political, racial and class differences but it is [...] precisely from this disinterest or indifference that it gains its hegemonic force» (Lloyd 1987: 20).

<sup>11</sup> «If in the first place that lack of representativeness is the product of the biographical alienation of a German-speaking Czech Jew or of a Creole woman in a post-colonial Caribbean, what is crucial to this definition of the minor status of their writings is their common perpetuation of non-identity in their writings» (ivi: 22).

<sup>12</sup> «If such minor narratives imply a critique of narratives of identity, they equally refuse to represent the attainment of the autonomous subjectivity that is the ultimate aim of the major narrative. This refusal in the domain of what is represented is replicated on the level of the modes of representation, insofar as the minor text adopts writing strategies that are in some sense defined by their dependence on prior texts» (ivi: 22).

modo, la ‘crisi’ della voce autoriale rivolge gli equilibri della letteratura maggiore, ed al contempo interagisce con le sue dinamiche di sviluppo<sup>13</sup>.

All’interno della *tranzytna kul’tura* ucraina, la produzione letteraria russofona riesce a creare nuovi modelli utili alla rielaborazione del transito identitario. Il dialogo con il passato sovietico, attraverso la riflessione individuale, assume il valore di un’‘enunciazione collettiva’, pronunciata da una prospettiva straniata, ai margini e, in ultimo, ‘ibrida’. La voce minore dei suoi interpreti pone le basi per l’emergere di finestre interpretative complementari al percorso intrapreso dalle mappature testuali ucrainofone, come osservato da M. Nazarenko:

Credo che il tema della memoria sia oggi di maggiore urgenza per la letteratura di lingua ucraina. La letteratura di lingua russa nella maggior parte dei casi risponde alla domanda “come vivere qui e ora?”, mentre la letteratura di lingua ucraina risponde ai quesiti “cosa è successo? cosa avevamo?”, al fine di riempire le lacune della storia [...] il passato è inteso non solo come l’esperienza di una comunità, ma anche come un percorso individuale [...] la riconciliazione con se stessi e con la storia funge da veicolo verso il futuro [...] Per questo motivo penso che oggi questo vettore che porta dal presente al futuro sia, in misura maggiore, proprio della letteratura di lingua russa, e credo che con il tempo andrà ad accentuarsi: “Cosa siamo? Che fare adesso?”<sup>14</sup>.

Il potenziale dinamico della letteratura ucraina di lingua russa consiste nella sua capacità di produrre nuove ‘allegorie nazionali’, formulate da un ‘terzo spazio d’enunciazione’. Questa produzione artistica, innestandosi all’interno della tensione ucraina alla riflessione identitaria, tenta di ri-discutere e ri-categorizzare la storia ‘con i buchi’. È proprio la sua posizione minore a fungere da spazio privilegiato per dare forma alla rappresentazione di quell’‘ibrido assente’ dalle categorie identitarie ed artistiche della tradizione russa e di quella ucraina.

## 2. Narrazioni ibride post-sovietiche

[...] l’identificazione ibrida, interetnica ed interculturale, non veniva riconosciuta o era ridotta ad un’unico elemento dominante, semplificando notevolmente il modello psicologico e la configurazione epistemologica del soggetto ibrido. Lo scrittore era così costretto, senza volerlo, a protendere verso un modello etnico-culturale e linguistico ben definito, avendo raramente la possibilità di trovare la propria realizzazione come individuo ibrido, nel pieno senso della parola (Tlostanova 2004: 194).

L’analisi del contesto post-sovietico rivela dinamiche peculiari in merito alla ricezione dei fenomeni transculturali. I processi di appropriazione culturale, cui sono state sottoposte le ‘soggettività ibride’ dell’area nel corso della sua storia recente,

<sup>13</sup> «Minor modes of writing, as the utterance of those excluded from representation, tend to undermine the priority given to distinctive individual voice in canonical criticism. They adopt, instead, modes of writing that are non-original and anaclitic even in their parodic mimicry of the major work, and in doing so commence the questioning of the founding principles of canonical aesthetic judgments» (ivi: 23).

<sup>14</sup> Tratto dall’intervista inedita a Michajl Nazarenko, realizzata da chi scrive in data 26/03/2013 a Kyjiv.

riconducono ogni tentativo di categorizzazione metodologica al binarismo imperiale/coloniale. L'elemento ibrido viene così 'offuscato' all'interno del complesso sistema di relazioni tra etnie, religioni e lingue. Se l'intero sistema di significazione, ovvero la lingua, i costumi e le festività dell'impero, era forgiato dal 'colonizzatore' sovietico, al contempo in URSS il modello coloniale «era reso complesso dalla stessa ideologia sovietica, che nel suo 'discorso' e nelle sue manifestazioni semiotiche esterne si mascherava sotto le vesti di discorso sovranazionale, così trasformandosi in una forma ibrida della configurazione imperiale» (Tlostanova 2004: 194). Nel brano in apertura, tratto dal suo studio intitolato *Postsovetskaja literatura i estetika transkul'turacii* (La letteratura post-sovietica e l'estetica della transculturazione, 2004), M. Tlostanova definisce simbolicamente la soggettività ibrida come un vero e proprio 'attore assente' dalle narrazioni egemoniche dei paesi dell'Europa orientale<sup>15</sup>.

All'indomani della frattura storica post-sovietica, nel contesto artistico contemporaneo è, però, emersa una 'nuova' categoria di scrittori: si tratta di quegli autori che fanno parte delle «decine di milioni di persone che vivono al di fuori dei confini della Federazione Russa», e che considerano il russo «come la loro lingua madre» (Čuprinin 2008: 2). Nel suo tentativo di dare vita ad una presentazione sistematica delle loro comunità letterarie, delle loro riviste o delle singole voci, il critico russo Sergej Čuprinin, nel suo *Russkaja Literatura segodnja: Zarubež'e* (La letteratura russa oggi: Lo spazio estero, 2008), propone un vero e proprio 'dizionario' di questa produzione letteraria, suddiviso per paesi ed iniziative culturali, e realizzato tramite il supporto di esperti locali<sup>16</sup>. Come afferma lo stesso autore, l'opera non è priva di imprecisioni, proprio in conseguenza del fatto che ad oggi non sono state ancora portate avanti delle analisi approfondite o delle testimonianze sistematiche dei fenomeni letterari di lingua russa nati nelle diverse aree geografiche del mondo. La posizione artistica ed epistemologica di questi attori culturali è descritta da M. Tlostanova come una condizione di *vnepoloženost'* (Tlostanova 2004: 105): un 'posizionamento al di fuori' dei canoni letterari ed artistici nazionali, teso alla creazione di nuovi modelli di relazione transculturale tra lingue e tradizioni diverse. L'analisi di questa produzione artistica consente di definire le strategie narrative attraverso cui prende vita la rappresentazione di queste nuove soggettività, e le modalità mediante le quali in queste opere ha luogo, o meno, una presa di coscienza del proprio posizionamento 'interstiziale'. Nel tentativo di definire la configurazione del «paradigma estetico della transculturazione»<sup>17</sup>, la studiosa russa, adattando ed interpretando una nozione intro-

<sup>15</sup> «Nel corso degli ultimi due secoli, nella coscienza europea l'appartenenza ad una specifica tradizione artistica nazionale è rimasta saldamente legata alla scelta della lingua, in quanto una determinata cultura nazionale era inevitabilmente vista attraverso il prisma della territorialità, del fattore linguistico ed etnico» (ivi: 100).

<sup>16</sup> Così si apre l'introduzione al volume curato da Čuprinin (2008: 2): «[...] quello che sta ora di fronte a voi, è un quadro assolutamente sorprendente, multifaccettato e variopinto della vita letteraria russa nel mondo contemporaneo, dove al di fuori dei confini della Federazione Russa sono comparse decine di milioni di persone che considerano la nostra lingua come la loro lingua madre».

<sup>17</sup> «La transculturazione [...] è un concetto introdotto dall'antropologo cubano F. Ortiz [...] Ma se Ortiz era attirato dalla possibilità di concentrare l'attenzione sulle dinamiche dei complessi processi di interazione culturale, piuttosto che sulla razza, oggi, nell'era della globalizzazione, la transculturazione [...] si basa su una molteplicità dinamica, prima di tutto epistemologica più che etnico-culturale, offrendo una nuova interpretazione [...] dei fenomeni relativi ai confini, alle migrazioni, al polilinguismo [...] che hanno raggiunto un ruolo di primo piano all'interno dei processi culturali del XX secolo [...] L'idea di transculturalismo, a mio modo di vedere, può essere utilizzata di diritto come base per l'analisi della nuova letteratura post-nazionale, legata all'era della globalizzazione» (ivi: 28).

dotta a suo tempo dall'antropologo cubano F. Ortiz, individua come punto di partenza essenziale la comprensione dei mutati rapporti tra la cultura della ex-metropoli e le culture della 'periferia'. Se prima veniva riconosciuta solo l'influenza della lingua e della cultura della metropoli sulle culture prodotte 'ai margini', ovvero nel caso della Russia e dell'URSS tramite le pratiche di russificazione delle colonie, «oggi l'interazione diventa più omogenea ed equilibrata, ed ha luogo una vera e propria ibridazione della lingua e della cultura russa sotto l'effetto di altre lingue e culture, prima considerate inferiori, o non particolarmente sviluppate» (ivi: 312-313). Tlostanova si concentra principalmente sulle dinamiche della «narrativa russofona post-sovietica», che, pur «sensibile alla questione delle relazioni imperiali e coloniali», non elabora nessun programmatico tentativo di «trasformazione dello strumento linguistico» (ivi: 322). È proprio la «rigida normativizzazione della lingua letteraria russa» del periodo sovietico a determinare «l'assenza di variazioni» essenziali nello strumento espressivo, inducendo gli autori in questione «a ricercare nuovi canali di trasformazione» (ivi: 323). Secondo Tlostanova, la creazione del nuovo cronotopo letterario del *nigde i nikogda* – letteralmente, 'nessun tempo e nessun luogo' – rappresenta il dato caratterizzante di questo nuovo procedimento estetico:

Le caratteristiche principali del cronotopo dell'interstitialità sono rappresentate dalla sua proteicità, transitorietà ed incompiutezza. La caduta fuori dal tempo e dallo spazio viene riflessa nella destoricizzazione e nella deterritorializzazione, in un nomadismo e in un'irrequietezza esistenziali, equamente distribuiti tra quelli che erano i padroni e i sottomessi di un tempo (ivi: 390-391).

I fenomeni di «deterritorializzazione» e «destoricizzazione», intorno ai quali si forma la letteratura transculturale, ricodificano le matrici tradizionali del cronotopo artistico, dando vita a paradossali metamorfosi di spazio e tempo. È proprio la 'metamorfosi' a diventare il principio fondamentale per la costruzione di nuove strategie narrative, oltre che per rappresentare le dinamiche di riflessione identitaria individuale e collettiva. Nella sua trattazione, M. Tlostanova si concentra sull'analisi delle opere di Andrej Volos (n. 1955), figlio di emigrati russi in Tagikistan in età sovietica, e dello scrittore ebreo azero di lingua russa Afanasij Mamedov (n. 1960). Nella produzione letteraria di quest'ultimo, la studiosa individua un peculiare tipo di rappresentazione della metamorfosi identitaria, intesa come 'strumento di sopravvivenza'<sup>18</sup>. Tale procedimento si traduce nella dimensione artistica dell'*agasfestvo* – ovvero, dell'«ebreo errante» – alla ricerca di un nuovo equilibrio all'interno di un sistema di valori culturali ed esistenziali ormai mutato. Si tratta di una dimensione «ibrida e cosmopolita, che difficilmente riesce a trovare spazio nel contesto postsovietico» (ivi: 197). L'autore rappresenta il presente attraverso la voce di una soggettività che si sente straniera nell'ambiente culturale che in passato era 'suo'. Come osserva la studiosa russa, l'identità degli eroi di Mamedov è «mobile»<sup>19</sup>, e «più complessa di un'appartenenza di tipo nazionale o etnico» (ivi: 196).

<sup>18</sup> «La soggettività ibrida agisce come un 'attore assente' sulla scena della letteratura post-sovietica e sulle pagine delle opere di A. Mamedov, il quale, essendo egli stesso un ibrido transculturale, in modo originale sceglie sempre e solo una parte della propria identità, piuttosto che cercare di costruire un microcosmo ibrido del proprio 'io', nel senso vero del termine» (ivi: 390).

<sup>19</sup> «Nella prima *povest'* [*Il vento dei Cazari*, 2000] era un azero, ora [in *Frau Šram*, 2004] l'autore sceglie una seconda dominante, quella ebraica, della sua identità, creando il personaggio di Il'ja Novogradskij,

Se per M. Tlostanova in questo modello letterario si poteva leggere il dramma di un'intera generazione nata e cresciuta in età sovietica<sup>20</sup>, ed ora 'deterritorializzata' dagli effetti della frattura storica, V. Chernetsky (2007) ha invece evidenziato il carattere 'parziale' dell'analisi del fenomeno portata avanti dalla studiosa. Alla «valutazione positiva» dei testi di Volos e Mamedov, che rappresentano «i luoghi del passato coloniale sovietico come oggetto della propria nostalgia», si contrappone la «posizione anomala» (Chernetsky 2007: 45) assunta nello studio di M. Tlostanova da Jurij Andruchovyč e Oksana Zabužko, gli unici tra gli autori post-sovietici analizzati ad utilizzare una lingua diversa dal russo. Nelle opere degli autori ucraini, viene evidenziata l'edificazione di un paradigma identitario 'del tutto costruito'<sup>21</sup>. La *Moscoviade* di Andruchovyč veicola, secondo Tlostanova (2004: 273), un «messaggio razzista», intraprendendo un percorso prettamente 'eurocentrico'. Chernetsky vede nelle riflessioni della studiosa l'emergere di un'interpretazione «utopica» e «astratta», e, pur sottolineandone l'importante contributo in termini di ampiezza ed arricchimento metodologico<sup>22</sup>, propone piuttosto uno studio più articolato dei diversi contesti locali dell'area post-sovietica, prefigurando la possibilità di un'applicazione 'produttiva' del paradigma transculturale:

Prompted by a laudable utopian impulse, she ended up rejecting the localizing, indigenizing strain of cultural globalization and substituted a traumatized, melancholic utopia (in essence, another escape to an "Archimedean point" outside current cultural condition) for an informed politics of location. It is this unreflected and unworked-on traumatic loss that most likely prompted the paradoxical outburst against Ukrainian culture in Tlostanova's text (Chernetsky 2007: 46).

Le osservazioni di Chernetsky invitano ad andare più a fondo nei tentativi di comprendere la complessità delle eterogenee 'allegorie nazionali' ucraine. La *tranzyt-na kul'tura* è strenuamente tesa al dialogo con la memoria, ad un percorso comune volto al '*working through trauma*'. L'elemento transculturale trova radici nel contesto culturale ucraino, mostrando in particolare una decisa affinità estetica con la produzione letteraria di quegli autori che si posizionano 'al di fuori del canone nazionale'

studente scapestrato dell'Istituto di letteratura, un ex-trovatore innamorato legato alla sua maschera ed incapace di separarsene, un ebreo che si dirige verso quello che è per lui il nuovo, sconosciuto Azerbaijan musulmano [...]» (ivi: 195).

<sup>20</sup> «Attraverso il destino di Il'ja, Mamedov, in realtà, rappresenta la tragedia di un'intera generazione, nata e cresciuta in età sovietica, ma venutasi a scontrare ancora giovane con il brusco cambiamento del sistema socio-politico, dei valori culturali e delle priorità [...]» (ivi: 199).

<sup>21</sup> «[...] lo strato nazionalista ucraino [...] si rivela essere illusorio. La sua essenza non è comprensibile o analizzabile all'interno delle categorie postcoloniali di senso universalistico, ben note alla Zabužko. A legare quest'ultima ad Andruchovyč è uno specifico eurocentrismo ucraino, che si manifesta in entrambi gli autori nei termini di una contrapposizione tra la Russia asiatica e l'Ucraina europea, e trova la sua realizzazione in un atteggiamento di aperto razzismo nei confronti di tutto ciò che non è occidentale, che viene rifiutato categoricamente come peggiore» (Tlostanova 2004: 175).

<sup>22</sup> «[...] she is frank in highlighting her intellectual position as a representative of Russophone but not ethnically Russian intelligentsia and as someone who came to engage with post-Soviet literature after devoting a considerable amount of scholarly attention to contemporary anglophone writing and comparative literature. Unprecedented in Russian academic discourse in the degree to which it is conversant with Western academic discourse on postcolonialism and globalization, especially in the context of literary studies, Tlostanova's book uncovers the Eurocentric underpinnings of both liberal ('Westernizing') and conservative ('Slavophile') intellectual discourse in past and present-day Russia» (Chernetsky 2007: 44).

contemporaneo. Strategie narrative tese alla rappresentazione della metamorfosi identitaria, dell'interstitialità e di una deterritorializzazione di carattere simbolico, sembrano emergere con maggior decisione all'interno della prospettiva minore russofona. È proprio lo studio dei suoi rapporti di interrelazione con la letteratura 'maggiore' ucrainofona, a fornirci gli strumenti per ridiscutere i confini tra i fenomeni culturali ibridi del 'Sistema Ucraina'. Come osservato da Deleuze e Guattari nella loro rilettura dei *Diari* (1949) di Kafka, il posizionamento minore di un paradigma artistico consiste programmaticamente nel mettere «in piena luce» quelle negoziazioni che nella letteratura maggiore si svolgono «in basso»:

Quando Kafka indica fra gli scopi di una letteratura minore "l'epurazione del conflitto che oppone padre e figli e la possibilità di discuterne," il suo non è un fantasma edipico ma un programma politico [...] "Ciò che nell'ambito delle grandi letterature si svolge in basso e costituisce una cantina non indispensabile all'edificio, avviene qui in piena luce [...]" (Deleuze, Guattari 1996: 30-31)

Si tratta di un peculiare tipo di approccio alle narrazioni storiche egemoniche, al conflitto simbolico 'tra padri e figli'. Se concepiamo la creazione letteraria tanto come «un atto della memoria», quanto come «una sua nuova interpretazione» (Lachmann 2008: 301), la forma attraverso cui prende vita il dialogo con la Storia nella letteratura russofona d'Ucraina è quella del 'trauma'. Una narrazione del trauma che rivela dinamiche destabilizzanti per «la continuità dell'autocoscienza individuale e collettiva e per la creazione di un'identificazione»<sup>23</sup> (Kratochvil 2013: 16). In queste condizioni, «tutto quello che l'arte e la letteratura possono fare è ri-codificare, ri-scrivere quello spazio vuoto che è stato creato nella memoria e nella propria autocoscienza» (ivi) dalla frattura storica.

### 3. Le metamorfosi dell'Io poetico: tra 'canone' ed 'archivio'

After considering the connection between trauma and remembrance it becomes apparent that it is not so much a matter of deciding upon whether or not one memory is more accurate than another; rather we need to begin to address the authenticity conditioning the truth of memory and it is this authenticity wherein lies the utopian force of traumatic memory (Parr 2008: 50).

Il carattere asistemático della letteratura russofona d'Ucraina produce scelte stilistiche eterogenee. La riflessione identitaria in merito agli effetti della frattura storica, portata avanti da una prospettiva minore, innesca modelli narrativi costruiti su un movimento di continue 'de-territorializzazioni' e 'ri-territorializzazioni' simboliche, ponendo le fondamenta per la determinazione di nuove identità transculturali, che accolgono elementi di tradizioni diverse:

Lo spazio interstiziale della transculturazione dà vita ad una propria epistemologia, a delle proprie pratiche discorsive e, da ultimo, ad una propria estetica: al suo interno,

<sup>23</sup> «Due to insufficient integration of the traumatic experience into memory (and its narratives), trauma destabilizes continuity of the individual and collective self-determination and creation of identification» (Kratochvil 2013: 16).

l'ottica della "visione stereoscopica" e della creazione di una seconda realtà "speculare a quella tangibile" trova nuove forme, emergono nuovi collage stilistici e discorsivi, dei leitmotiv ben definiti come, ad esempio, la metamorfosi (mai definitiva) ed il rovesciamento della dicotomia proprio/altrui [...] (Tlostanova 2004: 99).

Il dialogo con il trauma dà vita ad una rappresentazione frammentata della propria soggettività. Ne è un esempio il ruolo rivestito negli ultimi anni dall'espressione poetica per il processo di contemplazione storica. Nella sua analisi della produzione poetica russa contemporanea, Il'ja Kukulin (2010) ha evidenziato la nascita di un nuovo 'io', «eterogeneo al suo interno», e che accoglie deliberatamente elementi conflittuali, «espressioni di senso dotate di un differente tipo di memoria». Secondo lo studioso, è proprio la frammentarietà ad esserne il dato caratterizzante. Da questo «scontro di gesti e voci» vengono creati «nuovi significati», utili a comprendere «i traumi della coscienza contemporanea»:

Nella poesia degli anni Duemila, i cambiamenti più significativi riguardano il rapporto tra l'uomo e la "grande storia", anzitutto la storia dell'Europa e della Russia del XX secolo [...] Oggi, la poesia, in modo molto più incisivo rispetto alla prosa, elabora nuovi metodi per l'analisi dei traumi storici della coscienza contemporanea, e rivela nuove vie per guarire da questi traumi (Kukulin 2010).

Il contributo della produzione poetica ucraina di lingua russa sembra inserirsi all'interno di questa tensione verso la creazione di nuovi metodi d'analisi utili al processo di comprensione del 'transito identitario'. La «guarigione dal trauma storico» passa per un processo di metamorfosi. Ad essere coinvolti in queste pratiche di risignificazione sono quei 'relitti culturali' che, secondo la definizione di A. Assmann (2011: 335), si muovono all'interno di «uno spazio posizionato al confine tra memoria ed oblio». Come sottolinea la studiosa tedesca, se da una parte il canone legittima la narrazione storica del passato, attraverso il ruolo svolto dalle «istituzioni culturali», dall'altra, l'archivio «è la base di ciò che può essere detto nel futuro circa il presente, quando quest'ultimo sarà ormai diventato passato» (ivi: 335). Gli oggetti di questo 'archivio' sono custoditi in una «condizione di latenza», in uno «spazio di immagazzinamento intermedio» all'interno della memoria culturale di una comunità. Si tratta di un processo «vivo ed attivo», in cui è proprio «l'interrelazione degli elementi del canone e dell'archivio» (ivi) a dar vita a continue negoziazioni e a nuovi significati.

### 3.1 Boris Chersonskij: l'epos dei relitti culturali

At the other end of the spectrum, there is the storehouse for cultural relicts. These are not unmediated; they have only lost their immediate addresses; they are de-contextualized and disconnected from their former frames which had authorized them or determined their meaning. As part of the archive, they are open to new contexts and lend themselves to new interpretations (Assmann 2011: 335).

Un esempio delle nuove direttrici dell'espressione poetica è offerto dalla produzione letteraria di Boris Chersonskij (n. 1950, Černivci), poeta ucraino russofono stabilitosi ad Odesa. Le sue prime pubblicazioni risalgono agli anni Sessanta sovietici, attraverso le pratiche non ufficiali del *samizdat* dell'underground letterario della

città dell'Ucraina meridionale. Negli anni Novanta, le sue poesie iniziarono ad uscire sulle riviste letterarie russe ed ucraine, come *Kreščatik*, *Oktjabr'*, *Novyj Mir*, *Znamja e Novoe Literaturnoe Obozrenie*. Le opere di Chersonskij sono caratterizzate da una particolare attenzione alla riflessione storica, che si traduce nella rappresentazione di nuovi «eroi che ricostruiscono le proprie vite, o di un narratore che ne segue il percorso attraverso l'interpretazione di segni esterni» (Kukulin 2009). La predilezione per la descrizione di quelle 'metamorfosi' della «sensibilità e della percezione del proprio corpo» (ivi), vissute dagli eroi dell'autore russofono, ne segnala l'interesse per i moderni processi di riflessione identitaria. La distanza dell'autore dalle narrazioni storiche egemoniche si manifesta nella sua produzione artistica tramite la raffigurazione dell'incontro/scontro dell'uomo con la 'Grande Storia', come in questo componimento dedicato alla descrizione delle «rovine dell'impero»:

Руины империи немногим мрачней  
 чем сама империя. Трудно судить о ней  
 по прошествии лучших-худших-великих дней.  
 Состарились горы. Обмелела река,  
 затерялась в зарослях тростника,  
 из травы торчит бронзовая рука,  
 сжимающая скипетр или меч,  
 точно не скажешь, и не об этом речь.  
 Лучше остатки славы на потом приберечь.  
 Тогда откопают статую. Окажется, что она  
 на коня безногого водружена.  
 Под отсутствующими копытами отсутствующая страна.  
 И начинает казаться, что ты вспоминаешь то,  
 чем люди жили-были, застегивали пальто,  
 кутали горло в кашне, выигрывали в лото,  
 шашки, шахматы, нарды, в каком-то дворе гнилом,  
 где дом едва стоял, обреченный на слом,  
 а старики сидели за дощатым столом.  
 На вчерашней газете лежала дунайская сельдь.  
 Над миром сияла свежевыкрашенная твердь.  
 Все думали, что это было, как оказалось — смерть<sup>24</sup>.  
 (Chersonskij 2010)

La «mano di bronzo» che riaffiora dalle viscere della terra e la statua che si regge su un cavallo privo dei suoi zoccoli sono immagini che rimandano ad 'un

<sup>24</sup> «Le rovine dell'impero sono un po' più oscure / dell'impero stesso. È impresa ardua giudicarlo / una volta andati i giorni migliori-peggiori-grandi. / Sono invecchiate le montagne. Si è fatto poco profondo il fiume, / si è perso tra i giunchi, / sporge dall'erba una mano di bronzo, / tiene uno scettro o una spada, / difficile dirlo, e non è questo il punto. / Meglio tenere in serbo per dopo i resti della gloria. / Allora la statua verrà rinvenuta. Viene fuori che / stava su di un cavallo senza gambe. / Sotto i suoi zoccoli scomparsi giace un paese scomparso. / E ti sembra di poter rievocare / come le persone solevano vivere, abbottonavano i cappotti, / si stringevano nelle loro sciarpe, vincevano al lotto, / a dama, a scacchi, a backgammon, in qualche fradicio cortile, / dove a stento si reggeva una casa, condannata alla demolizione, / mentre i vecchi sedevano al tavolo di legno. / Nel giornale di ieri giaceva un'aringa del Danubio. / Sul mondo splendeva il firmamento verniciato di fresco. / Tutti si chiedevano cosa fosse, e si rivelò essere la morte».

paese che non esiste', ad una 'narrazione' che non può aver luogo, e ad un tentativo di comprendere il passato che non può che concludersi simbolicamente con la «morte». Come osserva C. Scandura (2012), il poeta ucraino «ci restituisce pezzi di realtà fermi nel tempo» nella forma di vere e proprie «poesie in prosa». Così anche in *Odesskij Sindrom* (La Sindrome di Odesa, 2011), l'autore si è calato nell'analisi del complesso sistema di auto-identificazione della città dell'Ucraina meridionale, rivelando il contrasto tra le sue diverse ed incompatibili 'narrazioni mitiche'<sup>25</sup>. Nel 2006, con la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie *Semejnyj Archiv* (L'archivio di famiglia) per *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Chersonskij è entrato nella *shortlist* del prestigioso premio letterario russo *Andrej Belyj*. In questi componimenti l'autore ripercorre le sue radici ebraiche, narrando l'epos degli ebrei dell'Ucraina meridionale nel corso del XX secolo<sup>26</sup>. Come osservato da M. Galina (2007), «non si tratta di un'analisi, ma piuttosto di una sintesi, del tentativo di far rivivere un'epoca, ricomponendo frammenti separati di fotografie, oggetti [...]». Si tratta di «un *epos* frammentato ed allo stesso tempo compiuto» (ivi), al pari di quello che prende forma all'interno della grande «narrazione storica» (ivi). Ad emergere dall'archivio di Chersonskij sono proprio quei 'relitti culturali', che aspettano di essere recuperati dagli eroi lirici dell'autore all'interno della memoria collettiva di una comunità.

### 3.2 Aleksandr Kabanov: il nuovo linguaggio degli oggetti

[...] il poeta restituisce corpo e fisicità, più che agli oggetti della realtà immediata che ci circonda, [...] proprio a quei frammenti della cultura già stabiliti, ormai saldamente fissati ed entrati nella coscienza di massa (Muratchanov 2011).

Nella produzione russofona, la ricostruzione della memoria, della propria identità, non può essere veicolata da un messaggio 'territorializzato', per così dire 'integro'. I suoi relitti culturali si muovono all'interno di uno 'spazio intermedio', in attesa di trovare una loro interpretazione e canonizzazione. L'eroe lirico, come in questa poesia di A. Kabanov (Cherson, 1968), è capace di narrare soltanto il suo 'epos frammentato', nel tentativo di creare nuovi «ponti tra le sue diverse patrie»:

Лишенный глухоты и слепоты,  
я шепотом выращивал мосты –  
меж двух отчизн, которым я не нужен.  
Поэзия – ордынский мой ярлык,  
мой колокол, мой вырванный язык;  
на чьей земле я буду обнаружен?  
В какое поколение меня  
швырнет литературная возня?

<sup>25</sup> «È la cosa più dolorosa. Data l'eterogeneità della popolazione di Odesa, sono certo che la città non possa avere un unico mito unificante. Penso che ogni gruppo etnico abbia creato il suo mito qui [...] Così, il 'mito di Odesa' ufficiale è anch'esso un mito parziale, che appartiene ad una parte sostanziale della popolazione di Odesa, ma comunque solo ad una parte» (Chersonskij 2011).

<sup>26</sup> «Il libro si basa sul principio del collage [...] I rimandi alla cultura materiale delle cittadine ebraiche, come anche le 'preghiere' [...] fungono da cemento metafisico, utile per compattare il tessuto in disfacimento dell'esistenza» (Galina 2007).

Да будет разум светел и спокоен.  
Я изучаю смысл родимых сфер:  
пусть зрение мое – в один Гомер,  
пускай мой слух – всего в один Бетховен [...]»<sup>27</sup>

(Kabanov 2014: 443)

In questo brano tratto da *Mosty* (Ponti), poesia composta all'alba dell'indipendenza ucraina, emerge l'urgenza di un nuovo posizionamento 'interstiziale', di contatto. La condizione di 'dislocazione identitaria' viene simbolicamente tradotta in un Io poetico «privato» della sua possibilità di «non vedere e non sentire», e per questo teso all'edificazione di nuovi «ponti» culturali. Lo strumento poetico di Kabanov è la sua «lingua lacerata», alla ricerca delle sue radici, prima ancora di venire 'rinchiusa' nelle rigide categorie della critica letteraria. Di fronte alla frattura storica recente, è solo lo straniamento dato dall'arte, emblematicamente simboleggiato dallo «sguardo» di Omero e dall'«orecchio» di Beethoven, a restituire al poeta la propria 'territorialità'. Come osserva lucidamente V. Muratchanov (2011), la sua prospettiva è quella di un *outsider*, che riesce a filtrare i cambiamenti portati dal corso della Storia attraverso una prospettiva 'altra', alienata:

Kabanov è uno degli ultimi poeti sovietici dello spazio post-sovietico [...] il punto di vista dell'autore non è quello di un abitante del paese di recente formazione, ma appartiene ad un cittadino dell'impero passato, ad un osservatore che contempla i mutamenti di uno spazio post-sovietico che viene sì riconosciuto, ma che risulta essere sempre più alieno ed aggressivo [...] L'eroe lirico di Kabanov non è un attore degli eventi, ma una vittima.

Nato nel 1968 a Cherson, città dell'Ucraina meridionale, Kabanov vive e lavora a Kyjiv. Insignito di numerosi premi letterari russi ed ucraini, il poeta è autore di diverse raccolte poetiche, tra le più recenti *Bëtmen Sagajdačnyj. Chrymsko-chersonskij epos* (Batman Sagajdačnyj. L'epos della Crimea e di Cherson, 2010), *Happy bezdna to you* (Buon abisso a te, 2011) e *Volchvy v planetarii* (I maghi nel planetario, 2014). La matrice comune della produzione del poeta russofono è rappresentata dalla tensione alla decostruzione e all'abbassamento 'carnevalesco' dello strumento poetico. Nel suo universo artistico, l'autore di Cherson «traduce le immagini della tradizione culturale», convertendole all'interno di un nuovo «linguaggio degli oggetti»<sup>28</sup>, nel quale si mescolano in un unico *epos* «personaggi della storia e della letteratura» e «statue viventi» (Muratchanov 2011). La demistificazione delle narrazioni storiche si rivolge parallelamente alla tradizione russa e a quella ucraina, come nella sua rivisitazione

<sup>27</sup> «Privo della sordità, privo della cecità, / sussurrando facevo crescere dei ponti / tra due patrie, cui non ero necessario. / La poesia è dell'Orda il mio marchio, / il mio campanello, la mia lingua lacerata. / Su quali terre verrò trovato? / In quale generazione / verrò gettato dal chiacchiericcio letterario? / Che la mia mente sia lucida e calma. / Scruto il senso delle natie sfere: / che la mia vista somigli ad Omero, / che il mio orecchio sia tutt'uno con Beethoven [...]».

<sup>28</sup> «Un secolo fa gli acmeisti restituivano a delle forme poetiche consunte la loro fisicità, la loro tangibilità, ovvero il sapore, l'odore ed il colore. Quello che Kabanov fa in poesia è affine all'acmeismo. Nelle sue poesie sono presenti molti oggetti riconoscibili, percepibili al tatto: 'larve pelose', 'meridiani delle rughe' [...] Solo che il processo va nella direzione opposta [...]» (Muratchanov 2011).

parodica dell'Esodo biblico nei due componimenti intitolati *Izchod Moskvičej*<sup>29</sup> (L'esodo dei moscoviti, 2009) e *Izchod Ukrainev*<sup>30</sup> (L'esodo degli ucraini, 2010). Dalla lettura della produzione poetica di Kabanov, è un senso di «orrore» ad emergere dopo il «riso» iniziale, ma entrambe le sensazioni sembrano trovare le loro radici comuni nella percezione «dell'assurdità dell'esistenza, dell'avvicinarsi della fine e dell'esaurirsi della storia» (Muratchanov 2011). Il 'trauma' post-sovietico dà vita ad un senso di 'esclusione' dalle grandi narrazioni storiche, portando gli eroi poetici dell'autore russofono a trovare maggiori affinità con la sensibilità transculturale dell'indiano Salman Rushdie, che in questo componimento del 2008 si è simbolicamente «trasferito a Minsk», e con la sua travagliata ricerca di nuove 'patrie immaginarie'<sup>31</sup>:

Отгремели русские глаголы,  
стихли украинские дожди,  
лужи в этикетках кока-колы,  
перебрался в Минск Салман Рушди.

Мы опять в осаде и опале  
на краю одной шестой земли,  
там, где мы самих себя спасали,  
вешали, расстреливали, жгли.  
[...]  
Потому что хамское, блатное —  
оказалось ближе и родней,  
потому что мы совсем другое  
называли Родиной своей<sup>32</sup>.

(Kabanov 2014: 119)

<sup>29</sup> Cfr. Kabanov 2014: 153. «[...] ora nei fornelli brucia il gas ucraino, / ora sull'Arbat passeggiano le forze speciali cecene, / [...] non ne sono rimasti in città di veri moscoviti. / Sull'ardente МКАДe [Anello stradale di Mosca] si erge Alighieri Dante, / in una mano biancheggia un rovente idrante, / la sua gente conduce verso nuvole deserte [...] [...] а теперь в конфорках горит украинский газ, / а теперь по Арбату гуляет чеченский спецназ, ... не осталось в городе истинных москвичей. / Над кипящим МКАДом высится Алигьери Дант, / у него в одной руке белеет раскаленный гидрант, / свой народ ведет в пустынные облака...]».

<sup>30</sup> Cfr. Kabanov 2014: 133. «[...] - Chi va là? - domanderanno degli stranieri da dietro la nebbia. / Siamo noi, gli ucraini, - strombazzeranno in risposta gli elefanti. / - Siamo noi, gli ucraini, - si metteranno a grugnire in risposta i maiali. / - Siamo noi, gli ucraini, - griderà una coppia di moscoviti, / che abbiamo portato con noi, per mai e poi mai / dimenticare il fatto che siamo ucraini [...] - Кто это там? - спросят чужие люди из тумана. / - Это мы, украинцы, - протрубят в ответ слоны. / - Это мы, украинцы, - захрюкают в ответ свиньи. / - Это мы, украинцы, - выкрикнет парочка москвичей, / которых мы взяли с собой, чтобы никогда, никогда / не забывать о том, что мы - украинцы]».

<sup>31</sup> Lo scrittore indiano naturalizzato britannico descrive così la dimensione apolide della contemporaneità e le pratiche narrative messe in atto al fine di 'creare' nuovi percorsi identitari: «It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge [...] that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands [...]» (Rushdie 1992: 10).

<sup>32</sup> «Hanno cessato di tuonare i verbi russi, / si sono placate le piogge ucraine, / pozzanghere tra le etichette di Coca-Cola, / si è trasferito a Minsk Salman Rushdie. / Siamo di nuovo sotto assedio ed in disgrazia, / ai margini di un sesto della terra, / lì dove noi stessi ci siamo salvati, / impiccati, fucilati e bruciati. / [...] Perché ciò che era volgare e balordo / si è rivelato essere più vicino e familiare, / perché noi qualcosa di completamente diverso / chiamavamo la nostra Patria».

#### 4. Narratori ‘incostanti’: uno ‘sguardo minore’ al transito identitario

[...] writers who deal with the turmoil of the 1990s face the challenges of describing a very different epoch. On top of the previous era’s control from above, which in a post-traumatic sense has not yet been fully worked through, they must also process the post-Soviet general indifference (Zaharchenko 2014a: 477).

La rappresentazione di una soggettività frammentata, che prende forma nell’eroe lirico dei testi di Chersonskij e Kabanov, trova esiti affini nella prosa ucraina contemporanea di lingua russa. Tuttavia, se la marginalità dell’Io poetico può trovare il suo campo d’azione «autosufficiente» anche in una condizione di ‘esclusione’ dal canone della letteratura maggiore, la prosa invece «ha bisogno del contatto con il contesto circostante»: come sostiene J. Volodarskij, il prosatore «deve essere presente, deve vedere quello che succede»<sup>33</sup>. In quest’ottica si comprendono le differenti prospettive adottate dai prosatori russofoni ed ucrainofoni per dar vita ad una ‘narrazione organica’ della propria riflessione identitaria ed artistica:

In uno dei suoi saggi, Serhij Žadan utilizzava un’espressione degna di nota [...] “Gli scrittori ucraini non sanno che fare con questo paese”. A mio modo di vedere, gli scrittori di lingua russa sanno ancora meno cosa fare con questo paese. Il processo di interpretazione della situazione post-sovietica continua. Non c’è ancora stato nessun grande romanzo panoramico, né in russo, né in ucraino, che sia riuscito a dare un quadro di ampio respiro su quello che è successo in Ucraina<sup>34</sup>.

All’interno della *tranzytyna kul’tura* ucraina, diventa quindi importante individuare ‘da dove’ lo scrittore osserva, per comprendere ‘verso dove’ indirizzerà il suo sguardo, e quali direttrici intraprenderà la narrazione del transito post-sovietico. La prosa ‘minore’ russofona, in particolare, è volta a produrre uno ‘sguardo sulla storia’, piuttosto che una sua analisi rigorosa e completa.

Un interessante tentativo di studio delle dinamiche della prosa ucraina contemporanea è stato portato avanti da Tanya Zaharchenko (2014a; 2016). La definizione di *tales of trauma* – storie del trauma – elaborata dalla studiosa in relazione ai racconti degli autori russofoni di Charkiv Jurij Caplin (n. 1972) e Andrej Krasnjaščich (n. 1970), accostati nella sua analisi alla prosa dell’ucrainofono Oleh Kocarev (n. 1981), evidenzia l’emergere di un intenso confronto della voce autoriale con «le memorie tormentate di una catastrofe personale», ancora priva di definizione (Zaharchenko 2014a: 469). Zaharchenko legge nella prosa di Caplin, autore di numerose pubblicazioni su *Novyj Mir* e su *Sojuz Pisatelej*, la rappresentazione di una condizione di «depersonalizzazione», di un processo di «anomalia dell’autocoscienza» (ivi). L’incomunicabilità del trauma rende possibile solo la mera ‘osservazione’ della realtà e dei suoi

<sup>33</sup> «Possiamo ipotizzare diverse varianti per la situazione ucraina, per la prosa russa sviluppata al suo interno e vista come un fenomeno marginale. Ciò deriva dal fatto che la prosa, in generale, richiede molti più contatti con il contesto circostante, rispetto alla poesia. La poesia è autosufficiente, può esistere anche nel vuoto [...] Ci sono parecchi poeti, ad esempio, che si sono trasferiti negli USA, in Israele, in Germania, o da altre parti, e continuano a scrivere versi [...] La prosa richiede la presenza. Il prosatore deve essere qui, deve vedere quello che succede qui». Tratto dall’intervista inedita a Jurij Volodarskij, realizzata da chi scrive in data 20/11/2013 a Kyjiv.

<sup>34</sup> Ivi.

mutamenti storici. Ogni tentativo di analisi, di comprensione è privo di soluzione<sup>35</sup>. È una narrazione ‘di rottura’ ad emergere da questi testi:

Their universe shifts from their predecessors’ all-encompassing country to an individual world of inner turmoil, unchecked against anything external. They become novelists who [...] ‘want us to inhabit a character’s confusion, but will not correct that confusion, refuse to make clear what a state of non confusion would look like’ (Zaharchenko 2014a: 466).

La ricerca di un significato lascia ora spazio alle percezioni dell’io narrante. Un ‘Io’ che gioca la sua personale battaglia «per la sopravvivenza all’interno del testo» (ivi: 471). Così anche nelle opere di Krasnjaščich, autore della raccolta di racconti *Park Kul’туры i otdyča* (Parco della cultura e del divertimento, 2008), il compito di ri-«costruire un quadro più complesso» viene affidato a dei «narratori incostanti» e ai loro «lettori disorientati» (ivi: 467).

Nella prossima sezione, osserveremo i percorsi intrapresi da tre importanti esponenti della narrativa ucraina contemporanea di lingua russa. Attraverso l’analisi dei romanzi di Andrej Kurkov, Aleksej Nikitin e Vladimir Rafeenko potremo fornire tre differenti profili interpretativi, utili a comprendere il loro posizionamento ‘minore’ all’interno della *tranzytna kul’tura* ucraina: lo ‘sguardo’ alienato rivolto alla realtà post-sovietica segue percorsi eterogenei, nel tentativo di dar vita ad una narrazione organica del proprio transito identitario.

#### 4.1 Andrej Kurkov: il *displacement* identitario nella letteratura di massa

My early novels deal with the question that life is more powerful than individuals, and that individuals are evading life. They are trying to preserve themselves. The question was ‘how to survive in our environment’, since the environment is hostile to us. The way can be found also in betraying our main principles (Appendice 1).

Nato nel 1961 a Leningrado, Andrej Jurevič Kurkov si è trasferito dopo pochi anni a Kyjiv, dove si è affermato come scrittore solo nella seconda metà degli anni Novanta. Le sue opere sono caratterizzate da un intreccio di humour nero ed elementi surreali, sullo sfondo della società ucraina contemporanea. Si tratta dell’autore ucraino di maggiore successo dell’era post-sovietica, ed i suoi romanzi sono tradotti in molte lingue europee. Tuttavia, all’interno del contesto letterario nazionale la sua ‘identità’ è stata oggetto di aspre censure da parte dei critici:

[...] I have always written my novels in Russian, my mother tongue. This means that for the past 15 years I have been under pressure to start writing in Ukrainian. I have refused, even though I am happy with Ukrainian as the sole national language. I just find it easier to write in my mother tongue. For now, I have no desire to become a soldier in this war of words (Kurkov 2012).

<sup>35</sup> Cfr. Caplin 1997: 46. «È possibile soltanto mostrare. È possibile soltanto appassionarsi. È possibile soltanto credere. È possibile soltanto costringere a credere [Можно только показать. Можно только воспламениться. Можно только поверить. Можно только заставить поверить]».

L'autore si identifica come «rappresentante del fenomeno 'russofono' post-sovietico» (Šaryj 2013). Secondo Kurkov, si tratta di un movimento che segue un percorso «autonomo», anche se «per certi versi parallelo» (ivi) al 'sistema russo'. In particolare, negli ultimi anni gli sviluppi della letteratura di massa post-sovietica di lingua russa si sono basati su «formule e generi ben definiti» (Kochanovskaja, Nazarenko 2011b) che, dando vita a strategie narrative «familiari», riescono a «veicolare messaggi e significati profondi» (ivi). Nella sua analisi relativa alle «dinamiche del successo» dell'autrice di *best-sellers* post-sovietici Aleksandra Marinina (n. 1957, L'viv), M. Berg (2005: 124) ne ha giustificato l'affermazione nel mercato russo con la necessità, nutrita dai lettori dell'odierna Federazione, di trovare nelle sue opere «un'autogiustificazione» e «un'interpretazione della vita» che trasformasse «l'insuccesso nell'unica strategia giusta e corretta». Nei gialli della scrittrice, di origini ucraine e con un percorso biografico speculare ed inverso rispetto a quello di Kurkov, «il male è l'Altro, non appartiene alla vita russa normale, vi giunge portato dall'esterno» (ivi: 126). Si tratta di una risposta alla richiesta di «conforto» da parte del pubblico, di fronte ad «un'epoca di cambiamenti che violano l'identità usuale» (ivi: 124). Nelle opere di Boris Akunin (n. 1956), pseudonimo di Grigorij Šalvovič Čchartišvili, altro autore di successo nel mercato russo contemporaneo, prende vita un percorso originale di 'narrazione del presente', edificato anche in questo caso tramite gli strumenti della letteratura di massa. La «negoziante dei frammenti» (Lipoveckij 2005: 167) ereditati dalla frattura storica post-sovietica assume le forme di un 'mistero' da decifrare. Al tradizionale percorso di risoluzione del crimine, affidato nei romanzi di Akunin al personaggio dell'investigatore russo Fandorin, si sovrappone una «ricerca centrifuga» (ivi) dell'identità nazionale e culturale russa. Il dialogo con il passato emerge come risultato dell'«eco degli scontri politici e culturali contemporanei» (ivi). Come osserva M. Lipoveckij (ivi: 169), Akunin porta alla luce e demistifica «le fobie della Russia contemporanea», creando figure di criminali ed assassini la cui identità è un «ibrido»: un prodotto ambivalente nato dall'intersezione di «aspettative stereotipiche» dell'Altro e dei 'riflessi' speculari della soggettività del protagonista.

Parallelamente al percorso dello scrittore russo, un elemento peculiare delle opere di Andrej Kurkov, come della sua stessa esperienza di vita, consiste nell'emergere di un senso di *displacement* identitario. Lo stesso scrittore afferma di essere una «vittima del cocktail preparato da Stalin» (Kurkov 2005), che ha coinvolto genti di diverse nazionalità dell'Unione Sovietica in un circolo di continui spostamenti e migrazioni interne<sup>36</sup>. Come ricorda D. Possamai (2008: 135), Kurkov, «senza emigrare e senza nemmeno cambiare residenza», si è ritrovato «in un altro paese chiamato Ucraina». La prospettiva dell'*outsider* Kurkov sulla società post-sovietica ucraina rivela tratti distintivi specifici, che coinvolgono la relazione tra il sentire individuale ed il contesto socio-culturale (cfr. Armano 2006). Nelle sue opere, l'autore esplora le dinamiche socio-politiche con le quali si ritrova a convivere l'uomo dei nostri tempi, in una società caratterizzata dal 'vuoto post-ideologico'. La presenza di elementi surreali ed 'assurdi' viene accettata come un tratto 'normale' della vita quotidiana. L'Ucrain-

<sup>36</sup> «I am a victim of a milkshake. A cocktail that was mixed by Stalin some time before I was born. It should have been impossible to drink that stuff, but the USSR gulped it down without a murmur. Stalin took people of various nationalities (there were more than 100 represented in the Soviet Union), put them together in the army, or the Siberian camps, left them to marinate for 10 to 20 years, until their homelands seemed very far away and then sent them to live in another unfamiliar corner of that vast country» (Kurkov 2005).

na post-sovietica rappresentata nelle opere dell'autore ucraino è così descritta da S. Dalton-Brown (2010: 107-108):

Kurkov's work remains within the realms of the probable [...] the extraordinary can seem quite commonplace, making the comic and political point that his characters live in denial, or have no real understanding of what is 'normal' [...] The acceptance of such 'normality' has two unfortunate consequences: Kurkov's characters often seem morally vague and, often, rather passive. Their acceptance of, or indeed preference of the 'role' of victim, or the detached role of outsider, perhaps extends into an acceptance of whatever fate offers.

Nella sua rappresentazione umoristica del 'disorientamento post-sovietico', il soggetto è prevalentemente legato all'esperienza del viaggio: si tratta spesso della ricerca di un significato o di un fine da attribuire alla propria esistenza. Gli ostacoli lungo il percorso dei suoi personaggi provengono da un passato sovietico di violenza: di fronte ad essi, gli eroi di Kurkov si ritrovano costretti ad interpretare il ruolo di 'predatori' o, in alternativa, quello di 'sopravvissuti' alla catastrofe storica. Negli ultimi anni, la pubblicazione della trilogia intitolata *Geografija odinočnogo vystrelja* (Geografia di un singolo sparo, 2003), e dei romanzi *Poslednjaja ljubov' prezidenta* (L'ultimo amore del presidente, 2004) e *Nočnoj Moločnik* (Il lattai di notte, 2007), ha segnalato l'interesse dell'autore per la rappresentazione delle metamorfosi identitarie del singolo di fronte allo scorrere della storia recente. Dobrynin, protagonista della trilogia pubblicata nel 2003, è un delatore, un *narodnyj kontroler* d'età sovietica. La retorica socialista ne «ha corrotto l'innato bisogno di cercare 'il bene' nella società» (ivi: 109), spingendo sarcasticamente perfino gli angeli a discendere in terra per dedicarsi alla ricerca dell'«uomo sovietico giusto» da portare con sé nel regno dei cieli. Alla fine Dobrynin sarà ucciso dallo 'sparo' del titolo, da una pallottola che gli stessi angeli hanno messo in circolo. Si tratta di una metafora che veicola simbolicamente la fine dell'*homo sovieticus*. La caduta del regime socialista e l'inizio di una 'nuova era' trova invece spazio in *Poslednjaja ljubov' prezidenta*. L'azione del romanzo si svolge su tre differenti piani temporali, ovvero tra la fine degli anni Ottanta, l'inizio del nuovo secolo ed il 2015, in un ipotetico futuro. Il protagonista, Sergej Pavlovič Bunin, è il filo conduttore che lega le diverse sfere temporali. Alla sua vita mediocre in Unione Sovietica, si sovrappongono i successi nella transizione successiva all'indipendenza ucraina, fino a raggiungere la carica di presidente nel 2015. Il trapianto di cuore, cui viene sottoposto il protagonista durante i primi anni Novanta, è la rappresentazione emblematica del 'compromesso identitario' cui va incontro l'uomo contemporaneo: l'organo contiene un sistema elettronico che trasmette le conversazioni di Bunin ai suoi nemici. L'istanza di sopravvivenza, percepita dall'eroe del romanzo, porta inevitabilmente alla perdita di ogni possibilità di creare un'alternativa autonoma e cosciente. Il romanzo del 2007, *Nočnoj Moločnik*, si pone invece come una metafora della condizione dell'Ucraina odierna. Il latte materno della protagonista Ira è usato dai politici locali per i loro trattamenti di ringiovanimento, piuttosto che servire al nutrimento della figlia dell'eroina. Nell'interpretazione allegorica di Kurkov, la classe politica rischia di compromettere il futuro del paese, perché il «codice della nazione» scorre simbolicamente nel latte di Ira, ed è l'unico ad essere portatore della «futura auto-coscienza degli ucraini» (ivi: 116).

La ricerca ‘centrifuga’ di un significato da attribuire alle mutate condizioni esistenziali del periodo post-socialista emerge in particolare nelle prime opere di Kurkov<sup>37</sup>. In questi romanzi, scritti alla fine degli anni Novanta, l’autore riesce a dar voce in modo sistematico alle diverse anime del *displacement* post-sovietico. *Smert’ Postoronnego* (La morte dello straniero, 1996; successivamente pubblicato con il titolo *Piknik na l’du* – Picnic sul ghiaccio) è stato il primo romanzo di Kurkov ad attirare l’attenzione della critica internazionale (cfr. Kaifus 2001; Benedictus 2002). Dopo la pubblicazione dell’edizione in lingua tedesca da parte della casa editrice svizzera Diogenes nel 1999, l’opera è presto diventata un *best-seller*. Ambientato in una Kyjiv d’età post-sovietica, *Piknik na l’du* narra la storia di uno scrittore in crisi, Viktor Alekseevič Zolotarev. Il protagonista, senza alcuna speranza di potere pubblicare i suoi romanzi, viene assunto come scrittore di necrologi per un giornale locale: da quel momento la sua vita viene sconvolta da eventi imprevedibili. L’origine del titolo, *Picnic sul ghiaccio* (ed. it. 2003a), è legata ad un personaggio del romanzo, ovvero il pinguino Miša, fedele compagno di Zolotarev da quando lo zoo di Kyjiv ha dovuto cedere alcuni dei suoi animali. Sin dai capitoli iniziali si ravvisa il particolare atteggiamento con cui il protagonista si relaziona alla ‘normalità’ del mondo circostante. Nei primi paragrafi il termine ‘post-sovietico’<sup>38</sup> è subito introdotto al lettore, proprio per qualificare un contesto sospeso ed indefinito:

Che epoca strana per essere bambini, pensò Viktor, che strano paese, che strana vita, da non avere nemmeno voglia di capirla, da accontentarsi di sopravvivere e basta...<sup>39</sup> (Kurkov 2003a: 57).

Nel corso del romanzo, il rapporto di Zolotarev con l’ambiente circostante diventa la chiave per comprendere le modalità attraverso le quali l’elemento surreale viene assunto a ‘normalità’. Il protagonista sembra incapace di reagire e di dar vita ad una propria coscienza autonoma, ad uno ‘sguardo completo’. L’unica strada percorribile consiste, secondo il narratore di *Piknik na l’du*, nel sopravvivere alla «normalità»:

La sua vita gli si profilava davanti tranquilla [...] Tutto era a posto, o almeno così sembrava. Ciascun tempo ha la sua “normalità”, pensò. Quello che prima sarebbe

<sup>37</sup> Come afferma lo stesso scrittore ucraino: «Ho sempre scritto una prosa sociale e politica. Ma quella che scrivo oggi è di stampo apolitico. Gli scrittori della vecchia generazione provano nostalgia per l’Impero austro-ungarico. Per Taras Prochas’ko o Andruchovyč, l’Ucraina è rimasta ferma a quel tempo, e posso comprenderne le ragioni. Io ho sempre parlato dell’Unione Sovietica con linguaggio ironico e un certo humour nero, e quello che scrivo oggi è il risultato dell’evoluzione della mia visione del mondo. Ma, sul piano dell’assurdo, il paese ha mantenuto le tradizioni sovietiche» (Chvors 2008).

<sup>38</sup> Cfr. Kurkov 2003a: 10-11. «Giù in strada risuonò uno sparo. Viktor sussultò. Si avvicinò alla finestra, senza riuscire a vedere nulla. Tornò al suo foglio. Ecco, la sua immaginazione aveva già ricostruito la storia di quello sparo. La storia occupava un solo foglio - non una riga di più né una di meno [...] La mattina dopo [...] trascrisse il suo racconto, salutò il pinguino e si diresse verso la redazione di un nuovo giornale, di quelli che pubblicano testi di ogni tipo, dalle ricette di cucina alle rassegne con le ultime novità del mondo teatrale post-sovietico [На улице прозвучал выстрел. Виктор дернулся, приник к окну, за которым ничего видно не было, потом вернулся к листу бумаги. Воображение уже придумало историю этого выстрела. История заняла один лист – не больше и не меньше... Наутро, перепечатав свежий рассказик и попрощавшись с пингвином... пошел в новую толстую газету, щедро публиковавшую любые тексты от кулинарных рецептов до обзора новинок постсоветской эстрады (Kurkov 2001: 4)].»

<sup>39</sup> «Странное время для детства, думал Виктор, странная страна, странная жизнь, в которой и разобиться не хочется, хочется просто выжить и все...» (Kurkov 2001: 39).

sembrato tremendo, adesso era normale, e questo perché gli uomini, per non preoccuparsi troppo, l'avevano preso come norma di vita e avevano continuato a vivere. Per loro, alla fine, e anche per Viktor, la cosa più importante era e rimaneva VIVERE, a qualsiasi costo, ma VIVERE<sup>40</sup> (Kurkov 2003a: 164).

La sopravvivenza diventa l'unico percorso possibile proprio per le difficoltà di adattamento al nuovo contesto. Passeggiando per le strade di Kyjiv, Zolotarev si interroga sui cambiamenti avvenuti. In questa dimensione urbana 'sospesa', risulta difficile comprendere la 'transizione' e la continuità dello spazio tra presente e passato:

“C'è qualcosa che non va, al mondo”, pensava mentre camminava, lo sguardo fisso a terra. “O è la vita stessa ad essere diventata un'altra, e ha mantenuto solo l'apparenza della vita di prima, semplice e comprensibile. Ma il suo meccanismo interno si è rotto, e adesso non si sa più cosa aspettarsi nemmeno dagli oggetti più familiari. Da un filone di pane ucraino, da una cabina telefonica. Qualcosa di strano e di invisibile si nasconde sotto ogni superficie conosciuta, dentro ogni albero, dentro ogni uomo. Dentro tutto ciò che ti sembrava di conoscere dai tempi dell'infanzia”<sup>41</sup> (Kurkov 2003a: 260).

Il «meccanismo interno» di significazione urbana è ormai 'inquinato' dagli effetti della frattura storica. Se intendiamo Kyjiv come un 'testo', una «catena di significanti» (Blacker 2012: 141), potremo vedere in Zolotarev e negli abitanti della capitale ucraina i suoi «referenti». La relazione simbiotica tra il *displacement* del protagonista di *Piknik na l'du* e lo spazio cittadino, sotto la cui superficie «si nasconde qualcosa di strano e di invisibile», dà vita ad un senso di alienazione, di straniamento. Come osserva Blacker (ivi: 144) in merito alle rappresentazioni simboliche dello spazio urbano nel testo letterario, gli edifici, le strade e i monumenti della città «non solo rievocano il passato», ma «legano fisicamente» i cittadini alla storia e alla cultura che ne ha determinato l'esistenza. Questi 'oggetti' si muovono nell'archivio della memoria collettiva di una comunità, e «sono sempre in uno stato di degrado, di frammentazione, e aperti a 'nuove rielaborazioni narrative'» (ivi). Nella letteratura ucraina contemporanea il processo di riconcettualizzazione dello spazio urbano si traduce in strategie narrative eterogenee (cfr. Blacker 2008). Il proliferare di testi costruiti su un «rapporto speculare tra uomo e città» (Kochanovskaja, Nazarenko 2012), è legato alle «disgiunzioni spazio-temporali» (Blacker 2012: 139) del periodo post-sovietico, che hanno dato vita ad un aperto confronto tra possibili 'passati alternativi'. In Kurkov, è la frattura con il passato a provocare la 'paralisi' della percezione temporale e spaziale di Zolotarev. Il processo di autocoscienza, utile alla comprensione del presente, non può aver luogo, proprio per l'assenza di dialogo tra le due sfere esistenziali. In

<sup>40</sup> «Жизнь ему казалась ровной [...] Все у него было в порядке, или таким образом казалось. У каждого времени – своя “нормальность”, думал он. То, что казалось раньше страшным, теперь было обыденным, а значит люди, чтобы лишний раз не волноваться, приняли это за норму жизни и продолжили жить. Ведь для них, да и для Виктора, главным было и оставалось ЖИТЬ, во что бы то ни стало, но ЖИТЬ» (Kurkov 2001: 125).

<sup>41</sup> «– Что то не то в этой жизни, – глядя себе под ноги, на ходу думал он. – Или это сама жизнь изменилась, оставшись только внешне прежней, простой и понятной. А внутри ее словно сломался механизм и теперь неизвестно, чего ждать от знакомых предметов. От буханки украинского хлеба, от уличного телефонного автомата. Что то чужое и невидимое прячется за всякой знакомой поверхностью, внутри каждого дерева, внутри каждого человека. Все только кажется знакомым с детства» (Kurkov 2001: 203-204).

*Piknik na l'du*, l'elemento sovietico e post-sovietico vengono così a sovrapporsi. Da questa intersezione emerge l'assurdo che la normalità del presente racchiude al suo interno. Nello 'spazio intermedio' creato da Kurkov, la ricerca di senso portata avanti da Zolotarev trova il suo riflesso speculare nel percorso di altri due personaggi, anch'essi paralizzati in un difficile dialogo tra presente e passato: il pinguino Miša e lo zoologo Pidpalyj. All'interno del romanzo, il personaggio di Miša incarna l'alter ego di Zolotarev, un reietto del mondo post-sovietico. L'introduzione di figure animali antropomorfe è una costante della produzione letteraria di Kurkov, oltre ad essere uno specifico strumento di allegoria politica molto diffuso nella letteratura russa del XX secolo<sup>42</sup>. Come l'autore ha a più riprese evidenziato, il pinguino simboleggia il ritratto dell'*homo sovieticus* 'immobilizzato' nel presente:

Because they [the penguins] remind me so much of the Soviets. They are animals that live in groups [...] in 1991, with the breakdown of the Soviet Union [...] the programme directing the Soviet people's collective life disappeared too. Individuals found themselves alone and disoriented (Kurkov 2009).

Miša è simbolicamente caratterizzato da uno stato di malinconica depressione: solitario ed incompreso, soffre di un male, la cui unica cura si rivela essere il trapianto di un cuore umano. Figura tetra, al pari di Zolotarev, rappresenta un costante rimando al *displacement* vissuto dal protagonista:

Quella notte attraverso il suo sonno leggero Viktor sentì che il pinguino, sofferente d'insonnia, vagava per la casa. Vagava e lasciava tutte le porte aperte. Talvolta gli sembrava che si fermasse e sospirasse profondamente, come un vecchio stanco della vita e di se stesso<sup>43</sup> (Kurkov 2003a: 25).

Lo zoologo Pidpalyj è l'unico capace di comprendere il mondo di Miša. È anch'egli un emarginato: dopo che lo zoo ha deciso di cedere i pinguini a chi potesse averne cura, il suo 'sapere' non ha più alcuna utilità. Il primo dialogo tra Zolotarev e lo zoologo mostra come solo quest'ultimo possa realmente comprendere quale sia il male che affligge il pinguino. Tuttavia, Pidpalyj appartiene ad un 'altro tempo' e ad 'un altro luogo': non può sopravvivere al presente. Prima di morire, solo ed abbandonato, in un letto d'ospedale, lo zoologo chiede a Zolotarev di dar fuoco al suo appartamento. Proprio questo passaggio del romanzo, in cui viene ritratto uno spazio lasciato privo di 'referenti' dopo la morte di Pidpalyj, sembra rivelare un particolare significato simbolico:

[...] sulle pareti erano appese diverse fotografie, in questo caso incorniciate: emanavano un forte sentore di passato. Tutta l'atmosfera della casa apparteneva a un'altra

<sup>42</sup> Come osserva Dalton-Brown (2010: 111): «The blurring between human and animal has often been used in Russian twentieth-century literature for purposes of political allegory, as in Fazil Iskander's 1982 *Kroliki i udavy* (Rabbits and Boa Constrictors), in which Stalin appears as the Great Python, or in Georgii Vladimov's *Vernyi Ruslan* (Faithful Ruslan, 1975) [...] Iuz Aleshovskii's *Kenguru* (Kangaroo, 1981), with its animal-victim clearly a metaphor for Soviet victim, outlines the approach adopted by Kurkov [...] namely, the depiction of the animal who evokes empathy».

<sup>43</sup> «Ночью сквозь некрепкий сон Виктор слышал, как бродил по квартире страдающий бессоницей пингвин. Бродил, оставляя все двери открытыми. Иногда казалось, будто пингвин останавливается и тяжело вздыхает, словно старик, уставший от жизни и от себя» (Kurkov 2001: 14-15).

epoca [...] lo stesso passato abbastanza recente, eppure già lontano, il passato di un paese che non esisteva più [...] Il passato credeva nelle date. E la vita di ogni uomo era fatta di date che davano alla vita il suo ritmo, la sensazione di una gradualità, come se dall'altezza della data raggiunta si potesse, guardando giù, vedere il proprio passato. Un passato chiaro, decifrabile, diviso in quadrati di avvenimenti e linee di strade [...] Viktor si sentiva a suo agio, al sicuro [...] E ora eccolo seduto in mezzo a carte e oggetti che ormai non appartenevano più a nessuno. In mezzo a un intero universo rimasto senza il suo signore e padrone. Il vecchio non voleva che quell'universo fosse toccato da mani estranee, non voleva che nessuno vedesse la distruzione di quel piccolo mondo accogliente il cui calendario sembrava in ritardo di tre o quattro decenni<sup>44</sup> (Kurkov 2003a: 204-207).

Lo spazio 'privato' di Pidpalyj, come quello 'pubblico' della città di Kyjiv, è un universo popolato di 'segni significanti'. Il «sentore di passato» emanato dalle «fotografie appese alle pareti» restituisce al protagonista la dimensione della sua memoria privata. Questi 'reliqui culturali' riescono a veicolare «un accesso diretto al passato, ai suoi referenti, e allo stesso tempo, nella loro natura frammentata, offrono nuovo spazio all'immaginazione» (Blacker 2012: 143-144). Gli 'oggetti' contenuti nell'*archivio* di Pidpalyj producono in Zolotarev l'illusione di poter «accedere al passato e di possederlo, quando il presente – e la realtà – sono fuori dal nostro controllo» (ivi: 142). Per lo zoologo, invece, la distruzione del passato rappresenta l'unica scelta possibile al fine di preservarne la memoria. Pidpalyj muore perché non riesce ad 'abbandonare' la propria identità. Simbolicamente, a bruciare nella sua casa è il passato sovietico. Quest'ultimo ha innescato la paralisi della sua percezione temporale, non consentendogli di vivere il suo presente. Nell'appartamento dello zoologo, Zolotarev si sente al sicuro. Tutto sembra finalmente chiaro e comprensibile. Tuttavia, è proprio la scelta di Pidpalyj ad indurre il protagonista a vedere un'unica possibilità di sopravvivenza: l'adozione di una nuova identità. Nell'emblematica conclusione di *Pik nik na l'du*, Zolotarev decide di prendere il posto di Miša nella spedizione scientifica del 9 Maggio, celebrato tradizionalmente come 'giorno della vittoria' dei sovietici contro la Germania nazista, che lo avrebbe portato in Antartide. L'ultima frase del protagonista assume un valore significativo: «Il pinguino sono io»<sup>45</sup> (Kurkov 2003a: 321). Il «divenire animale» di Zolotarev rappresenta la sua «via d'uscita», usando la terminologia di Deleuze e Guattari, dal «continuo movimento di riterritorializzazioni» mancate dell'Ucraina post-sovietica:

I divenire-animali [...] sono deterritorializzazioni assolute [...] Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività,

<sup>44</sup> «[...] На стенах тоже висели фотографии в рамках – от них веяло прошлым. Вся обстановка квартиры принадлежала другой эпохе [...] И такие же фотографии в рамках – та же эпоха, то же недавнее, но такое уже далекое прошлое, прошлое страны, которой уже нет [...] Прошлое верило в даты. И жизнь каждого человека состояла из дат, придававших жизни ритм, ощущение ступенчатости, словно с высоты очередной даты можно было оглянуться и, посмотрев вниз, увидеть само прошлое. Ясное, понятное прошлое, поделенное на квадраты событий и линии дорог [...] Виктор почувствовал себя уютно и защищено [...] И вот он сидел среди вещей и бумаг, которые уже никому не принадлежали. Среди целого мира, оставшегося без своего создателя и хозяина. Старик не хотел, чтобы к этому миру прикасались посторонние, он не хотел, чтобы кто то видел разрушение этого маленького уютного мира, календарь которого словно запаздывал на три – четыре десятка лет» (Kurkov 2001: 155-159).

<sup>45</sup> «Я - пингвин [...]» (Kurkov 2001: 253).

varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio di un'altra materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti (Deleuze, Guattari 1996: 23).

Nei romanzi di Kurkov sembra emergere la costante necessità di creare nuove 'vie di fuga' da quella condizione di «afasia post-sovietica» descritta da Serguei Ouashakine (2000). Nel suo studio in merito alle dinamiche identitarie della società russa post-sovietica, l'antropologo usa questo termine per definire quelle manifestazioni di «*regressione* a forme simboliche del periodo storico precedente», causate dalla «*disintegrazione* dell'abilità delle forze sociali di creare significanti verbali» utili alla descrizione del «nuovo regime socio-politico» (Ouashakine 2000: 994). L'afasia postsovietica si articola, secondo Ouashakine, su un continuo movimento di perdite e compensazioni. In quest'ottica, si può leggere la «profonda difficoltà» del soggetto post-sovietico nel trovare nuove connessioni tra «il mondo delle parole ed il mondo delle cose» (ivi). In luogo della produzione di «nuove narrazioni mitiche» capaci di coinvolgere le singole soggettività in «un'entità collettiva», la mitologizzazione delle narrazioni del passato viene ad assumere una «natura nostalgica» (ivi). In assenza di nuove forme culturali, utili a descrivere i cambiamenti in atto, l'uomo post-sovietico si trova di fronte a due possibilità. In primo luogo, può ricorrere all'utilizzo dei vecchi simboli del passato, inserendoli all'interno di modelli rielaborati di significazione: un processo definito da Ouashakine (2000: 1007) come «the paradigm of remake». In alternativa, la 'metamorfosi' coinvolge l'atteggiamento, ovvero il cambiamento delle proprie posizioni in merito ai simboli del passato – «the paradigm of revival» (ivi). In entrambi i casi, il contesto post-sovietico resta comunque uno «spazio vuoto», privo della possibilità di essere definito o descritto organicamente:

Such absence of an adequate post-Soviet interpellation capable of 'naming' the subject undermines the very foundation of the existing discursive field and its institutions. The 'post-Soviet' remains an empty space, a non-existence, devoid of its subjectifying force, its own signifier, and its own meaning effect (Ouashakine 2000: 1010).

In merito alle dinamiche del contesto ucraino, un dato emblematico è rappresentato dalla resistenza che emerge nel dibattito intellettuale nazionale, a sviluppare un'analisi articolata del proprio passato sovietico. In molti casi, lo stesso termine 'sovietico' è persino considerato come qualcosa di estraneo, o non direttamente correlato, alla storia del paese. Come evidenzia Chushak (2010), la questione è resa complessa dalla stessa «vaghezza» del termine nel discorso intellettuale contemporaneo. L'utilizzo dell'aggettivo *sov'jet'kyj*, in luogo del corrispettivo *radjans'kyj* in lingua ucraina, «evidenzia la 'non-Ucrainicità' del fenomeno», rafforzando «la convinzione che il sistema sovietico sia stato qualcosa di alieno all'Ucraina» (Chushak 2010). Lo stesso Andrej Kurkov, in un nostro recente incontro a Kyjiv, ha sottolineato le possibili derive causate da questa frattura ideologica con il passato:

In 1991, when the Soviet Union collapsed, the older generation was not ready to follow a new way of living. They could not understand how a country as big as the USSR could disappear. In return, they got something with no rules. On the other side, the younger generation was suspended between their parents' past and their own present. The point is that the newest generation is not interested in Soviet history. They do not

know anything about Soviet life. The Soviet period was deleted from the collective memory of our community. In this sense, I think it is a dangerous situation. If you have no understanding of the past, you can make the same mistakes as those made in the past (Appendice 1).

Nel suo romanzo *Dobryj angel smerti* (L'angelo del Caucaso, 1997), l'autore realizza un programmatico tentativo di decostruzione delle narrazioni mitiche del passato ucraino, facendosi portavoce di un'istanza 'politica' di cambiamento all'interno del discorso nazionale. L'opera descrive il grande viaggio del protagonista, Kolja Sotnikov, per le terre dell'Eurasia. Guardiano notturno di un magazzino in una Kyjiv 'asfissiante', Kolja trova per caso nel suo nuovo appartamento un volume del *Kobzar'* (Il cantastorie, 1840) del grande poeta nazionale ucraino Taras Ševčenko, simbolicamente contenuto all'interno di una copia di *Vojna i mir* (Guerra e Pace) dello scrittore russo Lev Tolstoj. Le annotazioni a margine delle sue pagine contengono degli indizi riguardanti un misterioso tesoro che il poeta ucraino avrebbe sepolto tra le sabbie del Kazachstan, durante il servizio militare prestato in esilio. Se da una parte il protagonista è in principio allettato dalla prospettiva di ottenere una lauta ricompensa al ritrovamento di quel 'tesoro nascosto', dall'altra i personaggi di Petr e Galja, militanti del partito nazionalista ucraino, oltre a misteriosi membri dei servizi segreti russi ed ucraini, si frappongono alla sua ricerca, al fine di 'salvare la Patria' da eventuali mosse del nemico. Le avventure di Kolja, alla ricerca del significato dello 'spirito nazionale', rimandano ad un percorso 'minore' verso la comprensione della propria identità, al di là del conflitto tra le narrazioni esclusive russe ed ucraine. Un viaggio che si dipana tra i 'reliitti' del mondo sovietico<sup>46</sup> e che trova nello spazio aperto dell'Eurasia quel bacino 'intermedio' da cui trarre nuovi significati da attribuire al sistema di significazione culturale ucraino. Alla fine del romanzo, il ritrovamento di una scatolina d'argento, contenente le lettere d'amore di Ševčenko, è emblematicamente motivo di scontro tra Petr e Kolja:

“Hai idea di quanto valga?” gli chiesi indicandogli la scatola. “Forse varrà anche qualcosa, ma per la cultura ucraina non ha alcuna importanza” ribatté lui, stringendosi nelle spalle. Il suo viso esprimeva una profonda delusione. “Il grande poeta ucraino che scrive biglietti amorosi in lingua russa...”.

<sup>46</sup> Nel corso del viaggio il protagonista è in costante dialogo con il paesaggio dell'Eurasia, ed è proprio il suo sguardo a far riemergere un retaggio sovietico occulto, misterioso, dalle viscere del suo spazio urbano: «Ci sfilò lentamente davanti agli occhi una città, una strana città tutta fatta di quelle palazzine a cinque piani caratteristiche dell'epoca di Chruščev, e poi di casette private e tubi posati semplicemente a terra, che attraversavano le strade alzandosi per tre-quattro metri per poi tornare ad adagiarsi sul terreno. Come se tutto il sistema intestinale della città, di solito pudicamente celato sotto terra e accessibile solo attraverso gli appositi sportelli di ghisa, fosse traboccato all'esterno, e li fosse rimasto. Forse per maggior comodità in caso di interventi di riparazione, o per chissà quale motivo. Tubi di diverso diametro, seguendo tutti lo stesso percorso, scavalcando anche i binari. Li seguì con lo sguardo, stupito: nell'oscurità imminente tramutavano il paesaggio urbano in una città extraterrestre da libro d'infanzia (Kurkov 2003: 255) [He снесла мимо нашего вагона проехал и город, странный город хрущевских пятиэтажек, частных домов и труб, проложенных прямо по земле, обходивших дороги по воздуху на трех-четырёхметровой высоте и снова опускавшихся вниз. Словно вся кишечная система города, обычно стыдливо спрятанная в землю и выглядывающая оттуда только чугунными люками, здесь выперла наружу, да так и осталась. Может, для удобства ремонтных служб, может по другой причине. Трубы разного диаметра, повторяя единый контур, огибали на большой высоте и железнодорожное полотно. Я проводил их удивленным взглядом: в наступившем сумраке они делали город похожим на какое-то инопланетное поселение из старой детской книжки (Kurkov 2000: 277)]».

“Il grande poeta ucraino ha scritto anche diversi racconti in russo,” dissi. “Non per questo lo consideriamo meno grande. È semplicemente una dimostrazione di come appartenesse a due culture.” “Chi appartiene a due, non appartiene a nessuno,” Petr passò improvvisamente al russo [...] Se nessuno finora ha deciso di tradurre i suoi racconti in ucraino, credo proprio che queste lettere non susciteranno particolare interesse...”<sup>47</sup> (Kurkov 2003: 344-345).

Il passaggio di Petr dall’ucraino, peraltro riportato con la grafia russa, alla lingua di Kolja rimanda metaforicamente alla volontà dell’autore di demistificare i discorsi mitici su cui si fonda la Grande Storia, dimostrando la precarietà della sua ‘narrazione’. In un altro brano del romanzo, lo stesso Petr dimostra invece un diverso tipo di sensibilità. Inebriato dal misterioso ‘odore dello spirito ucraino’, che viene emanato da una mummia ritrovata tra la sabbia, propone ora un nuovo modello di appartenenza ‘transnazionale’:

“È un ucraino,” dichiarò Petr con sicurezza. “Come fai a dirlo?” obiettai stupito. “Ci puoi arrivare anche da solo! Non senti come sa di cannella...È lo spirito del popolo ucraino.” “Ma anch’io ho lo stesso odore [...]” “Non capisci,” rispose Petr in tono insolitamente paziente. “Non è l’odore della nazione, ma dello spirito! Significa semplicemente che questo spirito è penetrato anche in te [...] Lo spirito supera le nazioni!”[...]”<sup>48</sup> (Kurkov 2003: 172-173).

Il posizionamento ibrido di Kolja, cittadino ucraino di origini russe, lo rende, alternativamente, parte integrante o ‘reietto’ del sistema ucraino, a seconda dei significati di volta in volta attribuiti ai suoi movimenti all’interno di uno spazio intermedio tra sistemi culturali<sup>49</sup>. Andrej Kurkov sceglie significativamente la figura antropomor-

<sup>47</sup> «– Ты знаешь, сколько это стоит? – кивнул я на шкатулку. – Можэ, воно щось и стоить, алэ для украинської культуры цэ ничего нэ дае... – и он пожал плечами. Лицо его выдавало глубокое разочарование. — Вэлыкый украинський поэт пышэ любовни записочки російською мовою... – Великий український поэт написал и несколько повестей по-русски, – сказал я. – От этого он не стал менее великим. Это просто показывает, что он принадлежит двум культурам. – То, что принадлежит двум, не принадлежит никому, – Петр неожиданно перешел на русский. [...] Если никто до сих пор не додумался перевести его повести на украинский, то к этим запискам ни у кого точно интереса не возникнет» (Kurkov 2000: 372).

<sup>48</sup> «– Цэ украинэць, – спокойным задумчивым голосом сказал Петр. – С чего ты взял? – удивился я. – Ты ж сам помитыв! У нього ж запах корыци... А цэ запах украинського духа. – У меня тоже такой запах [...] Ты нэ розумиеш, – неожиданно мягко произнес Петр. – Цэ запах нэ нацийи, а духа! Цэ просто значыть, що цэй дух якось и тэбэ торкнувся, и того еврея Гершовича. Дух вышэ за нацию! [...]» (Kurkov 2000: 182).

<sup>49</sup> All’interno del romanzo, lo stesso Kolja viene spesso considerato come un elemento alieno al sistema culturale ucraino. In questo brano, il protagonista, interrogato dai servizi segreti ucraini, deve difendersi dall’accusa di aver imprudentemente valicato dei pericolosi ‘confini’: «“Cominciamo col moscovita [...] Non c’è bisogno che mi racconti la sua biografia, l’abbiamo già letta. Cominci col dirmi come diavolo le è capitato di andare a ficcarsi in faccende tanto sacre al cuore di ogni ucraino” [...] “A che cosa allude?” chiesi. “A che cosa alludo? Ma al suo interesse per Taras Grigor’evič, naturalmente, e per di più ad un livello così...come dire...internazionale.” “E che c’è di male?” “Di male nulla, ma si tratta di cose piuttosto delicate, soprattutto quando si superano certi limiti e si cominciano a toccare gli interessi di altri stati...” [...] “Non vedo quali confini, a parte quelli geografici, possa aver valicato”, esalai a stento, poiché da quella posizione parlare era tutt’altro che facile: mi mancava il fiato” (Kurkov 2003: 151-152) [Сперва с представителем «москалей»...Биографию свою рассказывать мне не надо, это мы уже читали. Начнем с другого — как это вас угораздило влезть в святые для каждого украинца дела...- Что вы имеете в виду? — спросил я. - Ну шо, конечно, ваш интерес к Тарасу Григорьевичу, да еще в таком, можно сказать, международном масштабе. - Ну а что здесь такого запрещенного? - А хто сказал, шо

fa del camaleonte, cui si riferisce 'l'angelo' del titolo, per riflettere specularmente la natura mutevole dell'identità del protagonista:

Con la sua comparsa il camaleonte aveva concentrato su di sé tutti i miei pensieri, e adesso stavo riflettendo sul fatto che, visto che ormai faceva parte della nostra spedizione, bisognava dargli un nome. Cominciai a pensarci su, ma i nomi di persone o di cani che mi venivano in mente non gli si addicevano. Bisognava trovare un qualche corrispettivo umano, ma quando passai in rassegna i personaggi politici più camaleontici, mi sentii un po' in imbarazzo nei confronti del rettile: non era il caso di affibbiargli il nome di persone che non meritavano né stima né fiducia. E così, per non sbagliare, decisi di chiamarlo come mio nonno: Petrovič. Il patronimico senza nome suonava molto più rispettabile, e anche più familiare<sup>50</sup> (Kurkov 2003: 119-120).

Il camaleonte incarna la metafora simbolica di un'identità liminale, aperta, 'senza nome'. Il solo patronimico sta a segnalare la complessa 'eredità' storica e culturale di cui è portatore. Come afferma lo scrittore: «It is a very important question in Ukraine, and it is the main topic of this novel. There are two different ways to perceive reality: you can assimilate people or you can integrate them» (Appendice 1). Nelle pagine di *Dobryj angel smerti*, l'enunciazione 'individuata' del russofono Kurkov si fa 'collettiva' e, affidandosi alle parole del colonnello Taranenko, esplicita così il suo progetto 'utopico' di uno spazio identitario nazionale transculturale ed inclusivo:

Lo spirito nazionale va al di là della lingua. Esso muta il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda, e con sé stesso. Lo spirito agisce sull'uomo di qualsiasi nazionalità, risvegliando in lui il bene. Mentre la lingua è solo il segnale esteriore della nazionalità. La lingua la possono parlare ugualmente bene sia il presidente sia l'ultimo degli assassini. Se facciamo della lingua la qualità più importante dello spirito nazionale, diventa strumento di segregazione e d'inquisizione<sup>51</sup> (Kurkov 2003: 194).

#### 4.2 Aleksej Nikitin: eterotopia/e

Non è ancora chiaro, né agli scienziati, né ai poeti, cosa sia il tempo [...] Ho la sensazione che sia qualcosa di convenzionale [...] noi lo percepiamo come una linea retta,

запрещенного. Нет. Я не говорил. Я бы сказал, шо это довольно деликатные дела, особенно, когда они выходят за допустимые пределы и начинают затрагивать интересы другого государства... - Я не вижу, за какие пределы, кроме географических, я забрался... — выдал я из себя с трудом, так как говорить в этой позе было нелегко — не хватало дыхания (Kurkov 2000: 152-153)]».

<sup>50</sup> «Хамелеон своим появлением переключил на себя мои мысли, и я уже думал, что надо бы ему и имя дать, раз он к нам присоединился. Стал перебирать имена, но человеческие или собачьи ему не подходили. Надо было найти какой-нибудь человеческий прототип. Но когда в воображении выстроились в шеренгу хамелеончатые политические деятели, то мне стало неудобно перед пресмыкающимся: что ж это я хочу назвать его в честь людей, ни любви, ни доверия не заслуживающих. И тогда, чтобы исправиться, я решил назвать его в честь своего деда – Петровичем. Отчество без имени звучало куда солиднее и более по домашнему, чем имя без отчества» (Kurkov 2000: 115).

<sup>51</sup> «Национальный дух выше национального языка. Он изменяет отношение человека к окружающему, ко всему вокруг и к себе самому. Дух воздействует на человека любой национальности, пробуждая в нем только хорошее. А язык — это лишь внешний признак национальности. На нем одинаково хорошо может говорить и президент, и маньяк-убийца. Если язык перевести в самое важное качество национального духа, он станет инструментом сегрегации, современной инквизиции» (Kurkov 2000: 206).

ma al contempo è possibile che si riavvolga, e che il nostro passato, semplicemente allungando una mano, possa tornare qui, nel presente [...] Il tempo è reale, ma relativo. In una certa misura esiste, ma non è assoluto (Appendice 2).

Nel corso degli anni Novanta lo scrittore di Kyjiv, Aleksej Nikitin (n. 1967), ha iniziato a pubblicare i suoi primi romanzi su riviste letterarie russe, come *Družba Narodov e Oktjabr*. Nel 2000 è stato insignito, per la sua *povest' Ruka pticelova* (La mano dell'uccellatore), del premio alla migliore opera di lingua russa, *Premija imeni Vladimira Korolenko*, istituito dall'Unione degli Scrittori Ucraini. Il suo primo romanzo *Istemi*, la cui edizione italiana è uscita nel 2013, è stato pubblicato dall'editrice moscovita Ad Marginem nel 2011. L'anno successivo, dopo la pubblicazione del suo secondo romanzo *Madžong* (Mahjong, 2012), le opere di Nikitin hanno ricevuto importanti riconoscimenti da parte della critica russa, venendo selezionate per alcuni tra i più prestigiosi concorsi letterari nazionali, come *Nacbest* e *Bol'saja kniga*. Nel 2014, *Viktory Park* è stato premiato con il secondo posto alla nona edizione del *Russkaja Premija*, premio rivolto agli autori russofoni contemporanei.

La produzione letteraria di Nikitin è interamente ambientata nella sua città natale. Nei suoi romanzi, l'autore ripercorre un arco temporale che copre gli ultimi anni di vita dell'Unione Sovietica fino a giungere alla contemporaneità. Il suo sguardo è diretto ad analizzare il periodo che ha preceduto la 'catastrofe', e a comprendere le ragioni dell'inerzia dell'uomo di fronte agli imminenti mutamenti della storia. La scelta di Nikitin nasce dalla constatazione dell'assenza di una narrazione organica della «Kyjiv degli anni Ottanta e Novanta» (Appendice 2). Per l'autore, si tratta di anni cruciali per interpretare le logiche che hanno guidato i successivi cambiamenti socio-culturali. Attraverso la rappresentazione di 'altri luoghi', e di 'altri tempi', Nikitin tenta, così, di ricomporre l'illusione compensatoria delle dinamiche socio-culturali dell'epoca. Al fine di colmare questo 'vuoto narrativo', nelle sue opere lo scrittore ucraino costruisce dei veri e propri 'specchi eterotopici':

Lo specchio, dopo tutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie [...] Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo [...] lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irrealmente poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo (Foucault 2001: 24).

Nel suo saggio intitolato *Des Espace Autres* (Spazi altri, 1984), tratto da una lezione del Marzo del 1967 e pubblicato poco prima della sua morte, Michel Foucault studiava i rapporti che intercorrono tra l'uomo e la sua percezione dello spazio. Secondo lo studioso francese, «viviamo all'interno di un sistema di relazioni» che definiscono la nostra coscienza dei 'siti' che viviamo<sup>52</sup>. Foucault distingue la dimensione spaziale

<sup>52</sup> «Tra tutti questi luoghi, quelli che più mi interessano hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati» (Foucault 2001: 23).

dell' 'utopia', vista come un luogo privo di alcun referente reale, da quella dell' 'eterotopia', ovvero uno spazio del tutto diverso da quello che in origine dovrebbe riflettere e narrare. 'Eterotopici' sono quei luoghi che hanno la particolare caratteristica di essere «connessi a tutti gli altri spazi», ma in un modo tale da «sospendere, neutralizzare o invertire» (ivi) l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano. Secondo Foucault, le «eterotopie inquietano», «perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello» e così «devastano» la sintassi «meno manifesta», ovvero quella che tiene insieme «le parole e le cose» (Foucault 1978: 7-8). Di recente, il modello narrativo 'eterotopico' ha trovato spazio sia nella produzione letteraria ucraina<sup>53</sup>, in particolare con Taras Prochas'ko e Jurij Izdryk, che in quella russa degli ultimi anni sovietici, come nel caso di Michail Kuraev<sup>54</sup> (n. 1939). Si tratta di un tipo di «esplorazione delle possibilità ontologiche» che, come osserva Chernetsky (2007: 91), trova forti affinità con il paradigma artistico minore:

The textual strategy of heterotopia also suggests bringing into the framework of analysis another theoretical concept: Deleuze and Guattari's "minor literature" (*littérature mineure*) [...] Thus calling a text "heterotopic" would also imply that it is preoccupied with exploration of those topoi - cultural, social, linguistic - that lie on the margins of the traditionally privileged literary discourses.

Nikitin, nel suo tentativo di 'ri-territorializzare' l'esperienza storica, costruisce i suoi testi come delle 'eterotopie letterarie'. Il punto di partenza «per ripensare e riscrivere il passato» diventa «il rifiuto della storia e della finzionalità», entrambi visti come dei «costrutti umani» (ivi: 90). Il progetto veicolato da questo tipo di narrazione non è volto a 'rattoppare' le falle della storia, ma a «prendere coscienza del fatto che tutti i nostri tentativi di 'porre riparo' sono costrutti umani» (ivi: 91), rivelando il carattere parziale di ogni enunciazione 'individuata'. I testi eterotopici di Nikitin veicolano un'enunciazione 'collettiva' che mira a «decentrare e sovvertire ogni pretesa ad un accesso autoriale di tipo esclusivo alla Verità e alla Storia» (ivi: 113). Come osservava Foucault, «l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale» (Foucault 2001: 28). Le parole del filosofo francese sembrano essere riecheggiate da Nataša Belokrinickaja, personaggio del primo romanzo di Nikitin, *Istemi*:

Spesso ci si immerge nei ricordi quando si sta male. Ma io non sto male, anzi. E non si tratta di nostalgia, no. È solo che tutto è così lontano, ora. Cioè, pensavo fosse lontano, ne ero certa. Ma, vedi, il tempo sembra essere più sottile di un foglio di carta. È

<sup>53</sup> «Ukrainian authors have been no strangers to producing heterotopic texts. Among those who have developed this paradigm, I would mention first and foremost Yuri Izdryk and Taras Prokhas'ko as having received the greatest critical acclaim, along with some lesser-known authors like Pavlo Vol'vach and Oleksandr Zhovna, as well as Vasył' Kozheliianko, who balances on the verge of innovative writing and commercially driven historical fantasy fiction» (Chernetsky 2007: 186).

<sup>54</sup> «The experience of Kuraev's characters is that of individuals whose lives were torn apart by twentieth century history. They occupy positions of utter invisibility, positions at the margin [...] They have lived through multiple conflicting identities. In the end, their lives are actually constituted through narrative itself, the heterotopic narrative of mixed, labyrinthine spaces and times. The narrative serves as the topos where the repressed or suppressed fragments of the traumatized memory, both individual and collective, are unearthed and joined together in an attempt to articulate and simultaneously confront the past [...] writing becomes the locus for an attempt to solve the modern crisis of identity» (ivi: 97).

bastato premere un po' ed ecco che il passato si è fatto vicinissimo. Forse il tempo non esiste, forse è solo una nostra invenzione?<sup>55</sup> (Nikitin 2013: 128).

Nel quesito posto da Nataša è racchiuso il senso della ricerca portata avanti dai protagonisti di *Istemi* nel corso del primo romanzo dell'autore russofono. Lo strumento scelto da Nikitin per ri-significare questo 'spazio vuoto' della memoria, è simbolicamente rappresentato dalla dinamica del 'gioco'. È proprio un gioco di ruolo fantastorico creato da un gruppo di studenti universitari di Kyjiv nel 1984 a porre le basi per una riflessione sull'Ucraina odierna e sui fantasmi del passato sovietico che tornano nella vita dei protagonisti, minando la loro possibilità di leggere e comprendere, tra le dinamiche imprevedibili dei processi storici, il *continuum* della loro esistenza:

Nulla era cambiato negli anni, tutto era rimasto uguale: le vie, il monte, la pesantezza umida del cielo alla sera [...] Ecco la via di Boričev, ecco la chiesa dell'Assunzione di Nostra Signora, completamente ricostruita dieci anni fa. Un luogo morto. Qui sembra tutto come sempre: l'ululato dei cani, la neve sporca di inizio primavera, i colori straordinari del cielo vespertino. Ma il ponte verso il cosmo è crollato. Sparito. Nessuno spazio cosmico. Nessuna metafisica<sup>56</sup> (ivi: 79).

Le riflessioni del protagonista Davydov, in giro per le strade della capitale ucraina, rimandano al passato sovietico, e al suo tentativo di creare «un ponte verso il cosmo», un'alternativa 'artificiale' all'esistenza nel regime. Istemi, mitico ultimo signore del Khanato di Zaporizžja, è invece l'alter ego che il protagonista ha scelto all'interno del gioco creato insieme ai suoi amici: la sua 'alternativa'. L'invenzione della storia passa per un mondo in cui nuovi paesi immaginari compaiono sui territori dell'Unione Sovietica e dell'Europa dell'Est, e vengono contesi da cinque studenti universitari. Nel romanzo di Nikitin, la miscela di realtà e finzione è una componente che agisce su più livelli narrativi. All'antefatto storico riguardante degli scandali realmente verificatisi a Kyjiv negli ultimi anni dell'URSS, che avevano portato gli agenti del KGB a procedere all'arresto di alcuni studenti universitari, si frappone la storia dei protagonisti di *Istemi* ed il misterioso ritorno nel presente post-sovietico del gioco, ora padrone dei loro destini. Lo stesso romanzo di Nikitin è il risultato di un processo di 'riscrittura'. «Il romanzo *Konduit e Švambranija*, se lo ricorda? L'idea ci è venuta da lì. Da Lev Kassil'» (ivi: 35), confessa Davydov agli agenti del KGB durante l'interrogatorio. Il riferimento è qui ad un romanzo di età sovietica, scritto tra il 1928 ed il 1931, in cui due bambini inventano la loro storia, che prende vita in un paese immaginario, chiamato *Švambranija*. Anche in questo caso le vicende del gioco riflettono l'avvento della rivoluzione nella vita reale, mescolando il dato storico a quello

<sup>55</sup> «Обычно в воспоминания ударяются, когда плохо. Мне, как будто, совсем не плохо. И это не ностальгия, вовсе нет. Просто, далеко все это теперь. То есть, мне казалось, что далеко, и я была уверена в этом. Но, видишь, время оказалось тоньше листа бумаги. Стоило чуть надавить и вот, пожалуйста, прошлое оказалось совсем рядом. Может быть, времени нет, может, мы его просто выдумали?» (Nikitin 2011: 203).

<sup>56</sup> «Здесь ничего не изменилось за прошедшие годы, все осталось таким же: улицы, Замковая, тяжесть сырого вечернего неба [...] Вот Боричев, вот церковь Успенья Богородицы, заново отстроенная десять лет назад. Мертвое место. Здесь, вроде бы, все, как всегда: лай собак, старый снег в начале весны, невообразимые цвета вечернего неба. Даже запахи не изменились. Даже Замковая. Но мост в космос разрушен. Его нет. Никакого космоса. Никакой метафизики» (ivi: 122-123).

fantastico. È tramite la sovrapposizione di diversi livelli temporali e l'edificazione di 'nuovi spazi' della narrazione che Nikitin può disporre degli strumenti testuali utili al recupero dell'identità frammentata dei suoi personaggi. In *Istemi*, l'autore russofono mira a rappresentare la Storia come «un buco nero» che stravolge la vita delle persone, «piuttosto che come un'utopica depositaria della Verità» (Chernetsky 2007: 93-94). Come evidenzia Danilkin (2011), ad emergere dalla lettura del romanzo è la convinzione che «una storia senza alternative» sia un problema reale, «un problema post-sovietico e transnazionale». La città di Kyjiv diventa così 'vittima' delle sue diverse narrazioni storiche. Sono ancora una volta le riflessioni di Davydov a dar vita ad un tentativo di rielaborazione delle dinamiche storiche che hanno coinvolto lo spazio della capitale ucraina:

L'estate soleggiata di Kiev. Io e Kuročkin ci trovavamo sulla Zamkovaja, la collina più antica della pianura del Dnepr' da cui, secondo l'autorevole opinione dell'archeologo Pëtr Toločko, ebbe inizio la nostra storia: Ol'ga, Vladimir, Jaroslav, Jurij Dolgorukij, Mosca, il Regno Moscovita, la Russia, l'Unione Sovietica. In realtà, l'accorto archeologo non si spinge così avanti, gli bastano Vladimir e Jaroslav. Sedevamo fra l'erba alta della collina. Sopra di noi il cielo, non ancora stinto dall'afa estiva, si gonfiava come un'impalpabile vela, mentre in basso, ai nostri piedi, bulldozer ed escavatrici raschiavano i rioni Gončary e Kožemjaki, trasformando intere vie in un ammasso di laterizi. Mattoni e rifiuti venivano in parte portati via, in parte semplicemente calcati nel terreno instabile e paludoso del comprensorio storico. Fondando un altro strato culturale. Uno strato, una cultura<sup>57</sup> (Nikitin 2013: 38-39).

Gli 'strati culturali' di Kyjiv sono presentati in questo brano come il frutto di un continuo processo di scrittura e ri-scrittura della sua storia, del suo «terreno instabile e paludoso», da parte dell'uomo. Il dialogo di Davydov con la sua città può avvenire solo tramite *Istemi*, il suo alter-ego. Kyjiv ed *Istemi* sono entrambi dei 'costrutti umani', che vivono in 'altri spazi' e in 'altre epoche' immaginate. La presa di coscienza della precarietà della propria identità ha luogo nel protagonista tramite un costante dialogo con lo spazio della capitale ucraina, che diventa un vero e proprio specchio eterotopico della propria condizione esistenziale:

Quel giorno di maggio, seduto sulla collina Zamkovaja a guardare Kiev, sentivo con chiarezza che i guai più seri erano alle spalle e il peggio ormai era passato. Poteva esserci qualcosa di peggiore della prigione del KGB? [...] Da quella volta non salii più sulla Zamkovaja. Forse a torto. Dall'alto si gode di una vista straordinaria. Straordinaria e nitida. Nessuna aberrazione, nessuna distorsione. Adesso, passati vent'anni, lo capisco: la collina aveva ragione, ero io a sbagliare. Ma cosa ne è ora di me? [...] Sono un commerciante di bibite e non ho più niente da fare su quella collina. Allora,

<sup>57</sup> «На дворе стояло сочное киевское лето. Мы сидели с Курочкиным на Замковой — самой старой из надднепрянских гор, с которой по авторитетному мнению академика Толочко, все и пошло: Ольга, Владимир, Ярослав, Юрий Долгорукий, Москва, Московское Царство, Россия, Советский Союз. То есть, так далеко в настоящее осторожный Толочко не заглядывает — ему хватает и Владимира с Ярославом. Мы сидели в высокой траве Замковой горы. Над нами невесомым парусом вздувалось еще не вылинявшее от летней жары небо, а внизу, под нами, бульдозеры с экскаваторами выскбливали Гончары и Кожемяки, обращали в груды кирпича целые улицы. Кирпич и мусор частью вывозили, а частью просто вдавливали в зыбкую болотистую почву исторических урочищ. Создавая еще один культурный слой. Какая культура, такой и слой» (Nikitin 2011: 58-59).

invece... Allora, dietro di me c'era Istemi e noi eravamo uguali. Magari non in tutto, ma in qualche cosa sì. Anche la collina riconosceva la nostra uguaglianza<sup>58</sup> (ivi: 45).

Nel corso dell'intero romanzo, Kyjiv «non rappresenta soltanto lo scenario» delle vicende, «ma 'richeggia' costantemente» (Danilkin 2011) la sua presenza. È un luogo universale, che custodisce nelle sue sacre colline, sopravvissute alle travagliate vicende della storia, un rimando simbolico alla sua grandezza, come nell'immagine secolare inscritta all'interno del suo testo culturale<sup>59</sup>. È una descrizione di Kyjiv che recupera e assimila diverse tradizioni, e che solo ad una prima lettura sembra rievocare lo sguardo nostalgico e personale dei suoi ultimi grandi narratori del Novecento, ovvero Michail Bulgakov (1891-1940) e Viktor Nekrasov (1911-1987). Sia il primo, nel suo *Belaja gvardija* (La guardia bianca, 1924), che il secondo, in *Zapiski Zevaki* (Gli appunti di uno sfaccendato, 1975), raccontavano la memoria familiare e storica di una città ormai andata, perduta per sempre. Ad uno sguardo attento, nella Kyjiv di Nikitin, dove la vita «non si è mai interrotta completamente» (Nikitin 2013: 114), sembrano invece intersecarsi, il modello rappresentativo della narrazione russa, legata all'eterno sonno della città, e quello ucraino, che la immagina come una città sacra, 'fuori dal tempo':

Questo è pressappoco il punto da cui parte la biforcazione fondamentale tra l'immagine russa e quella ucraina di Kyjiv (Gogol', come sempre, si trova al bivio). Se nella tradizione russa Kyjiv è pietrificata in un passato assoluto, è caduta in un sonno eterno (dorato o da incubo), e si è trasformata in un cimitero sacro, nella tradizione ucraina l'immagine sacrale ed antica della città resta invece fuori dal tempo: in questa prospettiva la Kyjiv odierna, irrequieta e profana, si rivela essere soltanto un altro anello di quella catena ininterrotta iniziata, secondo Nestore, già ai tempi dell'apostolo Andrea. Questa duplicità dell'immagine di Kyjiv è dovuta principalmente alla storia reale della città, in cui ai periodi di rapida ascesa sono seguiti decenni di declino, di immersione in un'immobilità storica (Kochanovskaja, Nazarenko 2012).

La «duplicità» di Kyjiv riflette la *dvoedušie* di Davydov-Istemi. La 'dualità' del protagonista trova il suo 'specchio eterotopico' nello spazio testuale creato da Nikitin.

<sup>58</sup> «Тогда, сидя на Замковой горе и глядя на майский Киев, я понимал отчетливо и ясно, что самые серьезные неприятности позади, и хуже чем было - не будет. Может ли быть что-то хуже внутренней тюрьмы КГБ? [...] С тех пор я не поднимался на Замковую. Наверное, зря. С нее открывается удивительный вид. Удивительный и очень точный. Никаких aberrаций, никаких искажений. Сейчас, двадцать лет спустя, я понимаю: права тогда была гора, а я ошибался. Но, что теперь с меня возьмешь? [...] Теперь я торговец водой, и мне больше нечего делать на Замковой. А тогда... Тогда за мной был Istemi, и мы были равны. Пусть не во всем, но в чем-то были. И Замковая признавала это равенство» (ivi: 67-68).

<sup>59</sup> M. Nazarenko e T. Kochanovskaja (2012) riflettevano così sui principali ideologemi legati alla capitale ucraina – tra passato e presente: «L'esempio più lampante è quello di Gogol' [...] gli studiosi hanno parlato della natura ctonica e magica della Kyjiv di Gogol'. Mentre è sufficiente dare un'occhiata, rimanendo liberi da preconcetti, alle 'Veglie alla fattoria presso Dikan'ka' e a 'Mirgorod', per capire che, per Gogol', Kyjiv, come la stessa Dikan'ka, rappresentano il nucleo di un'esistenza ordinata, un luogo protetto, al sicuro [...] E non si tratta soltanto dell'ottica individuale di Gogol'. Anche Ševčenko vedeva Kyjiv allo stesso modo, e non solo nelle sue poesie, ma anche nelle sue opere in prosa [...] Si tratta della variante ucraina di uno dei principali ideologemi kieviani, ovvero 'Kyjiv come la seconda Gerusalemme': una città santa, che per definizione si erge su una collina al centro del mondo. Questa immagine, che per evidenti ragioni è stata secolarizzata, è sopravvissuta al regime sovietico e, dopo essere diventata un cliché, è giunta fino ai giorni nostri [...]».

Se nelle ultime pagine di *Istemi*, Davydov può ancora intravedere la collina della Zamkovaja ormai «nascosta nelle tenebre» (Nikitin 2013: 125), nel secondo romanzo dello scrittore russofono sembra diventare chiaro il monito di cui le colline kieviane si fanno portatrici all'interno dello spazio urbano immaginato nella sua produzione letteraria. In *Madžong* sono proprio gli uomini ad edificare il terreno della storica collina di Ščekavycja, simbolo sacro della cultura nazionale ucraina e delle antiche radici della sua capitale, su cui «si reggono con le ultime forze» la Chiesa di Santa Sofia ed il monastero delle grotte. Se anche gli ultimi baluardi della cultura nazionale sono erosi dalle nuove direttrici della Storia, «cosa dire di noi, disuniti e deboli, che litighiamo allegramente per questioni futili, inventate di sana pianta?», commenta il narratore nelle ultime pagine del secondo romanzo di Nikitin<sup>60</sup>.

La Kyjiv di *Madžong* è popolata da scrittori falliti, libri rampanti e miliardari ambiziosi, che cercano disperatamente di accaparrarsi un 'prezioso manoscritto'. Anche in questo caso le dinamiche del gioco entrano all'interno del mondo letterario dell'autore russofono per 'ri-scrivere' la tradizione, e 'ri-appropriarsi' della Storia, minando definitivamente ogni possibilità di credere nel valore assoluto della sua Verità. Se in *Dobryj angel smerti*, Kurkov aveva messo in scena la ricerca del misterioso tesoro di Taras Ševčenko, in *Madžong* è la trilogia di *Měrtvyje duši* (Le anime morte, 1842) di Nikolaj Gogol', il padre 'contestato' della letteratura ucraina di lingua russa, a diventare oggetto di una complessa operazione di 'ri-scrittura'. Il progetto di Gogol' era quello di sviluppare un grande poema sull'impero russo, articolato in tre volumi, che narrasse il viaggio e la rinascita spirituale del protagonista, Pavel Ivanovič Čičikov, secondo linee di sviluppo affini alla *Commedia* dantesca. La leggenda narra che il secondo tomo, ormai completato, venne poi bruciato dallo stesso autore, e che la stesura del terzo volume non ebbe mai inizio. Proprio intorno al ritrovamento casuale dei frammenti di un ipotetico terzo tomo de *Le anime morte*, ruota l'asse principale della narrazione di *Madžong*, che vede come protagonista un ex-filologo, Ženja L'vov, la cui tesi di dottorato, anch'essa incompiuta, era dedicata allo studio dell'evoluzione dell'immagine di Čičikov nella trilogia 'inesistente' di Gogol'. Su di un piano parallelo, i demiurghi della storia sono i quattro giocatori del Mahjong, il gioco del titolo, le cui partite introducono i capitoli del romanzo, e le cui mosse sconvolgono gli equilibri dell'affannosa ricerca del volume di Gogol'. Attraverso la creazione di 'altre' possibili narrazioni, di 'mondi alternativi', Nikitin moltiplica i riflessi delle vicende in cui vengono coinvolti Ženja e gli altri personaggi. Come ha osservato il critico V.

<sup>60</sup> Cfr. Nikitin 2012: 358. «Una folata di vento forte proveniente dal Dnipro può strappare il cappello ad un passante distratto nel parco Marijins'kyj. Può trascinar via il palloncino di un bambino, per portarlo nel cielo cristallino di Kyjiv. Non piangere, piccolo. Non piangere. Abituatici. Non lontano da qui rimbombano altri venti, altri uragani. E non paragonare i venti del Dnipro con quelli secchi e polverosi che estenuano il paese, e che vengono sollevati dal tramestio delle vie Hruševs'kyj e Bankova [...] a Kyjiv asportano ed edificano il terreno della storica collina di Ščekavycja, si reggono con le ultime forze Sofija e Lavra. Resisteranno a lungo? [...] e cosa dire di noi, disuniti e deboli, che litighiamo allegramente per questioni futili, inventate di sana pianta? [Порыв свежего ветра с Днепра может сорвать шляпу с неосторожного прохожего в Маринском парке, может выхватить шарик у ребенка и унести его в ясно-голубое киевское небо. Не плачь, детка. Не плачь. Привыкай. Совсем рядом ревут другие ветры, другие ураганы. И не сравнивать ветру с Днепра с иссушающими страну самумами, поднятыми шелестом на улицах Грушевского и Банковой...срезают и застраивают в Киеве историческую Щекавицу, из последних сил держатся София и Лавра. Долго ли продержатся?...то что же говорить о нас, разьединенных и слабых, радостно грызущихся из-за выдуманных, из пальца высосанных пустяков?]».

Toporov (2012), siamo di fronte ad una «prosa di lingua russa, sviluppata su una tematica ucraina e chiaramente orientata su modelli narrativi occidentali», debitori di J. Cortazar, U. Eco e J. L. Borges. La Letteratura, come la Storia, sono soggette al caso, e costringono il singolo alla disperata ricerca di una ‘narrazione’ univoca e assoluta. Una ricerca che alla fine si rivela essere sempre parziale, precaria:

Nel corso degli ultimi ottomila anni della sua storia l’umanità ha continuato a prendere decisioni sbagliate, si è scontrata con le loro conseguenze, ha provato a correggere i vecchi errori e ne ha fatti di nuovi, ma non si può dire che stia messa male [...] Qualcosa di simile l’ha notata anche Taylor. - Quale Taylor? [...] Che importanza ha sapere quale Taylor sia stato? Qualcuno l’ha detto. Ogni ambito dell’esistenza ha il suo Taylor, e questo Taylor avrà sicuramente detto qualcosa. L’economia ha il suo, anche la tecnologia ne ha uno. In politica si aggirano folle di Taylor, e probabilmente anche nelle scienze naturali ce ne saranno stati<sup>61</sup> (Nikitin 2012: 96-97).

Se da una parte i quattro giocatori del Mahjong hanno inventato le regole del gioco, ‘traducendole’ da una lingua a loro sconosciuta, dall’altra la ricerca del terzo tomo de *Le anime morte*, di «un manoscritto che non esiste» e che «non è mai esistito» (ivi: 377), è costruita proprio attraverso le mosse dei suoi giocatori, che determinano gli sviluppi delle vicende del romanzo. Alla fine della ‘partita’, i diversi piani della narrazione si intersecano simbolicamente in un ‘ultimo capitolo senza numero’, in un mondo in cui Ženja è diventato lo sciamano Kara Gergen. In questa nuova veste, il protagonista ha finalmente il potere di cambiare il corso della ‘Storia’:

Di che manoscritto si tratta? - Le anime morte. Nikolaj Vasil’evič Gogol’. Il terzo volume. - Fantastico. I miei più vivi complimenti. - Per cosa? - Sei finito in buona compagnia. - Ti riferisci a Gogol’? Grazie. - Magari fosse solo Gogol’...ma va bene così. Cosa c’è che non va con il tuo manoscritto? - Non esiste. Prima esisteva. Lo leggevano, lo tenevano tra le mani. Anch’io ne ho visto alcune pagine. - E quando è arrivato il momento di recitare il rituale, è sembrato opportuno che il manoscritto non esistesse. Giusto? - Sì. Proprio così [...] Allora va tutto bene. Il manoscritto, effettivamente, non esiste. Non esiste e non è mai esistito. Non l’hai ancora scritto - Io? Scriverlo? [...] - Non l’ha scritto nessuno. Né tu, né Gogol’. Né nessun altro<sup>62</sup> (ivi: 381).

L’invenzione di un ‘rituale’ sciamanico darà vita ad una nuova narrazione del percorso eroico del protagonista. Il suo risultato «verrà reso parte della tradizione» e «ver-

<sup>61</sup> «Последние восемь тысяч лет своей истории человечество принимает неверные решения, сталкивается с их последствиями, пытается исправить старые ошибки, делает новые и в целом неплохо себя чувствует, - пожал плечами Толстый Барселона. - Что-то похожее еще Тейлор заметил. - Какой Тейлор? - заинтересовался Зеленый Фирштейн [...] - Тебе не все равно какой? Какой-то сказал. В каждом виде деятельности есть свой Тейлор, и он обязательно что-то сказал. В экономике есть, в технике, а в политике – просто толпы Тейлоров бродят, и в естественных науках наверняка какие-нибудь были».

<sup>62</sup> «Что за рукопись? – Мертвые души. Николай Васильевич Гоголь. Том третий. – Прекрасно. От души тебя поздравляю. – С чем? – Ты попал в хорошую компанию. – К Гоголю? Спасибо. – Если бы только к нему... Ладно. Что же не так с твоей рукописью? – Ее нет. Прежде она была. Ее читали, держали в руках. Я сам видел несколько страниц. – А когда пришло время наложить хэн тамган, оказалось, что рукописи нет. Правильно? – Да. Именно так и оказалось [...] – Тогда все в порядке. Дело в том, что этой рукописи действительно нет. Нет и никогда не было. Ты ее еще не написал. – Я? Не написал? [...] – Никто не написал. Ни ты, ни Гоголь. Ни кто-то другой».

rà inserito nel repertorio dei gruppi folcloristici» (ivi: 370). Un rituale che rivela la vacuità dei miti storici. «Più di ogni altra cosa quella storia gli ricordava un gioco» (ivi), commenta il narratore nelle pagine finali di *Madžong*. Oltre alla riuscita stilizzazione della prosa gogoliana negli immaginari brani tratti dal terzo tomo de *Le anime morte*, sono le frequenti intrusioni autoriali, le digressioni e gli excursus storici del narratore, a fare del romanzo di Nikitin uno strumento utile per riscrivere la tradizione. Così l'autore può affidarsi alle parole del vecchio Kačalov, uno dei partecipanti alla partita di Mahjong, per ri-appropriarsi della sua voce ed enunciare la sua 'verità storica':

[...] la lingua russa è stata creata dagli ucraini e se ne deve riconoscere la proprietà dell'Ucraina all'estero. Kačalov cominciò dal "Manoscritto Nestoriano", scritto a trecento metri di distanza dal suo ufficio, e non dimenticò nessuno. Nel suo commento erano inclusi tutti i teologi dell'Accademia Mohyljana che il patriarca Nikon aveva invitato a Mosca a riordinare i testi ecclesiastici, e tutti i nobili e i *raznočincy* ucraini che scrivevano in russo<sup>63</sup> (ivi: 72-73).

Il commento sarcastico di Kačalov riflette la posizione 'minore' di Nikitin in merito alla questione linguistica ed identitaria in Ucraina. Secondo l'autore, il sostegno alla cultura russa da parte degli intellettuali ucraini nel corso della storia è un «movimento» innegabile, che non va interpretato come «un'espansione culturale» dell'Impero, ma piuttosto come uno «scambio di autori» (Appendice 2). Lo scrittore russofono ritiene che le argomentazioni che vedono la «comparsa della lingua russa in Ucraina come il risultato di un influsso coloniale» siano il frutto di un'interpretazione «non del tutto corretta» (ivi). Nikitin sostiene che vi sia stata una reciproca influenza tra il sistema russo e quello ucraino, che ha poi portato allo sviluppo di due diversi modelli culturali. Inquadrare la «letteratura russa d'Ucraina» contemporanea come una componente della produzione artistica del paese non escluderebbe la possibilità che questa possa allo stesso tempo essere «un elemento costitutivo della letteratura russa» (Meležik 2013). Per lo scrittore di Kyjiv, l'autoidentificazione di un autore è una «questione intima»<sup>64</sup>, legata a molteplici varianti, che esulano dai 'discorsi' della tradizione<sup>65</sup>.

La ricerca di una 'logica' può solo mascherare la precarietà dei tentativi dell'uomo di trovare una risoluzione univoca alle dinamiche 'ludiche' della Storia. Così, anche nel suo romanzo intitolato *Viktory Park*, l'autore ritrae la «dimensione lirica»

<sup>63</sup> «[...] русский язык создан украинцами и его следует признать собственностью Украины за границей. Качалов начал с Повести временных лет, написанной в трехстах метрах от его офиса, и не забыл никого. В записке были перечислены все богословы Могиланской Академии, которых Патриарх Никон пригласил в Москву приводить в порядок церковные книги, а также все известные украинские дворяне и разночинцы, писавшие по-русски».

<sup>64</sup> «Molte volte ho avuto modo di osservare come si possano incontrare due autori che vivono in Ucraina e scrivono in russo, ma l'uno si considera scrittore russo e l'altro scrittore ucraino. Dall'esterno può sembrare molto strano, ma in effetti la questione relativa all'autoidentificazione è pressoché intima, tocca dei tasti molto delicati. Oltretutto, l'uomo cambia con il tempo. Può passare dal russo all'ucraino, per tornare nuovamente al russo o viceversa, oppure scrivere allo stesso tempo in entrambe le lingue. Per di più può cambiare paese di residenza, e più di una volta. Non esiste un unico criterio obiettivo [...]» (Besedin 2013: 65).

<sup>65</sup> Secondo Nikitin, sono proprio questi discorsi a causare l'irrigidimento – e la chiusura – di un sistema letterario: «La letteratura è un sistema aperto. Qualora venisse a mancarle qualcosa, quella mancanza, di regola, viene presto colmata. Le eccezioni esistono soltanto in quei periodi in cui qualcuno, in genere la chiesa o lo stato, cerca di regolare dall'esterno i processi letterari, abilitando un dato fenomeno per vietarne altri» (Serebrjakova 2014).

delle vite dei reduci dalla guerra in Afghanistan, dei falsari e dei vecchi rivoluzionari di Kyjiv, al fine di descrivere il «vuoto ideologico» (Sochareva 2014) della capitale ucraina alla fine degli anni Ottanta. Il microcosmo racchiuso nel Parco della Vittoria del titolo, situato nel quartiere di Darnycja sulla riva sinistra del fiume Dnipro e ai margini della capitale ucraina, assume le sembianze di uno ‘spazio altro’, utile per riflettere la ricerca, eternamente incompiuta, di un significato da parte dell’uomo (cfr. Sančenko 2014). In Nikitin, è proprio la coscienza della crisi epistemologica della tradizione a potere riconciliare, tanto l’uomo quanto lo scrittore, con quell’immagine irrealmente riflessa al di là dello ‘specchio’ di un’epoca:

Cerchi un significato, ma non riesci a trovarlo. Una volta esisteva, ma ormai è già svanito da un pezzo. Ne è rimasta la tradizione. Ad esempio, nella maggior parte dei paesi scrivono da sinistra a destra. Mentre in alcuni da destra a sinistra, ed in altri ancora dall’alto verso il basso. E se in un paese in cui si scrive da sinistra a destra, ti metterai a farlo da destra a sinistra, potrebbero non capirti. E proprio per questo motivo adesso non ti capiscono. La tradizione è spesso irrazionale, non serve a nulla cercare di comprenderne la logica. Con il passare del tempo finisce per perdere ogni significato. Occorre solo rispettarla. Perché se varchi i confini dell’indecifrabilità, non sarai soltanto tu a non sapere se la tua infrazione sia grande o meno, ma anche quelli che ne osservano le regole non riusciranno a venirme a capo<sup>66</sup> (Nikitin 2014: 197).

### 4.3 Vladimir Rafeenko: il realismo magico ucraino

[...] gli scrittori russofoni d’Ucraina, e gli scrittori propriamente ucraini, dimostrano un’intima predilezione per una prosa non realistica. E questo sembra essere il nostro principale marchio distintivo dalla prosa russa tradizionale. In Ucraina, per molti artisti di talento il realismo puro non è sentito come la forma adeguata per osservare il mondo e riprodurlo in letteratura (Appendice 3).

Il ‘mondo fantastico’ scelto da Vladimir Rafeenko (n. 1969, Donec’k) nelle sue opere per «riprodurre» la realtà, trova le sue radici in un paradigma estetico particolarmente caro alla prosa ucraina moderna. L’emergere di pratiche letterarie volte alla predilezione di vere e proprie «proiezioni allegoriche» della realtà storica ha di recente dato vita ad una cospicua produzione di testi caratterizzati, secondo la definizione di Chernetsky (2007: 186), «da una torsione spazio-temporale della narrazione che si innesta su una visione del mondo in cui l’ordinario ed il magico sono mescolati o interconnessi». Attraverso la rappresentazione di un ‘microcosmo’ che contiene in sé elementi surreali e magici, i romanzi di Valerij Ševčuk (n. 1939), di Oles’ UI’janenko (1962-2010) e di Jurij Vynnyčuk (n. 1952) si avventurano nella decostruzione e nella sovversione dell’eredità coloniale ucraina, rappresentata come «un trauma psichico collettivo di stampo nazionale» (Chernetsky 2007: 205). Le loro strategie narrative sono state accostate da V. Chernetsky al modello estetico del ‘realismo magico’,

<sup>66</sup> «Ты ищешь смысл, а смысла в этом нет – когда-то он был, но давно выветрился. Осталась традиция. Например, в большинстве стран пишут слева направо. Но в некоторых – справа налево, а в некоторых – сверху вниз. И если в стране, где пишут слева направо, ты начнешь писать справа налево, то тебя могут не понять. Вот и здесь тебя не понимают. А традиция часто иррациональна, не стоит искать в ней логику. Со временем она теряет всякий смысл, ее нужно просто соблюдать, потому что, пересекая границу непонятного, не только ты не знаешь, велико ли нарушение, но и те, кто следит за точным соблюдением правил, ничего в этом не смыслят».

emerso in particolare in America Latina nel corso del XX secolo. Nella produzione letteraria di autori come il cubano Alejo Carpentier (1904-1980) e il colombiano Gabriel Garcia Márquez (1927-2014), l'esplorazione e la «trasgressione» dei «confini ontologici, politici, e geografici» diventa la chiave di volta per la «fusione, o la coesistenza, di mondi, spazi e sistemi» (Zamora, Faris 1995: 5-6) altrimenti inconciliabili. In questi testi, le «questioni della storia» diventano di particolare interesse, laddove la creazione di nuovi modelli rappresentativi offre lo spazio per «ri-immaginarla» (Faris 2002: 109), e per fornirne quindi una nuova interpretazione. In quest'ottica, l'adozione del realismo magico può assumere il ruolo di una «poetica di liberazione» (ivi: 103), utile a dar voce a quegli elementi della realtà di solito percepiti come 'marginali'. Il 'sistema Ucraina' rivela forti affinità con questo paradigma artistico per via di una tradizione culturale particolarmente sensibile alla rielaborazione del dato etnografico ed alla mitopoiesi, che trova le sue origini nell'estetica barocca:

An affinity with the Baroque, both as a system of thought and an aesthetic practice, and with allegory, which twentieth century criticism recognized as “the dominant stylistic law” of the Baroque, constitutes an important strain in their makeup [...] It appears to be fundamentally linked with their liminal position within the context of Western civilization and [...] of the Russian /Soviet Empire and with the critical power that stems from such a position [...] It has been argued that among Slavic cultures, Ukraine is possibly the most Baroque-oriented, and, indeed, the Baroque era (more exactly, the seventeenth century) marked Ukraine's greatest prominence in the Slavic, as well as the Eastern Christian, world. Hence it comes as no surprise that Ukrainian writers of later eras were frequently drawn to portraying and reevaluating this legacy [...] (Chernetsky 2007: 188-189).

La ripresa dell'eredità del Barocco ucraino, in cui si fondono sincreticamente «elementi culturali locali e suggestioni di derivazione occidentale» (Pachlovska 1998: 409), pone le sue radici nella tradizione nazionale, laddove l'impatto dell'*Enejida* (L'Eneide, 1798) di Ivan Kotljarevs'kyj (1769-1838), poema eroicomico in cui agli eroi troiani dell'opera di Virgilio si sostituiscono i cosacchi di Zaporizz'ja, inaugurò la letteratura moderna in lingua ucraina. Questo «grande affresco epico-burlesco», che pur riusciva a veicolare «una visione realistica del mondo» (ivi: 503), diede vita nel corso del XIX secolo ad una tradizione di epigoni, definita sotto il nome di *kotljarevščyna*. La ricezione di questo modello narrativo è da sempre stata molto contrastante, in quanto l'esagerata caratterizzazione del dato etnico ucraino con connotazioni farsesche finiva per veicolare un messaggio sotteso di 'inferiorizzazione' politica e culturale nei confronti dell'impero. Come sottolinea Grabowicz (2003: 221-222), «l'essenza parodica-sovversiva della *kotljarevščyna* è, comunque, a doppio fondo», in quanto, pur rimanendo «totalmente dipendente dalla relazione coloniale (concreta o spirituale) con la letteratura del centro», questo paradigma letterario aveva la funzione di «deridere la realtà imperiale e la poetica canonica».

La peculiare visione del mondo di Nikolaj Gogol', e «la natura altamente pittorica» (Shapiro 1986: 95) del suo stile, confermano un'influenza costante dell'estetica barocca sugli autori formati all'interno del 'sistema Ucraina'. Nelle sue opere su tematica ucraina, come *Večera na chutore bliz Dikanki* (Veglie alla fattoria presso Dikan'ka, 1831-32) e *Mirgorod* (1834), l'autore di lingua russa ritrae «una dimensione comica delle 'province'» dell'Impero, ed al contempo riesce nel suo intento di rivelare «la presenza di un'«anima ucraina» che resiste all'assimilazione all'interno

dell'identità russa» (Shkandrij 2001: 108). Gogol' è considerato uno tra i maggiori precursori del realismo magico (cfr. Faris 1995), e l'eredità del suo magistrale utilizzo dell'elemento 'fantastico' all'interno di una cornice 'reale' e 'locale' trova la sua espressione anche in periodo sovietico, con l'affermazione di un nuovo sottogenere, ovvero la *chymerna proza*<sup>67</sup> – prosa chimerica, o magica. Moda letteraria affermata negli anni Settanta, questo nuovo paradigma artistico «fuori dai confini del realismo, e non solo di quello socialista» (Kochanovskaja, Nazarenko 2011), trova la sua origine già nel 1958 con la pubblicazione del romanzo di Oleksandr Il'čenko (1909-1994) *Kozac'komu rodu nema perevodu, abo ž Kozak Mamaj ta čuža molodicja* (La progenie cosacca non tramonta mai, o Mamaj e la ragazza straniera)<sup>68</sup>. Il 'carattere nazionale' ucraino che emergeva da queste opere, permeate da «un tono umoristico, o talvolta sarcastico» della narrazione, «rafforzava alcuni tra i peggiori stereotipi coloniali sull'Ucraina e sugli Ucraini», per via dell'eccessiva «identificazione del dato etnografico con quello comico» (Chernetsky 2007: 190). Come osserva Chernetsky (ivi: 189), la prosa chimerica veniva tollerata dalle autorità perché considerata una «forma sovietica di *narodnost*». Oggi, Valerij Ševčuk, membro della generazione degli *šistdesjatnyky* ed ancora in attività, mira proprio a rielaborare gli stilemi letterari della *chymerna proza*, rifiutandone la caratterizzazione di stampo 'rurale', e creando nelle sue opere uno spazio chiuso su cui riflettere temi filosofici universali, come avviene in *Dim na hori* (La casa sulla collina, 1983). Lo scrittore di Ivano-Frankivs'k, Jurij Vynnyčuk, procede invece con ancor più decisione nella sua decostruzione, attraverso la creazione di chiare allegorie dell'oppressione coloniale, talvolta caratterizzate da significati chiaramente politici come avviene in *Laskavo prosymo v Ščurohrad* (Benvenuto a Rattopoli, 1992).

La produzione letteraria del russofono Vladimir Rafeenko si pone in continuità, sotto molti aspetti, con la tradizione nazionale. Il suo recente successo è strettamente legato alla partecipazione alle ultime edizioni del premio letterario russo *Russkaja Premija*. Dopo la pubblicazione delle sue prime opere *Kratkaja kniga proščanij* (Il breve libro degli addii, 1999) e *Kanikuly magov* (Le vacanze dei maghi, 2005) nella sua città natale, Donec'k, con un livello di distribuzione relativamente basso, il suo romanzo *Nevozvratnye glagoly* (I verbi non riflessivi, 2009) è stato selezionato nella *long list* del premio nel 2008. Il riconoscimento riscontrato dal romanzo in Russia ha posto le basi per la sua pubblicazione all'interno della rivista letteraria

<sup>67</sup> Kochanovskaja e Nazarenko (2011) evidenziano l'importanza della continuità della tradizione gogoliana all'interno della letteratura ucraina: «La *chymerna proza*, così come anche il realismo magico, trovano le loro profonde radici nella cultura nazionale. La nuova letteratura ucraina, la cui origine risale a Somov, Gogol', Ševčenko e Kuliš, è nata nell'epoca del romanticismo, e ancora oggi, in generale, sembra esservi ancorata, pur avendone attualizzato nel corso del tempo alcuni suoi tratti. La tradizione gogoliana non si è mai interrotta. Tutt'altra questione è quella relativa al fatto che essa sia potuta degenerare - come poi è successo - in forme legate ad una primitiva 'šarovarščyna', ovvero in immagini convenzionali ed inferiorizzanti della realtà ucraina».

<sup>68</sup> «Il romanzo di Oleksandr Il'čenko continua ad essere ristampato e letto ancora oggi. A suo tempo l'opera ha rappresentato un vero e proprio punto di svolta: si trattava di un testo pionieristico proprio per il suo legame con la tradizione. Il'čenko ha restituito alla letteratura ucraina quello che per decenni le era stato negato. Su di un piano relativo al soggetto, si osserva il rimando ad un folklore nazionale autentico e privo di alterazioni, alla leggenda del cosacco Mamaj ed agli apocrifi popolari [...] Sul piano della forma, abbiamo a che fare con una struttura complessa ed ornamentale tipica della letteratura antico-medioevale e popolare. Dal punto di vista ideologico, viene recuperata un'interpretazione dell'esistenza culturale e storica dell'Ucraina, delle sue fondamenta profonde» (ivi).

ucraina in lingua russa di Charkiv, *Sojuz Pisatelej*. Era il preludio alla successiva uscita del suo poema in prosa *Fljagrum* (Il flagello, 2011) su *Novyj Mir*, e della raccolta di racconti *Leto naproljot* (Per tutta l'estate, 2012) e del romanzo *Moskovskij Divertisment* (Il divertissement moscovita, 2011) su *Znamja*. Quest'ultimo ha poi ottenuto il secondo posto nell'edizione del *Russkaja premia* del 2011, mentre l'autore russofono è stato infine insignito del premio nel 2013 per il suo *Demon Dekarta* (Il demone di Cartesio).

Per lo scrittore di Donec'k, Nikolaj Gogol' rappresenta «l'origine della letteratura di lingua russa creata dagli ucraini», ed è proprio «attraverso il magico», il «meraviglioso», che la «scuola gogoliana» ha articolato nel corso dei secoli successivi una sua specificità ben definita (Appendice 3). Nelle sue opere, l'«Orfeo Rafeenko» (Dajs 2013a), filologo e culturologo di formazione, dà vita ad una peculiare interpretazione dell'eredità gogoliana, tramite l'intersezione di tradizioni letterarie eterogenee. Lo scrittore russofono elabora un paradigma estetico che è stato definito, per via delle sue riflessioni metaletterarie relative al potere del linguaggio artistico, come «postmodernismo magico» (ivi). Il mondo artistico di Rafeenko sottopone la realtà ad un processo di 'trasformazione alchemica', che prende vita tramite la sovrapposizione della tradizione classica alla contemporaneità ed il ricorso ad un tono mistico della narrazione. Il posizionamento 'minore' dell'autore di Donec'k all'interno del 'sistema Ucraina' ne amplifica il processo di deterritorializzazione stilistica, che nelle sue opere interessa quella che Deleuze e Guattari definivano con il termine di «macchina d'espressione»:

Kafka dice precisamente che una letteratura minore riesce molto meglio delle altre a elaborare la materia. Perché? e cos'è questa *macchina d'espressione*? Sappiamo che essa ha con la lingua un rapporto di deterritorializzazione molteplice: è la situazione degli Ebrei che hanno abbandonato il ceco insieme all'ambiente rurale, ma anche della lingua tedesca intesa come "linguaggio di carta". Si andrà allora ancora più lontano, si spingerà ancora più avanti questo movimento di deterritorializzazione (Deleuze, Guattari 1996: 33-34).

Rafeenko, come Kafka, decide di «arricchire artificialmente» la sua lingua letteraria, di dotarla «di tutte le risorse di un simbolismo, di un onirismo, di un senso esoterico, di un significante nascosto» (ivi: 34). Lo «sforzo disperato di riterritorializzazione simbolica, a base di archetipi, di Kabbala e di alchimia» (ivi) portato avanti dall'autore di Praga, nelle opere di Rafeenko si concretizza nella creazione di un mondo letterario ricco di rimandi intertestuali, immerso in un costante dialogo con tradizioni artistiche eterogenee. Questa «disgiunzione fra contenuto ed espressione»<sup>69</sup> porta il lettore all'interno di un universo edificato intorno alla rivisitazione dei modelli culturali russi ed ucraini. Come emerge dalle parole dello stesso Rafeenko, il mondo letterario creato dall'autore si pone come vero e proprio 'ponte' tra i due contesti artistici:

<sup>69</sup> «Ricco o povero che sia, un linguaggio qualsiasi implica sempre una deterritorializzazione della bocca, della lingua e dei denti. La bocca, la lingua e i denti trovano la loro territorialità primitiva negli alimenti. votandosi all'articolazione dei suoni, la bocca, la lingua e i denti si deterritorializzano. Vi è dunque una certa disgiunzione fra mangiare e parlare - e, ancor di più, malgrado le apparenze, fra mangiare e scrivere: è certo possibile scrivere mangiando, è più facile che parlare mangiando, ma la scrittura trasforma in maggior misura le parole in cose capaci di competere con gli alimenti. Disgiunzione fra contenuto ed espressione» (ivi: 35).

Il solo fatto di vivere al crocevia tra due culture, quella ucraina e quella russa, conferisce una percezione peculiare della vita. Io scrivo in russo, ed il russo è la mia lingua madre. Amo l'Ucraina perché sono nato e cresciuto qui (Appendice 3).

L'opera che sembra esemplificare al meglio la tensione sincretica della produzione letteraria dell'autore di Donec'k è *Moskovskij Divertisment*, romanzo che lo ha consacrato all'attenzione della critica ucraina e russa (cfr. Volodarskij 2013a; Bondar'-Tereščenko 2014). Sin dal sottotitolo dell'opera, *roman-Iliada* – ovvero, romanzo-*Iliade*, si può cogliere il tentativo programmatico, portato avanti da Rafeenko, di rivisitare la tradizione del poema-eroicomico di eredità ucraina. Il sistema classico del poema omerico si innesta sul modello 'romantico-alchemico' tedesco, dando vita, attraverso l'intersezione di questi miti, ad una narrazione mistica, fantastica. Il «*Pereval istorij*»<sup>70</sup> – il varco tra le storie – è l'elemento magico disposto dall'autore per varcare i confini tra le diverse tradizioni letterarie, legando le vicende omeriche all'idillio familiare del racconto *Lo schiaccianoci e il re dei topi* (1816) dello scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Nella fantasmagoria creata da Rafeenko, è la «metamorfosi» a diventare «la vera eroina» del romanzo (Volodarskij 2013a). Mosca è simbolicamente la 'nuova Troia', ora assediata da dei misteriosi ratti. La sovrapposizione di piani temporali e spaziali consente così di veicolare la decostruzione dei discorsi 'imperiali' e 'coloniali' della contemporaneità:

Esiste sempre un posto nel mondo che viene considerato degno di essere bombardato [...] allo stesso tempo nel mondo possono esistere un numero imprecisato di posti che si rivelano essere la stessa Troia. Troia, come capirai, si muove un poco, va alla deriva in giro per il mondo. Oggi è qui, ma il giorno dopo eccola già da un'altra parte! È un fenomeno di rifrazione degli oggetti ideali, lo capisci? [...] Perché è importante conquistare Troia? Perché Troia, per certi versi, è colpevole. Non è importante sapere di cosa lo sia. Si può sempre trovare una colpa. Perché la colpa è sempre qualcosa di piuttosto astratto<sup>71</sup> (Rafeenko 2013: 51).

Lo scrittore russofono si posiziona nel 'cuore dell'impero', per deriderne dall'interno mitologie e fobie contemporanee. Nel romanzo, la linea tematica principale è incentrata sulla guerra dei moscoviti contro i ratti, ma nel corso della narrazione gli stessi abitanti della capitale 'si trasformeranno' nei loro nemici, rendendo impossibile comprendere «come Mosca riuscirà a vincere ed al contempo difendersi da se stessa» (Appendice 3). La logica del *divertissement* pascaliano, inteso come 'distrazione',

<sup>70</sup> Cfr. Rafeenko 2013: 51. «[...] si tratta di qualcosa di simile ad un Varco tra le storie: è avvenuto qualcosa che porta gli uomini e i personaggi ad incarnarsi clandestinamente l'uno nell'altro, a perdere il loro posto legittimo, quello previsto per loro da Zeus. Ora, tutti noi, o, per meglio dire, tutti loro, si spostano da un mondo all'altro, da un tempo all'altro, diventando, così come appare, l'uno l'inverso dell'altro [...] [...] есть какой-то Перевал историй, там что-то случилось, и теперь люди и персонажи незаконно воплощаются друг в друга и утрачивают законные места, положенные для них Зевсом. Теперь все мы, то есть они, как-то перемещаются из одного мира в другой, из одного времени в другое. И стали, как бы это выразиться, взаимобратными...».

<sup>71</sup> «Всегда в мире есть место, которое считается престижным ткнуть ракетой [...] одновременно в мире может существовать несколько мест, которые являются одной и той же Троей. Троя, понимаешь, перемещается немного, дрейфует по миру. Сегодня она здесь, а послезавтра, глядишь, уже в другом месте. Феномен рефракции идеальных объектов, понимаешь? [...] Почему это так важно – победить Троию? Потому что Троя, с одной стороны, виновата. Тут не важно в чем, вину найти всегда можно. Поэтому вина эта всегда довольно абстрактная».

‘deviazione’ della coscienza dell’uomo, determina un continuo sistema di rifrazioni, di proiezioni della realtà storica nella Mosca magica creata dall’autore russofono<sup>72</sup>. I personaggi che la popolano sono eroi omerici ed animali antropomorfi che prendono parte ad un’allegorica mascherata volta ad evidenziare le ‘immagini distorte’ della realtà, create dai discorsi nazionali ed imperiali:

Il riccio si alzò e agitò la sua sigaretta. ‘Probabilmente, vorrete sapere cosa è successo nella sala del Cuore di Mosca e come è andata a finire la battaglia?! Ebbene, vi dirò che...abbiamo vinto! Più precisamente: abbiamo avanzato rapidamente come un’intera valanga, tutti insieme, russi e non russi, quelli di destra e quelli di sinistra, giovani e vecchi, saggi e stolti, uomini e non. Ci siamo spinti fino incontro a questa marmaglia, a mani nude e con i cuori impregnati dall’inebriante bellezza della morte e dell’amore!’<sup>73</sup> (Rafeenko 2013: 170).

Alla battaglia, che alla fine si rivelerà essere una farsa cinematografica, partecipano i personaggi tratti dalla tradizione russa, come il riccio dei cartoni animati sovietici di Jurij Norštejn (n. 1941), o l’orso russo, ritratto come il ‘re dei boschi’<sup>74</sup>. I personaggi della Mosca di Rafeenko rimandano simbolicamente alla ‘metamorfosi’ ed al decadimento della cultura russa<sup>75</sup>. Accostato dalla critica all’andamento narrativo rarefatto (cfr. Bondar’-Tereščenko 2014) del poema in prosa *Moskva-Petuški* (1973) di Venedikt Erofeev (1938-1990), o alla Mosca fantasmagorica di *Master i Margarita* (Il maestro e Margherita, 1967) di Michail Bulgakov (cfr. Volodarskij 2013a), *Moskovskij Divertiment* sembra invece intessere in tutta evidenza un fitto dialogo con la *Moscoviade* di Jurij Andruchovyč<sup>76</sup>. Mentre nel suo *roman žachiv* – romanzo

<sup>72</sup> Come suggerisce l’autore nell’intervista in appendice: «[...] la metafora di una Mosca occupata dai ratti è una metafora del mondo contemporaneo. Tutti noi esistiamo all’interno di una realtà riflessa, trasformata in un perpetuo processo di moto browniano. Questo processo priva la vita del suo significato, ci conduce all’interno di un’eterna, predeterminata e ininterrotta rotazione nella metamorfosi delle cose che ci circonda» (Appendice 3).

<sup>73</sup> «Ежик встал, помахал сигаретой. ‘Да, вы хотите, наверное, знать, что там было в зале Московского Сердца и чем завершилась битва?! Так вот что я вам скажу – мы победили! Точно говорю. Мы шли сплошной лавиной, все - русские и нерусские, правые и левые, молодые и старые, умные и глупые, мужчины и не очень – мы шли на эту серую сволоту с голыми руками и сердцами, наполненными пьянящей красотой смерти и любви!’».

<sup>74</sup> Cfr. Rafeenko 2013: 88. «La mia vita è trascorsa miseramente. Ho sprecato la mia esistenza nel peccato, nell’ignavia! Non ho dipinto splendidi quadri, né composto poesie o girato dei film! Ho tormentato per tutta la vita me stesso e la mia famiglia con l’angoscia esistenziale russa e con le mie ubriacature cicliche. Perdonami, o mio Dio, abbi pietà di me [Скверно жизнь прожил, во грехах, в лености время жизни своей сгубил! Ни картины не написал прекрасной, ни стиха не сочинил, ни фильм не снял! И себя, и семью свою мучил только всю жизнь экзистенциальной русской тоской и периодическим пьянством! Прости меня, Боже мой, помилуй!]».

<sup>75</sup> Cfr. ivi: 87-90. «‘Vaclav, come hai potuto diventare un riccio?! Come?! Tu, ballerino applaudito dall’Europa intera! [...] Riflesso nello specchio c’ero solo e soltanto io, e nient’altro! Nient’altro! Nessuna scena, nessuna musica. Non c’era l’atmosfera della tragedia, dell’arte, di cui deve fregiarsi una vita decente! Non c’era niente...’» [‘Вацлав, как ты мог стать ежом?! Как ты мог?! Ты, танцор, которому аплодировала вся Европа!... Только я сам, сам я там, в зеркале стоял, и ничего больше! Ничего! Ни сцены, ни музыки, ни той атмосферы трагедии и творчества, которой должна быть окрашена всякая порядочная жизнь! Ничего...’]».

<sup>76</sup> Come evidenzia E. Dajs (2013a) nella sua recensione del romanzo di Rafeenko: «La *Moscoviade* di Jurij Andruchovyč ha fatto molto scalpore a suo tempo. In quest’opera il protagonista, il poeta ucraino Otto Von F., uno studente dell’Istituto di letteratura, intraprende un percorso tortuoso in giro per la capitale, giungendo infine in una sala segreta sotto la piazza Rossa, dove si imbatte nei simboli dell’impero.

degli orrori, come recita il sottotitolo dell'opera dell'autore ucrainofono, la posizione del protagonista Otto Von F. sembra avere dei contorni chiari, ben definiti, la crisi ontologica inscenata dai personaggi di Rafeenko riesce invece a rompere le interpretazioni egemoniche, trovando una posizione intermedia, 'minore'. Il narratore della *Moscoviade* ci guidava all'interno di una «moderna Odissea», del «viaggio archetipico» di un poeta ucraino verso «casa» (Chernetsky 2007: 224). Il *divertissement* di Rafeenko, invece, non ha né un soggetto, né una direzione. Come afferma un immaginario Patroclo, «sei solo un personaggio. E un personaggio ha una sua direzione e non può separarsene. Da nessuna parte? No, cara, da nessuna parte. Né a destra, né a sinistra? No, né a destra, né a sinistra»<sup>77</sup> (Rafeenko 2013: 122). Le strategie letterarie di Rafeenko mirano a deterritorializzare i discorsi post-imperiali e, proprio al fine di raggiungere questo risultato, lo scrittore opta per la logica del *divertissement* post-moderno:

La mia Mosca si differenzia radicalmente da quella di Andruchovyč. La Mosca di Andruchovyč è il simbolo del terribile impero sovietico [...] La mia Mosca invece non è così terribile. Non c'è più marasma che nel resto del mondo. Di certo, però, si percepisce del male, della durezza, del cinismo, dell'angoscia. L'impossibilità stessa della felicità [...] È un romanzo ludico, gioioso, ma non può assolutamente essere definito come una satira politica, come a volte diventa il romanzo di Andruchovyč. Non posso dire nulla di male in merito alla sua *Moscoviade*, che ha suscitato in me, a suo tempo, un'enorme impressione. Ma, in sostanza, la visione di Andruchovyč è del tutto diversa dalla mia (Appendice 3).

Lo sguardo dell'autore russofono rappresenta un percorso inverso ma per certi versi complementare a quello di Andruchovyč, rivelando le diverse dinamiche del dialogo con la vecchia 'metropoli' in atto nella letteratura ucraina. Mentre lo scrittore di Ivano-Frankivs'k, ricreando la Mosca fantasmagorica della fine degli anni Ottanta, esorcizza i fantasmi coloniali ucraini, Rafeenko riesce ad impossessarsi del 'centro' dell'impero, pur scrivendo dai margini, dalla 'periferia'. Sia nella letteratura 'maggiore' ucrainofona che nella 'minore' russofona, Andruchovyč e Rafeenko, pur assumendo posizioni diverse, portano avanti un processo di decostruzione delle fobie e dei complessi identitari del centro di un impero ormai in decadenza:

Il fatto è che da un anno girano per Mosca dicerie, alimentate dalla stampa scandalistica e di partito, che nelle tenebre del metrò si sono riprodotte pantegane giganti grandi come cani lupo [...] Prima si manifestavano solo di notte. Adesso hanno cominciato ad apparire anche durante il giorno [...] Ma la questione non è il ratto, quanto il bisogno di perseguire qualcosa [...] Anche se ogni ratto, me compreso, incarna indubbiamente una parte di male, che ha la funzione anche di ehm-ehm difensore [...] E proprio per questo nella vostra guerra non ci saranno né vincitori né vinti, solo vittime...<sup>78</sup> (Andruchovyč 2009: 119-122).

Dopo essersene vendicato, il protagonista torna a Kyjiv. La battaglia con i ratti, che si ritrovano a dover affrontare gli eroi di Rafeenko (ovvero, divinità greche, uomini ed animali), è un'eco dell'apocalisse moscovita ritratta da Andruchovyč, in cui si racconta di ratti giganti alti tre metri che si aggirano per la metro di Mosca (negli anni Novanta, la stampa scandalistica era davvero piena di simili voci).

<sup>77</sup> «[...] ты просто персонаж. А персонаж идет по своему пути и не может от него отклониться. Никуда? Нет, милая, никуда. Ни вправо, ни влево? Ни вправо, ни влево».

<sup>78</sup> «Бо справа в тім, що ось уже протягом року Московією повзуть чутки, підкріплені жовтою і не лише червоною пресою, ніби в нетрях метрополітену завелися велетенські з доброу вівчарку

L'Imperatore dei ratti deve essere presente durante tutti gli eventi significativi della vita del branco, ma tutte le decisioni sono prese senza di lui [...] L'Imperatore deve essere regolarmente punito per la sua coscienza umana. Al branco non interessa l'imperatore come guerriero, condottiero o ratto. Quando ai ratti servono nuovi ratti, questi agiranno di conseguenza<sup>79</sup> (Rafeenko 2013: 137).

All' 'incubo' sovietico immaginato dal poeta ucraino di *Moscoviada*, si contrappone la dimensione da 'sogno' del *Divertissement* di Rafeenko, in cui a prendere voce sono invece gli stessi ratti. I due autori entrano in dialogo con Mosca, attraverso prospettive e referenti culturali diversi. Mentre Andruchovyč rispecchia la propria presenza nel romanzo tramite il *displacement* vissuto dal popolo ucraino, dislocato in uno 'spazio altro', Rafeenko, nel suo romanzo-Iliade, 'entra' a 'Troia' tramite l'irrisione e la decostruzione dei miti culturali russi:

Mi torna in mente il verso di Andruchovyč: "Ogni giorno passo vicino al carcere. Mi insegnano ad amare tutto questo paese". Bei versi, che diamine!"<sup>80</sup> (Andruchovyč 2009: 58)

Figliolo, perché devo crepare qui? [...] - *U svjakoho svoja dolja* - hai sospirato. *I svij šljakh širokij* - ha aggiunto lui<sup>81</sup> (ivi: 110).

"O, brucia il rame sugli aceri, come l'orso sente la sua giovinezza, magnifico ed irsuto, beve il miele dell'amore, beve il miele della perdita..." [...] che bei versi! Sì? Ti piacciono? Ma certo! Mi ricordano un po' Esenin, in generale si sente la bellezza, l'ampiezza, la libertà della nostra Russia!<sup>82</sup> (Rafeenko 2013: 86).

[...] quale scrittore ti piace di più? Puškin. E dei contemporanei? Puškin. E tra quelli odierni? Vladimir Rafeenko. Ma non lo conosci<sup>83</sup> (ivi: 97).

«Ognuno ha il suo destino / e largo è il suo sentiero». In *Moscoviada*, la citazione dei primi versi del poema *Son* 'di Taras Ševčenko veicola il tentativo di Andruchovyč di ritrovare nel suo incubo il legame con la tradizione ucraina. Nel mondo fantastico popolato dagli orsi russi di Rafeenko, il rimando ai poeti Sergej Esenin (1895-1925)

завбільшки, шури [...] Раніше вони давали знати про себе лише вночі. Зараз почали з'являтися навіть удень [...] А вже справи тут уже не так у шурах, як у потребі когось винишувати [...] І саме тому у вашій війні не буде переможців і переможених, а будуть самі лише жертви...» (Andruchovyč 2014: 114-115).

<sup>79</sup> «Император крыс должен присутствовать во время всех существенных событий в жизни стаи но все решения принимаются без него! [...] Император должен быть регулярно наказуем своей человеческой совестью! Император не интересуется стаю как воин руководитель или крыса. Когда крысам нужны новые крысы они поступают иначе!».

<sup>80</sup> «Згадується з Андруховича: «Я щодня тут їжджу попри в'язницю. Мене вчать любити всю цю країну». Гарні рядки, чорт забирай» (Andruchovyč 2014: 56).

<sup>81</sup> «— Синок, ну не подихать же мне, а? [...] — У всякого своя доля, — зітхнув ти. — І свій шлях широкий, — додав він» (Andruchovyč 2014: 105).

<sup>82</sup> «О, как горит на кленах медь, как юность чувствует медведь, как он прекрасен и космат, пьет мед любви, пьет мед утрат...» [...] хорошие ведь стихи! Да? Тебе нравится? Ну конечно! Немного Есенина напоминает, а вообще хорошо, широко, приволье чувствуется наше российское!».

<sup>83</sup> «[...] из писателей тебе кто больше всех нравится? Пушкин. А из современных? Пушкин. А из самых самых современных? Владимир Рафеенко. Но ты его не знаешь».

e Aleksandr Puškin (1799-1837) è funzionale alla loro demistificazione, con la definitiva entrata in scena dell'autore. Il suo posizionamento minore gli consente di agire in quello spazio intermedio dove può porre in essere il suo tentativo di 'riappropriazione', può indossare una nuova maschera, dissacrando così il conflitto che «oppone padri e figli» (Deleuze, Guattari 1996: 31). Dalle 'terre incolte' del Donbas l'autore russofono può proiettare allegoricamente la sua peculiare visione del mondo, il suo sguardo straniato, marginale. Come afferma lo stesso Rafeenko, «Donec'k, in generale, rappresenta il punto di partenza per le mie ricerche topologiche ed artistiche» (Appendice 3). E sono proprio la regione storica del Donbas ed il suo capoluogo ad essere alcuni tra gli oggetti privilegiati nell'immaginario letterario dell'autore.

In *Nevozvratnye glagoly*, Rafeenko cerca di ricostruire la storia personale del protagonista, il filologo Vladimir Zjabko, ed il suo amore per due donne, May e Sazuki. La proiezione della Donec'k degli ultimi anni sovietici all'interno di un microcosmo giapponese, la cittadina ucraina di Tokorozawa, dà la possibilità di creare una nuova narrazione mitica del centro industriale del Donbas<sup>84</sup>. Nel 'romanzo in novelle', come recita il sottotitolo dell'opera, «il confine tra l'immaginario e il reale è trasparente, mutevole» (Pasternak 2009). L'eroe-narratore, nonché poeta, è volto a comprendere tanto quello che avviene nella sua vita, quanto le vicende dell'opera che sta scrivendo. L'unico modo per comprendere la realtà diventa la sua proiezione nel 'magico', in una sfera in cui il Donbas può essere popolato dai personaggi del fumettista giapponese Hayao Miyazaki:

Chi siamo? Effettivamente, bisogna vederci chiaro sin da subito. Altrimenti, a venirci fuori saranno solo caos ed ambiguità. Noi eravamo lì. Si tratterebbe di una menzogna, se vi dicessi che a stare lì e a guardare eravamo proprio noi, pionieri, ottobristi, bambini ed adulti, uomini sovietici, gli abitanti di questa provincia [...] Ma c'erano alcuni di noi che, senza dubbio, erano lì a guardare. E questo numero indefinito di persone è meglio chiamarlo con il nome di Totoro [...] Chiaramente, Totoro non è una nostra invenzione. O almeno, non una creazione del popolo sovietico [...] Piuttosto, è un'invenzione dei giapponesi. Il grande Miyazaki ce lo ha dato in dono. Direi che ce lo ha mostrato. Ma poi la vita ha aggiunto e modificato così tanto, che adesso è difficile poterne ancora distinguere i tratti originali<sup>85</sup> (Rafeenko 2010: 5).

«Donec'k è una città complessa, chiusa in se stessa», afferma l'autore, «come la città giapponese del mio romanzo» (Abibok 2013). All'immagine romanzesca della

<sup>84</sup> Come osserva V. Rafeenko in merito al processo di trasformazione alchemica della sua città natale all'interno del romanzo: «Si tratta di un gioco legato alla disincarnazione di Donec'k e alla comparsa di una città romanzesca, nel caso specifico di una città proto-giapponese. Tokorozawa è una città che, in effetti, esiste. E, non a caso, appare nel romanzo. Proprio lì 'è nato' Totoro, il personaggio del cartone animato di Hayao Miyazaki, che sin dall'infanzia rappresenta una sorta di angelo custode del protagonista del mio romanzo. Totoro è un simbolo per me molto vicino al carattere animato dello spazio. Tutto ciò che ci circonda vive ed è pregno di vita. Da questo tipo di assunto nasce, a sua volta, la visione romanzesca della mia città natale» (Abibok 2013).

<sup>85</sup> «Кто такие мы? В самом деле, с этим надо разобраться сразу, иначе выйдет неразбериха и двусмысленность. Мы стояли. Выйдет неправда, если я скажу, что стояли и смотрели мы, пионеры, октябрята, дети и взрослые, советские люди, жители этой провинции [...] Но были некоторые мы, которые всё же, безусловно, смотрели. И это некоторое множество лучше всего назвать Тоторо [...] Конечно, Тоторо - это не наше изобретение. Не советского народа [...] Скорее японского. Великий Миядзакэ подарил нам его. Я бы сказал, указал нам на него, но жизнь потом так много к этому добавила и так много уточнила, что сейчас уже трудно различить начальные черты».

città dell'Ucraina orientale, che emerge dalla lettura di *Nevozvratnye glagoly*, si contrappongono le tonalità apocalittiche di *Demon Dekarta*. Il titolo dell'opera rimanda alla tradizione del razionalismo cartesiano ed al suo scetticismo metodologico: il 'dubbio' che un 'demone maligno' possa averci circondato di inganni nel nostro percorso verso la comprensione della realtà. Nel romanzo il protagonista, Ivan Levkin, diventa il vero e proprio demiurgo di un'immaginaria e minacciosa città di minatori, di nome 'Z'<sup>86</sup>. Il mondo di Levkin, come evidenzia E. Dajs (2013), «è il mondo di uno schizofrenico», che ha dato vita ad una realtà in cui al seguito di ogni individuo vi è un demone, un compagno metafisico. All'alba dell'apertura di una fabbrica, i personaggi si muovono in un mondo in cui tutto è 'sospeso':

E non vogliono sciogliersi le collinette di neve ai bordi delle strade, vicino ai casotti dei segnalatori ferroviari, nei pressi delle colonne di sostegno dei ponti e dei portici dei tempi. In alcuni punti la neve si è accumulata fino a raggiungere l'architrave. Non è dato passare né al sacerdote, né al turista. Non è possibile nemmeno guardare le colonne, o restaurare il capitello corinzio. Possiamo solo girarci intorno. Piangere e bere. Bere e cantare<sup>87</sup> (Rafeenko 2014: 8).

Le 'terre incolte' del Donbas sono paralizzate, immobilizzate da un sortilegio, che lega i suoi abitanti al destino della fabbrica. Il sonno della città Z non ha una via d'uscita, o una soluzione. L'unico modo per «mettersi in salvo» consiste nel «controllare» quell'illusione, superando i confini della 'storia' e dei suoi costrutti culturali:

Cos'è la storia, se non pura fantasia? Cos'è un fatto, se non una sua interpretazione? [...] Se controlli l'illusione, puoi ottenere la pace. Se la respingi, ne resti schiavo. Mettetevi in salvo con l'amore e la coscienza, ragazzi, vi scongiuro! E con nient'altro!<sup>88</sup> (Rafeenko 2014: 237-238)

Il mondo 'illusorio' dell'immaginaria città Z, ritratto in questo *roman-snovidenie* – romanzo-sogno, come recita il sottotitolo dell'opera, richiama alla mente l'atmosfera di *porožneča*, di vuoto, della Vorošylovhrad di S. Žadan. I vecchi minatori sovietici rappresentati dai due scrittori ucraini hanno perso il loro ruolo, la loro possibilità di 'essere narrati', 'nominati'. Si tratta di quella dimensione sospesa, interstiziale, in cui si muovono i 'reliqui culturali' del 'Sistema Ucraina', ancora in attesa di essere significati. In *Demon Dekarta*, sembra proprio essere la liberazione dal demone a poter condurre al superamento di questa condizione di 'illusoria marginalità', altrimenti priva di risoluzione:

<sup>86</sup> Cfr. Rafeenko 2014: 9. «Dopo una calda giornata, quasi estiva, sulla città Z e sui suoi sobborghi si abbatte il vento del nord. Sferza le fattorie, i villaggi [...] volteggia intorno alle biche di fieno, rosicchiate durante l'inverno dalle capre, dalle mucche, dai diavoli [После жаркого, почти летнего дня на город Z и его предместья налетает северный ветер. Он хлещет хутора, поселки... кружит вокруг стогов сена, изъеденных за зиму козами, коровами, бесами].»

<sup>87</sup> «И никак не желают таять снежные холмы по обочинам дорог, у будок стрелочников, у опорных колон мостов и у портиков храмов. Кое-где намело до самого архитрава, не пробиться жрецу, не пройти туристу, не рассмотреть колонн, не реставрировать коринфскую капитель. Только ходить вокруг да около. Плакать и пить. Пить и петь».

<sup>88</sup> «Что история, как не фантазия? Что факт, как не его интерпретация? [...] Управляя иллюзией, ты обретаешь мир. Отвергая ее, остаешься рабом. Спасайтесь любовью и совестью, заклиная, мальчики, и больше ничем другим!».

Il demone ha il controllo su tutto [...] E spazzerebbe via dalla faccia della terra la città e noi tutti, se solo lasciassimo fermare la fabbrica [...] I nostri avi si allearono con il demone dell'illusione per il carbone e per l'acciaio. Ed ora il demone vuole vivere qui<sup>89</sup> (Rafeenko 2014: 223-224).

Solo una narrazione minore del reale dà la possibilità di 'trasgredire i confini ontologici, politici e geografici', diventando veicolo di una 'poetica di liberazione' dal demone cartesiano. Ed è così che, nella dimensione interstiziale in cui si muovono queste scritture ibride, possiamo oggi osservare la nascita di nuove identità. Lo 'sguardo' all'afasia post-sovietica, ritratta nelle opere di Kurkov, trova il suo riflesso negli 'specchi eterotopici' di Nikitin e nei 'romanzi-sogno' di Rafeenko. Nel loro spazio letterario immaginato, l'interazione dei modelli culturali ucraini e russi si innesta sul tentativo di creare un nuovo legame organico tra i differenti discorsi storici e culturali del 'sistema Ucraina'. Come sottolineato da R. Lachmann (2004: 173), «architecture of memory is replaced by the textual space of literature [...] Literature is a mnemonic medium which not only creates new texts to be remembered but also recovers suppressed knowledge». In questo modo, i testi letterari degli autori russofoni riescono a diventare «forms of historical memory and agents of political life» (Etkind 2010) e, promuovendo la costruzione di identità ibride, pongono le basi per sviluppare nuovi canali interpretativi dell'identità e della memoria culturale ucraina.

<sup>89</sup> «Демон всем управляет [...] И он сотрет с лица земли этот город и всех нас, как только мы позволим остановить завод [...] Наши деды и прадеды заключили союз с демоном иллюзий ради угля и стали. И теперь он желает тут жить».

## Per una conclusione Dialettica della transizione dal post-sovietico al post-Majdan: tra vecchie e nuove narrazioni

Oggi lo scrittore russofono d'Ucraina sogna soltanto di essere ascoltato e riconosciuto nel suo Paese (Sventach 2014).

Vladimir Rafeenko

Nel settembre del 2014, Tetiana Zhurzhenko si interrogava sulle conseguenze dei drammatici eventi che hanno sconvolto l'Ucraina a partire dal novembre del 2013 – aggravandosi poi nel corso del biennio successivo: le proteste di Majdan Nezaležnosti a Kyjiv, l'annessione della Crimea alla Russia e il conflitto nelle regioni orientali del Paese. Nel suo intervento emblematicamente intitolato *From Borderlands to Bloodlands*, la studiosa ucraina osservava l'emergere di una nuova fase storica per questi 'territori di frontiera', segnata da un pericoloso intensificarsi dei fenomeni di cristallizzazione identitaria sulla base di rigide contrapposizioni tra le differenti affiliazioni linguistiche, culturali e geopolitiche nelle diverse regioni del Paese. La 'fine dell'ambiguità', segnalata da Zhurzhenko, lasciava, però, ancora spazio per nuovi imprevedibili movimenti all'interno di quest'area 'ibrida', sconvolta dall'incedere della guerra:

Certainly, one danger of the current war is that it has encouraged the creation of “enemies” and “collaborators”. Yet it has also cleared the intellectual atmosphere and put the debate on Ukrainian identity back to zero. Journalists, academics and writers from eastern Ukraine, many of them Russian speaking but Ukrainian patriots, have had a refreshing effect on the public discourse (Zhurzhenko 2014).

Nella prefazione al suo *Ukrainisches Tagebuch* (Diari Ucraini, 2014), pubblicato dapprima in Germania e tradotto in francese, inglese ed italiano, lo scrittore ucraino di lingua russa Andrej Kurkov dichiarava apertamente la propria volontà di farsi portavoce degli eventi che hanno sconvolto il suo Paese. La narrazione dei suoi *Diari* ripercorre le diverse fasi della 'crisi ucraina', a partire dalla mancata firma dell'accordo di associazione con l'Unione Europea nel novembre del 2013, per finire con l'acuirsi del conflitto nelle regioni orientali nell'aprile del 2014. Kurkov decide programmaticamente di «non nascondersi», di «vivere» la quotidianità della «tempesta» storica per raccontarla ai lettori occidentali:

Ora però dopo aver vissuto già diverse “tempeste della storia”, sono di nuovo diventato testimone di eventi drammatici, iniziati in Ucraina a Novembre del 2013 e non ancora terminati. Non posso sapere come finirà il tutto, non so nemmeno cosa aspetta me e la mia famiglia domani. Posso soltanto sperare. Ma non me ne vado dal Paese. Non mi nascondo dalla realtà. La vivo<sup>1</sup> (Kurkov 2014: 10).

Il punto d’osservazione privilegiato è l’appartamento dello scrittore, a pochi passi da Majdan Nezaležnosti, centro nevralgico delle proteste. La ‘rivoluzione’<sup>2</sup> è raccontata attraverso gli appunti tratti dall’esercizio quotidiano di Kurkov. Protagonisti involontari ne sono la moglie, i figli e gli amici dello scrittore, coinvolti dall’incessante avanzare della Storia in un movimento la cui direzione è imprevedibile, e il cui destino è impronosticabile.

Il «moto sociale browniano» (Kurkov 2014: 189) innescato dagli scontri ha coinvolto artisti, scrittori e musicisti del Paese nel tentativo di dar voce al proprio travagliato processo di autocoscienza (cfr. Kratochvil 2014; Pomerancev 2014). «Sia dentro che attorno alla zona delle barricate, sui muri, sulle staccionate e sulle pareti delle tende, si trovano appesi fogli con poesie scritte a mano o stampate in casa. Sia in russo che in ucraino»<sup>3</sup> (Kurkov 2014: 115), osserva Kurkov nei suoi *Diari*. Durante le manifestazioni di *EvroMajdan*, il centro di Kyjiv è diventato un vero e proprio teatro a cielo aperto, in cui di volta in volta si esibivano attori culturali – più o meno affermati – della scena ucraina. L’esperienza del *Mystec’kyj Barbakan* (Il Barbacane Artistico), una galleria temporanea costruita sul viale Chreščatyk – arteria stradale del centro di Kyjiv che conduce fino a Majdan Nezaležnosti – racchiude in sé il carattere occasionale dei fenomeni artistici sorti durante le proteste. Tra la fine del 2013 e l’inizio del 2014, all’interno di questa ‘fortificazione’ si sono susseguiti *reading* poetici e mostre: artisti russofoni e ucrainofoni – come Andruchovyč, Nikitin, e Žadan – hanno contribuito al breve percorso di questa iniziativa culturale, partecipando a lezioni e a dibattiti. Proprio dall’esperienza del *Mystec’kyj Barbakan* è poi nata nel 2014 la casa editrice Ljuta Sprava (cfr. <<http://www.lutasprava.com/>>), che continua ancora oggi a proporsi come la vera continuatrice dell’‘arte della rivoluzione’, come testimonia la pubblicazione di un’antologia omonima (2015) – che include indistintamente al suo interno brani redatti da scrittori, giornalisti, musicisti e *bllogger* che hanno preso parte all’esperienza del *Barbakan*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «И вот, уже не первый раз оказавшись в центре “исторического водоворота”, я снова стал свидетелем драматических событий, начавшихся в Украине в ноябре 2013 года и до сих пор продолжающихся. Я не знаю, чем они закончатся, я не знаю, что ждет меня и мою семью в ближайшем будущем. Я только надеюсь на лучшее. Я не уезжаю. Не прячусь от реальности. Я в ней живу каждый день» (Kurkov, *Vstuplenie*). Il testo in lingua russa riportato in questa sede è tratto dal manoscritto utilizzato per l’edizione italiana dalla traduttrice Sibylle Kirchbach, che segue i tagli della prima edizione dell’opera, uscita in lingua tedesca. Per le citazioni si fa riferimento alla data di redazione riportata sul manoscritto.

<sup>2</sup> In merito alle manifestazioni di *EvroMajdan*, è interessante sottolineare come sia stata a più riprese utilizzata – e contestata – la definizione di ‘rivoluzione post-coloniale’ (cfr. Gerasimov 2014; Sakwa 2015). Si tratta sicuramente di una nuova tappa nell’eterno dibattito sulla supposta post-colonialità dell’area post-sovietica, che sembra poter dare nuova linfa a questo campo di studi nei prossimi anni.

<sup>3</sup> «На заборах и палатках внутри и снаружи баррикад приклеены листы бумаги с написанными от руки и отпечатанными на принтере стихотворениями. На русском и на украинском языках» (Kurkov, 27/01/2014).

<sup>4</sup> Tra le ultime uscite di Ljuta Sprava, si segnala anche *Sanitar s Institutskoj* (L’infermiere di Via Instituskaja, 2016), la prima opera di Aleksej Nikitin ad essere pubblicata in Ucraina. È storia recente anche

È significativo il fatto che quasi tutti i testi letterari eretti a simbolo delle proteste abbiano poi trovato una loro collocazione ‘virtuale’ all’interno dei *social network*<sup>5</sup>. Ne è un esempio la fortuna dei versi in russo della poetessa ucraina Evgenija Bil’čenko (n. 1980): la pubblicazione di *Kto ja?* (Chi sono?) su Facebook il ventuno febbraio del 2014 è stata seguita da una forte diffusione del testo in rete, oltre che dalla sua traduzione in ucraino ad opera della poetessa Halyna Kruk (n. 1974) a distanza di soli tre giorni (cfr. Bil’čenko 2014; Kruk 2014). In meno di un anno, nel corso del 2014, abbiamo così assistito alla pubblicazione di decine di antologie e raccolte bilingui di ‘poesie del Majdan’. Nella sua preziosa analisi di questa vasta produzione poetica, Inna Bulkina (2016a) osserva come un modello figurativo unificante possa essere trovato soltanto per i versi in lingua ucraina: gran parte di questi componimenti è, infatti, costruita intorno alla figura della madre che piange il figlio caduto<sup>6</sup>. Si tratta di una chiara allusione biblica, divenuta oggi un «classico della *ukrsučlit*» (ivi), che ha trovato la sua piena espressione nella raccolta di poesie *Žyttja Mariji* (Vita di Maria, 2015) di Serhij Žadan. Come osserva O. Ponomareva, i versi dell’autore di Charkiv, accompagnati all’interno dell’opera dalle traduzioni di alcuni testi dello scrittore polacco Czesław Miłosz (1911-2004), «trascendono la dimensione umana e si trasformano in un’interrogazione metafisica sulla sorte dell’intera nazione in guerra» (Ponomareva 2015).

È importante sottolineare come la comunità letteraria abbia svolto un ruolo essenziale nel cercare di definire l’Ucraina come «un’entità politica e culturale coerente», nonostante si possa comprendere come in un momento di crisi – accentuato dall’intensificarsi del conflitto nel Donbas – la polarizzazione delle posizioni delle sue diverse regioni avesse inizialmente indotto gli stessi intellettuali a non essere più «così certi dell’unità del Paese» (Blacker 2014a: 14). Nel suo intervento intitolato *Ukraina i eë ‘dal’nij’ i ‘bližnij’ vostok* (L’Ucraina ed il suo ‘Lontano’ e ‘Vicino’ Oriente, 2014), lo storico Andrej Portnov provava a ripercorrere le diverse fasi del dibattito culturale nazionale durante il divampare della guerra nel Donbas, evidenziando il processo di «estranamento» delle regioni dell’«Oriente ucraino» dal corpo nazionale, portato avanti da parte dell’*intelligencija* ucraina. L’edificazione di nuovi confini, tanto fisici quanto ideologici, poneva le sue radici, secondo lo studioso, nella «*strach pered složnost’ju*» (Portnov 2014), ovvero nella ‘paura della complessità’ di un’identità nazionale eterogenea.

La ricerca dei difficili, ma significativi, compromessi, auspicata da Portnov, sembra trovare spazio proprio nella produzione letteraria di quegli autori che decidono di vivere questa «complessità». Il punto di osservazione che prende vita all’interno dello spazio letterario russofono, come osserva Blacker (2014), consente lo sviluppo di una peculiare prospettiva sulla cultura e sulla letteratura, viste ora come «the product of

l’edizione in lingua ucraina (2016) di un altro romanzo dell’autore russofono di Kyjiv, *Victory Park*, a cura di V. Merenkova per la casa editrice Fabula di Charkiv.

<sup>5</sup> Le pagine dei *social network*, come Facebook e V Kontakte, hanno ospitato la maggior parte di articoli, racconti e componimenti poetici relativi a *EvroMajdan* e ai suoi successivi sviluppi. La popolarità del fenomeno ha poi innescato un interessante processo di recupero antologico ‘su carta’ dei frammenti di queste ‘platee virtuali’: è il caso del poeta russofono Boris Chersonskij, che nel suo *Otkrytyj dnevník* (Diario aperto, 2015) – pubblicato per la casa editrice ucraina Duch i Litera – raccoglie i passaggi più popolari tra i suoi post pubblicati su Facebook nel corso del 2014.

<sup>6</sup> In merito ai componimenti in lingua russa, Bulkina (2016a) ne evidenzia – anche in questo caso – il carattere asistematico: «Gli autori di lingua russa riproducono questo canone molto raramente. In generale, nei loro versi è difficile trovare e separare un principio unificante a livello tematico e di genere».

<sup>7</sup> Per *ukrsučlit* – anche *sučukrlit* – si intende l’abbreviazione di *sučasna ukrajins’ka literatura* – letteratura ucraina contemporanea.

complex histories, linguistic hybrids and entangled identities». Così, se all'interno delle narrazioni egemoniche la frattura interna sembra configurarsi «secondo i connotati etno-linguistici» di una «contrapposizione binaria» (Roccucci 2014: 43), Jana Dubinjanskaja (n. 1975), scrittrice di lingua russa ed ucraina, considera invece il mito del «problema linguistico» come «un fantasma che nessuno aveva mai visto, che viveva nella coscienza dei parlanti di entrambe le lingue» (Dubinjanskaja 2014), tanto dei russofoni quanto degli ucrainofoni. Secondo l'autrice, originaria della Crimea, si tratta di un problema che non esiste, che nasconde questioni identitarie più profonde. Andrej Poljakov (n. 1968), in un'intervista per il portale russo *Colta.ru*, cerca di andare più a fondo nel tentativo di spiegare le radici del rinnovato 'dilemma identitario' nazionale. Il poeta russofono, rimasto in Crimea dopo il referendum che ne ha visto la contestata annessione alla Federazione Russa, prova a leggere nell'indeterminatezza del passato sovietico le ragioni dei recenti sommovimenti:

[...] l'identità della gente che vive qui, è rimasta in gran parte sovietica... Siamo un popolo lacerato al suo interno [...] Nessuno ha spiegato cosa voglia dire essere russo. Io stesso non so cosa significhi essere russo. E che farne dello strato sovietico della nostra storia? Essenzialmente non è ancora chiaro. Ci sono due possibili varianti. La prima di queste è rappresentata dalla Grande rivoluzione socialista d'Ottobre, dalla vittoria del proletariato, tutto magnifico. La seconda è la catastrofe. Ma sia la prima che la seconda sono solo parole, sono solo emozioni [...] (Morev 2014).

La memoria legata al trauma storico sembra ancora rappresentare un vero e proprio campo di scontro per le differenti prospettive in merito al futuro destino del Paese. La nuova 'utopia nazionale' auspicata dalla classe dirigente dell'Ucraina del post-Majdan nei suoi progetti di *nation building* sembra, di contro, essere decisamente indirizzata verso 'proiezioni esclusive' della Storia nazionale: è il caso del contestato processo di *dekommunizacija*<sup>8</sup> – decomunizzazione – del Paese (cfr. Portnov 2015; Shevel 2016), i cui «metodi di implementazione», secondo l'opinione dello storico G. Kasjanov, emblematicamente «ricordano le pratiche comuniste» (Kurina 2016).

Come osserva Aleksej Nikitin, una via di fuga dal rinnovato inasprirsi delle tensioni ideologiche potrebbe essere trovata in un differente atteggiamento nei confronti delle 'rappresentazioni storiche' del presente: «Probabilmente, è necessario guardare alla storia non come un preludio al nostro presente [...] È necessario esserne a conoscenza, ma muoversi in avanti come se tutte queste lacerazioni non fossero mai esistite» (Fanajlova 2014). Tra queste «lacerazioni», quella linguistica e culturale sembra trovare proprio nelle voci 'minori' russofone un possibile veicolo per la formazione

<sup>8</sup> Nell'aprile del 2015, il parlamento ucraino ha approvato quattro leggi volte a regolamentare un nuovo indirizzo politico in merito alla memoria storica del Paese. Si tratta della legge n. 2538 *Sullo status legale e in onore della memoria di coloro che hanno contribuito alla lotta per l'indipendenza dell'Ucraina nel XX secolo*, della legge n. 2558 *Sulla condanna dei regimi totalitari comunisti e nazional-socialisti (nazisti) e sulla proibizione della diffusione dei loro simboli*, della legge n. 2540 *Sull'accesso agli archivi degli organi di repressione del regime totalitario comunista, 1917-1991*, e della legge n. 2539 *Sulla perpetuazione della vittoria sul Nazismo nella Seconda Guerra Mondiale*. In merito all'approvazione di queste misure legislative, si è aperto un ampio dibattito tra storici e studiosi, ucraini e non, nel tentativo di definire i termini del rapporto tra il dato storico reale e le relative politiche nazionali di *nation building* in tempo di crisi. Si segnala in questa sede la grande attenzione prestata nei confronti dell'argomento all'interno della rivista *Minima Ucrainica* (cfr. <[www.minimaucrainica.com](http://www.minimaucrainica.com)>), di cui sono uno dei curatori, nelle uscite del biennio 2015-2016.

di una «solidarietà attiva», che si rivela necessaria laddove «il campo politico ha contaminato ogni enunciato» (Deleuze, Guattari 1996: 31). Come osservava lucidamente T. Zaharchenko, già nel Maggio del 2014:

Today, the intricate relationship between Russia and Ukraine is, as ever, decisive for the future of this part of the world. And, as ever, it remains largely simplified as either antagonistic or fraternal. Russian-speakers in Ukraine effectively topple this dichotomy. They are the new soldiers of sentiment in a war of calculation. Whether they refer to motherland as *Rodina* (in Russian) or as *Bat'kivshchyna* (in Ukrainian) is secondary (Zaharchenko 2014).

Tra le iniziative più significative intraprese dalla comunità russofona kieviana, si segnalano le ultime pubblicazioni della rivista bilingue *Šo*, dedicate all'edificazione di un difficile dialogo tra gli attori culturali della scena ucraina e di quella russa. Nel maggio del 2014, il numero della rivista intitolato *Iskušenie vojnoj* (La tentazione della guerra) ha ospitato una sezione speciale dedicata alla 'poesia sociale', che includeva una selezione di versi scritti da autori ucrainofoni e russofoni sulle proteste di *EvroMajdan* e sulla guerra nel Donbass (cfr. Slyvyns'kyj 2014; Lazutkin 2014; Rissenberg 2014); mentre nell'ultimo numero dell'anno, intitolato *Ukraina-Rossija: kul'tura treščit po švam* (Ucraina-Russia: la cultura cade a pezzi), i redattori della rivista hanno provato a dar vita a un possibile dialogo tra attori culturali ucraini e russi, come nel caso di Lev Rubinštein e di Ljudmila Ulickaja (cfr. Volodarskij 2014).

Come abbiamo già evidenziato nel corso della trattazione, le relazioni tra i due contesti letterari sono particolarmente intense in virtù della forte interazione tra i rispettivi mercati editoriali. Negli ultimi anni, tuttavia, all'irrigidimento dei contrasti politici tra i due Paesi è seguita una notevole riduzione delle possibilità di collaborazione. Una delle questioni più controverse è sorta all'indomani della proposta dell'allora vice primo ministro Oleksandr Syč – poi ripresa dal deputato Ostap Semerak – relativa all'introduzione di licenze e quote per i libri russi all'interno del mercato ucraino (cfr. Beard 2014; Bogdan 2016; Žuk 2016; Ukrajins'ka Pravda 2016). La situazione risulta particolarmente complessa, soprattutto per la difficile posizione degli autori russofoni in Ucraina, stretti tra la possibilità di pubblicare le proprie opere in Russia e una guerra che è ancora in corso, come ben esemplificano le parole di Boris Chersonskij tratte da un'intervista del 2015:

La guerra che è iniziata mi ha messo di fronte ad una questione. Cosa mi è più caro: la mia cittadinanza o la mia lingua? Ho deciso che nessun paese può vantare il monopolio sulla lingua [...] Posso parlare russo in Ucraina, negli Stati Uniti, e dove voglio. Ma sono cittadino soltanto di questo Paese [...] Un'altra questione: le mie opere vengono pubblicate in Russia anche adesso? Sì, certamente. Sebbene di meno rispetto a prima [...] non mi sento affatto obbligato a non pubblicare in Russia (Ševčenko 2015).

La guerra nel Donbas ha inevitabilmente provocato grandi cambiamenti anche all'interno del panorama culturale ucraino odierno. Uno dei drammatici risultati degli scontri in Ucraina orientale è stata l'evacuazione di più di un milione di sfollati dalla zona di guerra. Molti di loro si sono trasferiti a Kyjiv, nel centro della vita culturale del Paese, dove ha avuto inizio un difficile processo di integrazione all'interno della comunità locale (cfr. Mikheieva, Sereda 2015). Questa interazione ha dato vita a nuovi e interessanti fenomeni culturali e rappresenta oggi uno dei risultati più rilevanti delle

recenti traversie politiche vissute dall'Ucraina. Molti scrittori ed intellettuali provenienti dal Donbas si sono trasferiti nella capitale, dove hanno iniziato a collaborare con autori ucrainofoni e russofoni: Vladimir Rafeenko, ad esempio, si è trasferito a Kyjiv nell'agosto del 2014, iniziando a scrivere per la rivista *Šo* (cfr. Rafeenko 2016).

Alla base delle nuove iniziative promosse all'interno del contesto nazionale per lo studio del Donbas, troviamo il centro culturale di Donec'k *Izoljacija*. Nel giugno del 2014, la sua sede è stata occupata dai sostenitori dell'autoproclamata Repubblica Popolare di Donec'k: da quel momento *Izoljacija* ha trasferito le sue attività a Kyjiv. In seno all'associazione sono così nate numerose iniziative volte a porre le basi per la creazione di una nuova area di ricerca interdisciplinare tesa allo studio del Donbas (cfr. <<http://donbasstudies.org/>>). Obiettivo principale di questo tipo di progetti è la demistificazione degli stereotipi comunemente associati al Donbas e alla sua popolazione. Il coinvolgimento di scrittori della regione, come nel caso dell'autrice russofona Elena Stjažkina (n. 1968, Donec'k), all'interno dei progetti promossi da *Izoljacija* è volto a rendere ancora più efficace il loro processo di integrazione all'interno del Paese. La nascita di una nuova 'idea di patria', auspicata dalla scrittrice di Donec'k nel suo diario intitolato *Strana. Vojna. Ljubov'* – Un paese. Una guerra. Un amore (cfr. Stjažkina 2014), trova il suo riflesso nelle iniziative editoriali intraprese dalla casa editrice Folio nel corso degli ultimi anni: se nell'edizione del 2015 del *Knyžkovyj Arsenal* di Kyjiv veniva presentata l'antologia *2014. Chronika goda* (2014. Cronaca di un anno, 2015), che includeva poesie, brani in prosa, estratti da blog e diari redatti durante il primo anno di guerra da autori russofoni e ucrainofoni provenienti da diverse regioni del paese, è nell'anno successivo che assistiamo alla pubblicazione della prima vera antologia della letteratura ucraina contemporanea di lingua russa. Presentato in occasione del *Knyžkovyj Arsenal* del 2016<sup>9</sup>, il volume *Ukrainskaja proza i poëzija na russkom jazyke* (La prosa e la poesia ucraina in lingua russa), pur rappresentando un ritratto ancora approssimativo del fenomeno, testimonia l'auspicio del suo curatore – nonché direttore della casa editrice Folio – volto alla creazione di un nuovo spazio letterario nazionale:

Nel corso della preparazione del volume, durante la lettura dei testi ho prestato attenzione ad un aspetto importante: la letteratura russa-ucraina [*russkaja ukrainskaja literatura*] è multigenere ed eterogenea, e ben integra ed arricchisce la grande letteratura ucraina, di cui rappresenta una parte integrante (Krasovickij 2016).

Alla luce delle drammatiche vicende degli ultimi anni, l'ambizione dell'itinerario intrapreso all'interno di questo lavoro diventa quella di porsi come base per la formulazione di un rinnovato dialogo tra tradizioni e culture che oggi vengono sconvolte ancora una volta dai moti della Storia. Le 'frontiere mobili' ucraine rischiano di assumere nuovamente una configurazione esclusiva, proprio per via delle forti pressioni geopolitiche con cui l'area si ritrova a doversi confrontare. Le parole dello storico S. Plochij, tratte da un suo intervento del 2007 intitolato *Beyond Nationality*, sembrano poter agire da monito per la nascita di nuove narrazioni identitarie all'interno del 'sistema Ucraina'. L'auspicio è che la nascita di uno spazio culturale inclusivo possa fungere da veicolo per la creazione di nuove connessioni tra quelle che sono state le dinamiche della Storia del Paese e le rinnovate direttrici che si prospettano oggi per il suo futuro:

<sup>9</sup> Tra vecchie e nuove narrazioni, anche l'edizione del 2016 del festival letterario ucraino è stata teatro dell'eterno dibattito sulla natura e sul ruolo della letteratura russofona per gli strenui difensori di una cultura nazionale esclusiva (cfr. Vynnyčuk 2016; Ljubka 2016).

One would like to believe that the future of Ukraine lies in Europe, but its past should stay where it belongs, in the multiplicity of worlds created by civilizational and imperial boundaries throughout the history of the territory known today as Ukraine (Plochij 2007: 45).

Nel mio lavoro, l'analisi delle dinamiche relative al posizionamento del paradigma artistico russofono all'interno del complesso caleidoscopio culturale ucraino ha evidenziato il forte ritardo degli studi umanistici post-sovietici nell'elaborazione di nuovi apparati critici volti alla comprensione del fenomeno. Per rispondere a questa impasse interna allo *status quaestionis* della critica post-sovietica, si sono trovati nel modello minore di Deleuze e Guattari e nel paradigma transculturale elaborato da Tlostanova, i referenti metodologici più efficaci nel cogliere i principali *topoi* retorici e metaforici della produzione ucraina di lingua russa. Di certo, il carattere asistemico ed eterogeneo di questo paradigma artistico rende ancora parziali, per così dire 'embrionali', i risultati del mio percorso di ricerca. Nuove, e auspicabili, direttrici per lo studio del fenomeno potrebbero venire incanalate verso criteri d'analisi più specifici: da uno studio d'insieme delle sue dinamiche a livello regionale e locale, all'approfondimento di singole personalità artistiche; da un esame degli indirizzi estetici peculiari dei differenti generi letterari, ad una trattazione maggiormente orientata verso gli studi di genere; o infine, verso un'indagine legata al contatto con il retaggio culturale di altre tradizioni, come nel caso di quella polacca o di quella ebraica.

Nel corso della ricerca è emersa con evidenza la generale tensione della produzione letteraria ucraina contemporanea alla riflessione identitaria, volta a porre le basi per l'autoanalisi della cultura nazionale all'indomani della frattura storica post-sovietica. La nascita di narrazioni ibride all'interno del suo spazio letterario viene innescata dall'interazione tra le eterogenee affiliazioni identitarie del 'sistema Ucraina' – e dalle mutevoli dinamiche del mercato letterario contemporaneo – dando vita a nuovi ponti culturali con il modello russo. Lo studio del tormentato percorso storico relativo all' 'incontro' tra il modello culturale ucraino e quello russo ha evidenziato, inoltre, l'affermazione di rigidi parametri ideologici, volti a definire il posizionamento dei due paradigmi nazionali all'interno del contesto culturale europeo. Con l'emergere di una nuova frattura storica segnata dalle proteste di *Evromajdan*, ed il successivo inasprirsi della 'crisi ucraina' nel corso degli ultimi anni, sembra, così, di poter assistere al recupero delle diverse narrazioni storiche di quello che viene a configurarsi nuovamente come uno 'scontro'. È, invece, la necessità di dar vita ad una narrazione organica degli eventi a porre oggi le basi per rinnovati processi di negoziazione identitaria, in particolare in quegli attori culturali che agiscono all'interno di uno 'spazio di contatto' tra le «comunità immaginate» (Anderson 1983) coinvolte dai moti della Storia. Proprio dando ascolto a queste 'voci dai margini', ritroviamo la possibilità di comprendere le complesse dinamiche identitarie innescate dagli ultimi sviluppi dell'incontro/scontro tra il sistema ucraino e quello russo. Alla ricerca di un nuovo posizionamento, sono proprio queste voci a cercare di ri-scrivere i 'confini mobili' delle proprie affiliazioni socio-culturali, attraversando le rigide frontiere marcate dalle narrazioni storico-politiche del nostro tempo. Come afferma significativamente Inna Bulkina (2016), nel suo saggio *Russkaja literatura Ukrainy: včera, segodnja i zavtra* (La letteratura russa d'Ucraina: ieri, oggi e domani), «la nuova storia dell'Ucraina avviene qui e ora, e, ad ogni modo, sarà scritta anche in russo».



## Appendice

### Alla vigilia della tempesta storica. In dialogo con l'Ucraina

«È molto comodo disporre di uno scontro tra Oriente e Occidente, di una contrapposizione tra russofoni e ucrainofoni, tra regioni industriali o meno. Lo è per tutti: per i patrioti e per i non-patrioti, per coloro a cui piace la Russia e per quelli che invece vogliono l'Europa...E questa linea divisoria interna è stata sostenuta da tutti. Scrittori e artisti inclusi. Bisogna chiamare le cose con il loro nome». Con queste parole lo scrittore ucraino Serhij Žadan, rispondendo ad un'osservazione della giornalista Solomija Nikolajčuk (2015), guarda agli eventi che hanno sconvolto il suo Paese nel corso del 2014. Racconta di una «guerra che non è la nostra», ma, soprattutto, cerca di recuperare quella logica ormai andata perduta: quel filo sottile 'che lega le parole alle cose'.

Russofoni e ucrainofoni, terroristi e indipendentisti, compatrioti e fascisti. Termini che hanno letteralmente invaso il discorso pubblico sull'Ucraina nel corso degli ultimi anni. E hanno privato gli stessi protagonisti della possibilità di trovare da soli gli strumenti per descrivere ciò che sta accadendo. Il linguaggio utilizzato tanto dagli attori politici coinvolti, quanto da quelli culturali, continua ad affidarsi pericolosamente alle logiche di una «sintassi postmoderna» che, come osserva Aleksandr Rubcov (2014), «corrompe i 'giusti' legami tra gli elementi» del discorso e si affida ad un «nuovo collage» semantico, attraverso il ricorso a «testi» oramai «in disfacimento». Così, a rispondere alla 'rivoluzione della dignità', come è stato ribattezzato il movimento del Majdan dai suoi sostenitori, è la 'difesa dei compatrioti' invocata da Putin; i valori democratici 'europei' si contrappongono invece al *rususkij mir* – il mondo russo, capace nel suo percorso 'unico e irripetibile' di legare 'Oriente ed Occidente'; o ancora, gli 'spietati fascisti' della Galizia ucraina vengono messi di fronte agli agguerriti 'nostalgici' delle vestigia sovietiche del Donbas.

La cristallizzazione di nuove narrazioni della 'crisi' ucraina passa per quel processo che Zygmunt Bauman (2002) definiva come lo «scontro di idee», ovvero la delimitazione di nuovi confini ideologici, di rappresentazioni geopolitiche di sé. Ma, come sottolineava il sociologo polacco, «lo scontro di idee è l'espressione più che non la causa di tale crisi». Ne *Il disagio della postmodernità*, Bauman (2002: 245) rifletteva, all'alba del nuovo secolo, sulle dinamiche relative al progetto di unificazione dell'Europa, sulla contrapposizione tra l'idea di «nazioni trincerate dietro ben protette frontiere» e quella «della superiorità degli interessi comuni su quelli nazionali». È proprio questo tipo di

‘narrazioni’ a demarcare un modo di pensare che «spiega molto probabilmente molte cose sul comportamento degli attori sulla scena politica, e ancor più sulla reazione dei loro spettatori; però non getta molta luce sulle possenti e certo irreversibili trasformazioni che si nascondono dietro quei comportamenti e quelle reazioni» (ivi).

Tra Charkiv, Kyjiv e Donec’k proveremo a recuperare la possibilità di comprendere come nel corso degli anni d’indipendenza ucraina le categorie linguistiche, politiche e culturali si siano mosse in uno spazio molto più aperto di quello delimitato oggi dalle diverse narrazioni del conflitto in corso. Le voci dello scrittore ucrainofono Serhij Žadan, e degli autori russofoni Andrej Kurkov, Aleksej Nikitin e Vladimir Rafeenko, i cui ‘ritratti’ dell’Ucraina sono stati raccolti nel corso di interviste effettuate a poche settimane dall’inizio delle manifestazioni di Majdan Nezaležnosti, ci aiuteranno a riflettere su ciò che si nascondeva, alla vigilia della ‘tempesta storica’, «dietro quei comportamenti e quelle reazioni» di cui oggi possiamo solo essere degli spettatori inermi.

## 1. «Sopravvivere alla transizione post-sovietica».

### Intervista con Andrej Kurkov

*«Ukraine is a great novel»: In many of your interviews you have stressed the importance of the Ukrainian context as the main source of your literary works. Could you explain how the relationship between reality and fiction works in your novels?*

For the writer, the reality of where he lives is the main source of information. I am having difficulty now because I am writing a novel whose main characters are from Lithuania and they are travelling around other countries. Of course I need to know more and to meet other people to understand their attitude better. When I'm writing about Ukraine, though, I know the mentality. I know the difference between the Ukrainian mentality and the Russian mentality. I've had different kinds of experiences in the Ukrainian context, and for the writer his own experience is his basic knowledge. My task, as a Ukrainian writer, is also to write about Ukraine, especially since I have an audience abroad: through my writing I am conveying my knowledge about my country to the readers abroad. Nonetheless, I was accused of portraying a negative image of Ukraine in 1999, after the success of *Pik nik na l'du*. This, however, is my interpretation of the country where I live.

*How would you define your role and position in the contemporary Ukrainian literary context?*

Publicly, I am known more by Ukrainian readers. I've had a lot of radio interviews, and I've taken part in many roundtable discussions about the Ukrainian context. If we talk about a literary context, I was 'accepted' by the literary circles after the translations of my books into Ukrainian: they can see that I speak Ukrainian fluently, and my loyalty is not under question. But there are still people who are not very happy with my identity as a Ukrainian writer, especially the older generation of writers who were Soviet communist writers and who have become very patriotic now. For them I am a foreign writer living in Ukraine, and if they are talking about contemporary Ukrainian literature they usually do not mention my name. This is just because I write in Russian, and for them Ukrainian literature has to be written only in Ukrainian. They also, for example, don't know the names of Crimean Tatar writers. When I have been asked about my choice to write in Russian, I replied by asking them the names of some Ukrainian Tatar writers, just to understand if we should continue our conversation.

*Your works are translated into many European languages, reaching a great success. How do you evaluate the Western reception of your works? What is your approach to the heritage of Western and Russian literary traditions in your literary production?*

I love the Russian literary tradition of the 1920s and 1930s, when all the possible experiments, especially syntactical, were taken on by people like Boris Pilnjak, Andrej Platonov, and Daniel Charms. I also like Čechov and Gogol', and I don't like Tolstoj and Dostoevskij. From the Western world, my favourite writers are Herman Hesse and Franz Kafka. I was quite surprised that my books had such a reception in the West. I understood that in my books the readers abroad found the descriptions of a Post-Soviet life, and this was a view that they could tolerate and accept. Before my books, several works belonging to the so-called category of 'black novels' written by Russian writers were published. They depicted a bleak view of the post-soviet environment. These authors did not like their country, and their characters and story conveyed this perception to the readers. My psychological vision is completely different. I am an optimist and in my stories I want to convey a feeling of hope. I am trying to tell sad stories, but in such a way that there is always hope.

*In contemporary Ukraine, the question concerning cultural and national identity is considered an important issue. What is your opinion about the contemporary Ukrainian context? How do you think it influences the cultural context?*

The question of identity is a source of many arguments, and it is a question that divides the nation, rather than uniting it. This is because the main problem is about 'what do you want in Ukraine': an ethnic nation or a political nation? Logically, for everybody who is not ethnically Ukrainian, we have a multicultural society, with over 35 nationalities: some big ones, like Russians and Tatars, and some smaller ones, like Greeks, Bulgarians, Romanians and others. If we accept that Ukraine is a political nation, then we can go further. But before this achievement, I guess that it is difficult to talk about the national cultural context because we have different regional cultural identities. Also literature in the Ukrainian language has regional features, and it's difficult to state that it has a national character. For example, we have wonderful writers who live in Carpathia. They published an anthology and are very talented and known in their region, but nobody knows them in L'viv, Ivano Frankivs'k and Kyjiv. We have shared communication and information but, for example, people from L'viv are not interested in what is written in Užhorod, and people from Donec'k are not interested in what is written in L'viv. We deal with a sort of country that has within it a lot of counties. On the other hand, the division of the country is artificial, created and supported by politicians, because we don't have political ideas, just regional politics, with one region fighting against the other one. Politicians divided the country into two parts just to get more votes. We now have a more complicated situation than in Soviet times: because of media conflicts, everybody now has clichés and stereotypes to define his enemy. In every presidential administration there was supposed to be a department of 'internal politics', which was to define what kind of politics should be taken in the country to change people's attitude in order to create one state, one nation. This department never worked: no concept was ever developed. I think there are no real ideological parties: we have a fake left and right. Generally, every party focuses

on the financial interests of smaller groups of individuals. Patriotism is a profession here because it is not based on statehood. All the major politicians who were so-called 'patriots' were actually against immigrants and people who are not ethnically Ukrainian. I could name some Ukrainian poets who became 'professional patriots'.

*The relation of the self to the environment, of the body to its immediate surroundings, is an important focus in your literary works. In your comedic depictions, journey texts usually take shape and the plot is often about a quest for purpose or meaning. Why does this element become a keystone in your novels?*

My early novels deal with the question that life is more powerful than individuals, and that individuals are evading life. They are trying to preserve themselves. The question was 'how to survive in our environment', since the environment is hostile to us. The way can also be found in betraying our main principles.

*In "Dobryj Angel Smerti" you depict a great journey around the realm of Eurasia. It can be interpreted as a symbolic path towards self-awareness. Kolja's adventures can be understood to represent the path towards the comprehension of his own identity, putting aside nationalist rhetoric and new western habits. In order to understand the meaning of the 'Ukrainian spirit', the conflict between Russian and Ukrainian identities comes out: the chameleon acquires the symbolic value of changing identity, and concerns itself with the importance of an open identity in order to overcome the conflicts caused by the holistic and fixed ideologies. What is your opinion about this kind of interpretation?*

It is a very important question in Ukraine, and it is the main topic of this novel. There are two different ways to perceive reality: you can assimilate people or you can integrate them. Even Juščenko, who is considered a democrat in the West, was not ready to accept the idea of integration. When he became president, he asked the minister of education, Vakarčuk, to prepare a decree on minority schools, which led to teaching all the subjects in Ukrainian, not in minority languages.

*Reading your works, we can see an attempt to reawaken the self-awareness processes of your characters. In the break with the past, time-perception is stuck. For instance, in "Piknik na l'du" such characters as Zolotarev and Pidpalyj strive hard to understand life in the 'new place'. What are the main reasons that pushed you to depict the given 'contemporary struggle' for one's own identity?*

In 1991, when the Soviet Union collapsed, the older generation was not ready to follow a new way of living. They could not understand how a country as big as the USSR could disappear. In return, they got something with no rules. On the other side, the younger generation was suspended between their parents' past and their own present. The point is that the newest generation is not interested in Soviet history. They do not know anything about Soviet life. The Soviet period was deleted from the collective memory of our community. In this sense, I think it is a dangerous situation. If you have no understanding of the past, you can make the same mistakes as those made in the past.

*Commenting on the presence of anthropomorphized figures in your works, you compared your literary character Miša the penguin with the symbolic condition of displacement experienced by the post-soviet man. What is your opinion about the transition from a Soviet to a Post-soviet context? How it is experienced in contemporary Ukraine, and how does it influence your depiction of post-soviet Ukraine?*

I think the transition is on its way. 'Displacement' has a new meaning now because there are a lot of Ukrainians who are ready to emigrate. If in the Soviet period the emigration was forced, now we deal with a kind of spontaneous 'de-territorialization'. People are ready to be detached from their own land. In this way they are consciously not connected with their land because there is no feeling of owning something within their country. They do not think that the country looks after them. For this reason there is a strong sense of belonging to a specific region or a city, rather than to the nation.

*Many literary critics have observed the growth of a new specific 'topos' in post-soviet literary strategies. It concerns a depiction of the deterritorialization, homelessness and displacement that is being experienced. The writer, who experienced Soviet life, can't understand the new borders, which define the belonging to a specific literary context. The creation of the literary topos of 'ni-gde i ni-kogda' answers the will for asserting one's own artistic identity. It implies the development of literary strategies, considering 'metamorphosis', or the change of identity, as the only possible solution. What is your opinion about the given interpretation? What is the role of your literary works relating to this artistic path?*

It is the core subject of my new novel [*Šengenskaja istorija*, 2016]. The real success is the idea of 'escape'. Young people think they should not do something itself, but rather that they should find a 'place' that will offer them the 'chance' to do it. The question concerns the problem of deterritorialization, that is to say the lack of a sense of belonging to a nation, a common history, or something higher.

*In many of your comments on the Ukrainian literary context, you stressed the politicization of the language question nowadays. What is your opinion about the connection between national and cultural identity with regards to the language choice in Ukraine?*

To have a monolithic nation or a mono-ethnic state, language is really important. For example, in Poland the cultural identity is really ancient, with concrete roots in the past, and that's the reason for the dominant position of the Polish language in the country. In Ukraine though, even if we once had a great Ukrainian minority settled in some specific region, the Ukrainian language was corrupted during Soviet times because it was supported by the communist party in a very artificial way. When I was working in Kyjiv at the Dnipro publishing house, almost all the people spoke Russian. However, there was a certain amount of books established by the Soviet rule that had to be published in Ukrainian. If I met somebody on my way to work, we would speak Russian out of the publishing house, but when we entered the building we switched to Ukrainian automatically. Urban culture in particular was not in Ukrainian. The Ukrainian culture was put aside from the Ukrainian society. This is the reason, for example, for the absence of a criminal jargon in Ukrainian. Nowadays the approach to the Ukrainian language is still a purist one, making it only a literary language. This process impedes Ukrainian from becoming the main language in modern society.

*Why did you choose to write in Russian? Nowadays in Ukrainian literature the choice of Russian language is either a political one or it represents a moment of continuity with the Russian literary tradition. What is your position on the given matter?*

My position is quite clear. I am ethnic Russian. This is my mother tongue. I can write poems or articles in Ukrainian, but in writing prose I need a much bigger vocabulary and more confidence with the language. Genetically I am Russian-speaking. The Ukrainian language is alive in the oral tradition; the literary tradition is quite dry and static. The best books are written in a specific variety of Ukrainian, like the Bukovyna one in Marija Matios' works. I am very happy that Russia accepted the phenomenon of Russophone writing eventually. We do not deal with a culture that belongs to Russia. The Russian language literature written abroad is as important as the Russian culture within Russia. However, they are divided politically and geographically. I think that such institutions as *Russkaja Premija* present positive opportunities because there are a lot of Russian language writers who live outside of the Russian Federation. They do not have a big audience, and they are published only in magazines. If they manage to publish in Russia, though, it will help them gain a wider readership. It is interesting to notice that every year 25-30% of the participants are from Ukraine.

*What do you think about contemporary Ukrainian literature written in Russian? What are its specific features and what is its role?*

There are no concrete tendencies. Every writer has an individual style. For example, Vladimir Rafeenko, who won the second prize in 2012, has a classical style. He likes using Puškin's or Gončarov's vocabulary. Generally, though, we could say that the older writers are chamber writers. Still, it is impossible to talk about a concrete movement or specific tendencies in the Russian language literature of Ukraine.

*What similarities or differences do you see between Russophone and Ukrainophone literatures?*

Actually, there are not so many similarities between the two. The contemporary Ukrainophone literature follows Czech and Austro-Hungarian movements in the form of novellas, and it is characterized by a peculiar irony. In some cases, it is also influenced by Latin American writing. Russophone literature is still influenced by the Soviet literature of the 1970s, by the urban writers such as Makanin and Kabakov.

*Can you talk about the publication of your last work in both Ukrainian and Russian?*

It happened for the first time with *L'vivs'ka Hastrol Džimi Chendriksa* (2012). It was an experiment. I agreed with the publishing house, Folio, to have the same diffusion for the two editions, and actually the Ukrainian edition has sold more than the Russian one. This could be explained by the active attitude of Ukrainian-speaking readers in the West rather than the passive one of the Russian-speaking readers. On the other hand, active Russian-speaking readers in the East also prefer reading Russian literature rather than Ukrainian Russian-language literature.

Kyjiv, 26/03/2013.

## Интервью с Алексеем Никитиным

*Сегодня в Украине выбор литературного языка имеет политическое значение или для вас это является моментом преемственности русской литературной традиции? На что вы ориентируетесь в этой ситуации?*

По поводу русского языка на Украине у меня есть своя концепция. Украинцы нередко воспринимают в какой-то мере как культурную колонию России, а во взаимоотношении «митрополия-колония» митрополия нередко навязывает колонии свой язык, как, например, в случае с Великобританией и Индией, где митрополия стала источником английского языка. Но в рассматриваемом случае ситуация немного другая, а именно: корни русского языка – на Украине. Не будем трогать княжеские времена, Средние века, когда происходила экспансия славян на Восток, на Север, и расширялась география использования языка. Вспомним Новое время: создатель современного русского языка, Ломоносов, учился по книге «Грамматика» Мелетия Смотрицкого. Из «Грамматики» Смотрицкого вышел и современный русский, и современный украинский язык – Ломоносов приезжал в Могилянку учиться. Это один пример, а их было довольно много, когда и в Москву, и в Санкт-Петербург ехали специалисты, условно говоря «филологи», ехали, продвигая, в определенной мере, культуру. Киево-Могилянская академия, если я не ошибаюсь, была самым восточным университетом западного типа в Европе, его культурное влияние распространилось и на Москву, и на Петербург.

И позже, более чем триста лет сосуществования России и Украины, когда последняя входила сначала в состав Российской империи, а потом в состав Советского Союза, это движение, уже не как культурная экспансия, но как обмен авторов, которые росли здесь, продолжилось. Характерный пример это Гоголь, который вырос на Украине, образование получил на Украине, потом поехал в Петербург, жил там, пытался работать, но содержали его всё равно его поместья, т.е. грубо говоря, украинские крестьяне работали, производили какой-то продукт, этот продукт продавался, деньги отправлялись ему. И эта поддержка русской литературы не только интеллектуальная, но и финансовая, происходила всё время. Украина создавала этот продукт – русский язык, русскую культуру. Поэтому говорить о том, что появление русского языка на Украине – результат

## 2. «Come ricreare un ponte verso il cosmo».

### Intervista con Aleksej Nikitin

Traduzione a cura di Valentina Rossi

*Oggi in Ucraina la scelta della lingua letteraria ha un significato politico oppure per lei la sua posizione rappresenta un momento di continuità con la tradizione letteraria russa? Quali sono i suoi punti di riferimento in questa situazione?*

Riguardo alla situazione della lingua russa in Ucraina ho una mia opinione. Spesso l'Ucraina viene considerata in una certa misura una colonia culturale della Russia, e nella relazione 'metropoli/colonia' la metropoli frequentemente impone alle colonie la propria lingua, come fu, ad esempio, nel caso della Gran Bretagna e dell'India, dove la metropoli divenne la fonte della lingua inglese. Ma nel caso considerato la situazione è un po' diversa: le radici della lingua russa sono in Ucraina. Non andremo a toccare il tempo dei principi di Kyjiv, il Medioevo, quando avvenne l'espansione degli slavi a est e a nord e si allargò l'area geografica di uso della lingua. Pensiamo all'epoca moderna: il fondatore della lingua russa contemporanea, Lomonosov, aveva studiato sul libro di Meletij Smotryc'kyj.<sup>1</sup> Dalla *Grammatica* di Smotryc'kyj sono uscite sia la lingua russa contemporanea, sia la lingua ucraina contemporanea; lo stesso Lomonosov era venuto alla Mohyljana per studiare. Questo è solo un esempio, ma ce n'erano molti altri, quando sia a Mosca, che a San Pietroburgo ci andavano gli specialisti, in altre parole i 'filologi', e ci andavano, in qualche misura, a promuovere la cultura. L'accademia Mohyljana di Kyjiv, se non sbaglio, era quella collocata più a est tra le università di tipo occidentale, e la sua influenza culturale si estendeva sia a Mosca che a Pietroburgo.

E anche più tardi, nei trecento anni e più di coesistenza della Russia e dell'Ucraina, quando quest'ultima entrò a far parte dell'Impero russo e poi dell'Unione Sovietica, questo movimento, non più come espansione culturale, bensì come scambio di autori, proseguì. Un esempio caratteristico è quello di Gogol', che crebbe in Ucraina, fu educato in Ucraina, poi andò a Pietroburgo, e lì visse, cercando di lavorare, ma a mantenerlo erano sempre i suoi possedimenti, cioè, in parole povere, i contadini ucraini lavoravano, producevano un dato prodotto, questo prodotto veniva venduto

<sup>1</sup> Meletij Smotryc'kyj (1577-1633), autore della prima *Grammatica* (1619) dello slavo ecclesiastico, nell'anno accademico 1617/1618 fu eletto rettore della Scuola della Fraternità di Kyjiv, poi Accademia Mohyljana.

какого-то колониального воздействия, не совсем точно, потому что тут были другие отношения. Но при этом всегда те, кто уезжал, получали больше шансов состояться как авторы. Например, Булгаков уехал и стал известным писателем в Москве. Также вся одесская школа (Катаев, Бабель, Олеша, Ильф, Петров – младший брат Катаева) –, уехав в Москву, они стали известными авторами, но здесь, на Украине, русские писатели, за редчайшим исключением, большими писателями не становились.

Наверное, чуть ли не единственный пример противоположного – Виктор Платонович Некрасов, который, написав «В окопах Сталинграда», сразу получил Сталинскую премию. Он постоянно бывал в Москве, писал там сценарии для фильмов, много работал с редакторами журналов, но в общем он жил в Киеве. Это едва ли не единственный пример русского писателя первого ряда [прим. ред.: живущего в Киеве], который сформировал ситуацию в русской литературе, потому что из «Окопов Сталинграда» – и это общепризнанный факт – вышла вся советская, так называемая лейтенантская проза, это и Григорий Бакланов, и Юрий Бондарев... Виктор Некрасов задал тональность того, как говорить о войне, не становясь при этом на официальные позиции, то есть тональность человеческого разговора о войне. Поэтому до сих пор «В окопах Сталинграда» переиздаются, в прошлом году вышло ещё раз английское издание, также в Италии вышел этот роман. Мне было очень интересно, я посмотрел рецензию на английское издание «В окопах Сталинграда» на сайте воргеймеров – поколения, которое уже очень смутно себе представляет и фигуру самого Некрасова, и ситуацию, в которой он находился, но рецензия очень положительная, и довольно глубокая. Это показательно, потому что вот такой эмоциональный, человеческий подход сохраняется, прошло уже более шестидесяти лет с момента написания, но эмоциональное воздействие произведений сохраняется.

Некрасов был единственным автором такого уровня в русской литературе Украины. В 1974 г его выслали из СССР, он здесь больше не работал, был вынужден эмигрировать. Оставалось несколько хороших поэтов, например Борис Чичибабин в Харькове, Леонид Вышеславский и Риталий Заславский в Киеве. Вот почти полный перечень русских поэтов «приличного» уровня, которые жили в Украине в конце 70х – начале 80х. Кроме того было несколько прозаиков: Этери Басария, Валентина Ермолова, может быть ещё пара человек – но это не литература, это просто несколько человек, которые жили на Украине и публиковались преимущественно в Москве. Русской литературы как явления здесь не было практически никогда, или все уезжали отсюда, или жили здесь, но продолжали публиковаться в Москве и больше чувствовали себя вписанными в московскую литературную ситуацию.

e i soldi venivano inviati a lui. E questo sostegno alla letteratura russa, un sostegno non solo intellettuale, ma anche finanziario, c'è sempre stato. Era l'Ucraina a creare quel prodotto: la lingua russa, la cultura russa. Per questo motivo dire che la comparsa della lingua russa in Ucraina sarebbe il risultato di un influsso coloniale non è del tutto corretto, perché qui vi erano delle relazioni di altro tipo. Ciononostante quelli che andavano via avevano sempre più possibilità di affermarsi come autori. Bulgakov, ad esempio, se ne andò e a Mosca divenne uno scrittore famoso. Così anche tutta la scuola odessita (Kataev, Babel', Il'f e Petrov, fratello minore di Kataev): dopo essersene andati a Mosca, diventarono famosi, ma qui, in Ucraina, gli scrittori russi, salvo rarissime eccezioni, non sono diventati grandi scrittori.

Forse l'unico esempio contrario è quello di Viktor Platonovič Nekrasov [1911-1987], che, dopo aver scritto *Nelle trincee di Stalingrado* [1946], ricevette subito il premio Stalin. Frequentava stabilmente Mosca, lì scriveva sceneggiature per i film, lavorava molto con i redattori delle riviste, ma in generale viveva a Kyjiv. È questo forse l'unico esempio di uno scrittore russo di prim'ordine [vissuto a Kyjiv], che ha definito una situazione della letteratura russa, perché da *Nelle trincee di Stalingrado* – e questo è un fatto universalmente noto – è derivata tutta la prosa sovietica cosiddetta militare<sup>2</sup>, autori come Grigorij Baklanov, Jurij Bondarev... Viktor Nekrasov ha fissato la tonalità del discorso sulla guerra, senza per questo abbracciare posizioni ufficiali: cioè, ha definito la tonalità in cui un uomo può parlare della guerra. Per questo ancora adesso *Nelle trincee di Stalingrado* viene ristampato, l'anno scorso è uscita un'altra edizione inglese, e il romanzo è uscito anche in Italia. La cosa mi ha interessato molto, ho letto una recensione all'edizione inglese di *Nelle trincee di Stalingrado* su un sito di giocatori di *wargames* – una generazione che ha già un'idea molto confusa della figura di Nekrasov stesso e della situazione in cui egli si trovava –, eppure la recensione era molto positiva, e abbastanza approfondita. Il fatto che questo tipo di approccio partecipe, umano, si mantenga attuale, è significativo: sono passati già più di sessant'anni dal momento della scrittura, ma l'impatto emotivo delle opere ancora c'è.

Nekrasov è stato l'unico autore di questo livello nella letteratura russa d'Ucraina. Nel 1974 fu mandato via dall'Unione Sovietica: non lavorava più qui, fu costretto a emigrare. Rimanevano alcuni buoni poeti, ad esempio Boris Čičibabin [1923-1994] a Charkiv, Leonid Vyšeslavskij [1914-2002] e Ritalij Zaslavskij [1928-2004] a Kyjiv: un elenco quasi completo dei poeti russi di livello 'dignitoso' che vivevano in Ucraina tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. C'erano inoltre alcuni prosatori: Èteri Basarija [1949-2013], Valentina Ermolova [n. 1940], e forse altre due-tre persone... Non si può parlare di una vera e propria letteratura, ma solo di persone che vivevano in Ucraina e pubblicavano soprattutto a Mosca. Qui la letteratura russa come fenomeno a tutto tondo non è praticamente mai esistita: tutti, sia che andassero via, o vivessero qui, continuavano a pubblicare a Mosca e si sentivano più inseriti nella situazione letteraria moscovita.

<sup>2</sup> Il termine *Lejtenantskaja proza* inquadra un fenomeno letterario di grande successo negli anni Cinquanta e Sessanta sovietici, che vede come suoi protagonisti i reduci dal fronte della Seconda Guerra Mondiale. In opere come *Pjad' zemli* (Una spanna di terra, 1959) di Grigorij Baklanov (1923-2009) e *Poslednie zalpy* (Gli ultimi colpi, 1959) di Jurij Bondarev (n. 1924, Orsk), la vita nelle trincee diventa materia letteraria: le vicende della guerra vengono raccontate in prima persona, tramite una particolare forma autobiografica, dai giovani ufficiali che vi avevano preso parte.

Парадоксально, но именно в независимой Украине, когда, казалось бы, здесь больше занялись украинской литературой (И это понятно, потому что кто же будет заниматься украинской литературой, если не Украина? Вообще никто. Её просто не станет, поэтому тут никаких претензий у русских авторов в принципе быть не должно. Украина должна заниматься своей литературой, это очевидно), одновременно, самостоятельно, независимо от всего, начала формироваться и русская литература тоже.

Причём сначала существовало такое мнение: «русской литературы на Украине нет и быть не может, раз её не было в те годы, когда здесь ощущалось влияние России, и раз она не появилась тогда, то сейчас-то ей точно неоткуда взяться». Но сперва появился Курков. Почему он появился? Потому что начал действовать напрямую, минуя Россию, минуя вообще все структуры, используя свои таланты. Он очень общительный человек, очень коммуникабельный, у него улыбка замечательная, он очень контактный человек. Используя все эти таланты и свою работоспособность, конечно, тоже, он вышел на западные издательства. Но, тем не менее, он пишет по-русски. Это дало основание в какой-то мере говорить о том, что русской литературы нет, есть Курков, но это просто такое явление, это всё равно не русская литература. А где остальные? А остальным было достаточно непросто, потому что у украинских издательств всё-таки была финансовая, в том числе налоговая поддержка книг, которые выходят по-украински. Книга по-русски и по-украински по-разному обходится издательству. Кроме того, и грантовая поддержка в основном предназначалась для украинских книг. Издательства не отказывали напрямую, не говорили «ну нет, мы не возьмём, потому что это по-русски», но говорили по-разному... «ну, вот один русский автор у нас уже есть, а два это много...»... как-то так. Поэтому практически все, кто пишет по-русски, сначала были опубликованы в России, либо, как Курков, в Европе – потом он собрал несколько своих книжек, пришёл к украинским издателям и сказал: «вот, смотрите, там у меня вышли книги, давайте издавать и здесь». У других авторов книги сперва издавались в России, а потом уже переводились на украинский язык, как это было у Нестеренко (есть у нас такой драматург, скорее, кинодраматург) – он вышел в России, а потом его здесь перевели на украинский. Либо даже не переводя книгу, а просто как в моей ситуации – читают рецензии и знают, что такой автор есть... Я точно не считал, но думаю шесть-восемь прозаиков хорошего уровня у нас есть. И есть очень сильная поэзия. Вот с поэзией просто удивительно! Она не требует, конечно, такой связи с издателями, ведь есть социальные сети, фестивали... у нас очень сильная поэзия сейчас. Если взять десятку русских поэтов из Украины и десятку русских поэтов из России, то наши не уступят и в сравнении будут выглядеть неплохо. Я не скажу лучше – это уже оценочное суждение, но будут выглядеть неплохо. Вот такой парадокс: именно сейчас русская литература Украины начала формироваться.

Для того чтобы она была полноценной, на мой взгляд, ей, конечно, сильно не хватает критики, профессиональных критиков с академическим базисом. Людей, которые не просто пришли в это дело, как в обычную журналистику: человек позанимался бизнесом – не получилось, поторговал носками – не получилось, решил писать статьи... Это не литературные критики, это обычные журналисты пишущие о книгах – совсем другая профессия.

È paradossale, ma proprio nell'Ucraina indipendente, quando apparentemente ci si sarebbe dovuti occupare maggiormente di letteratura ucraina (e questo è chiaro, perché chi altri si occuperà di letteratura ucraina se non l'Ucraina stessa? Nessun altro. Quella letteratura non esisterà, semplicemente, per questo qui per definizione gli autori russi non possono accampare pretese. L'Ucraina deve occuparsi della propria letteratura, è evidente), al tempo stesso, in modo autonomo, ed indipendentemente da tutto, ha cominciato a formarsi anche una letteratura russa.

Tra l'altro all'inizio l'idea che circolava era questa: «la letteratura russa in Ucraina non c'è e non può esserci, dato che non c'era negli anni in cui qui si sentiva l'influenza della Russia; e visto che non è comparsa allora, adesso certo non ha ragione di esistere». Ma per primo fece la sua comparsa Kurkov. Perché comparve? Perché cominciò ad agire direttamente, aggirando la Russia, aggirando qualunque tipo di struttura, sfruttando le proprie qualità. È un uomo molto socievole, molto comunicativo, ha un sorriso magnifico, è una persona molto aperta. Sfruttando tutte queste qualità e, naturalmente, anche le sue capacità lavorative, è arrivato alle case editrici occidentali. Eppure scrive in russo... Ciò in qualche misura ha reso possibile dire che non c'era una letteratura russa, c'era Kurkov, ma si trattava di un fenomeno a sé stante, e comunque non si trattava di letteratura russa. Infatti, dove erano gli altri? Ma per gli altri le cose erano piuttosto difficili, perché le case editrici ucraine avevano comunque un sostegno finanziario, anche in senso fiscale, per i libri che venivano pubblicati in ucraino. I libri in russo e in ucraino hanno un costo diverso per una casa editrice. Inoltre, anche il sostegno tramite sovvenzioni era fondamentalmente destinato ai libri ucraini. Le case editrici non rifiutavano esplicitamente, non dicevano «no, non lo prendiamo, perché è in russo», ma piuttosto: «beh, un autore russo ce l'abbiamo già, e due sarebbero troppi...»... qualcosa del genere. Per questo praticamente tutti quelli che scrivevano in russo venivano pubblicati prima in Russia, oppure, come Kurkov, in Europa... Quest'ultimo ha poi raccolto un po' dei suoi libricini, è andato dagli editori ucraini e ha detto: «ecco, guardate, li sono usciti dei miei libri, pubblichiamoli anche qui...». Altri autori hanno pubblicato prima i loro libri in Russia, e poi li hanno tradotti in ucraino, come nel caso di Nesterenko (si tratta di un nostro drammaturgo, anche se scrive piuttosto per il cinema), che è stato pubblicato in Russia, e poi tradotto qui in ucraino. O anche senza tradurre, semplicemente, come nel mio caso, si leggono delle recensioni e si viene a sapere che esiste quel dato autore... Non ho fatto un calcolo preciso, ma penso che sette-otto prosatori di buon livello da noi ci siano. E ci sono anche dei poeti molto talentuosi. Proprio quello che succede con la poesia è veramente sorprendente! Lì non c'è bisogno, certo, dello stesso contatto con gli editori, perché ci sono i social media e i festival... da noi la poesia è davvero degna di nota adesso. Se si prendessero una decina di poeti russi d'Ucraina e una decina di poeti russi della Russia, i nostri non sarebbero da meno e nel confronto se la caverebbero bene. Non voglio dire meglio – sarebbe già un giudizio di merito –, ma se la caverebbero bene. Ecco il paradosso: proprio adesso la letteratura russa d'Ucraina ha cominciato a prendere forma.

Per poterlo essere a pieno titolo, a mio parere, quello che le manca ovviamente sono i critici, dei critici professionisti con una preparazione accademica. Persone che non si siano semplicemente ritrovate a fare questo lavoro, come accade nel giornalismo abituale: un tipo per un po' fa l'imprenditore... e non gli riesce, si dà al commercio di calzini... e non gli riesce, decide allora di scrivere articoli... Quelli non sono critici letterari, sono comuni giornalisti che scrivono a proposito di libri: è tutt'altro mestiere.

*Была статья Ростислава Сэмкива в «Тиждень», в которой он определил данную литературную тенденцию «культурной капитуляцией».*

Да, я читал её, я с ним дискутировал по этому поводу. Что мне нравится в нынешней украинской ситуации, это то, что мы спокойно встречаемся за разными круглыми столами, и с Сэмкивым – я знаю много людей, которые разделяют его точку зрения – и всё обсуждаем. Кстати, в чём я согласен с Сэмкивым, это в том, что украинская литература – это только литература на украинском языке. Нельзя говорить, что тот же Андрей Курков – это украинская литература, только потому что он живёт на Украине и считает себя патриотом Украины. Это литература Украины, да, точно также как и еврейская литература на идише – это литература Украины, и румынская литература, и польская... Крымско-татарская литература известна с XIII в., классические произведения – XIV в. Всё это не украинская литература, но это литература Украины. Точно так же и русская литература Украины – это, с одной стороны, литература Украины, но, с другой стороны, это часть большой мировой русской литературы.

*Значит, важно создавать отношения между русской и украинской культурами...*

Да. В жизни в принципе есть два подхода. Когда встречаешься с чем-то «не своим», отличающимся от каких-то привычных критериев, это можно сразу объявить чужим и начать с этим бороться, или надо найти для себя в этом какие-то полезные моменты. Самый естественный, самый конструктивный подход – использовать тот факт, что Украина двуязычная, на пользу Украине, мне это кажется наиболее рациональным. Здесь все говорят на двух языках – ну так это повышает конкурентоспособность страны!

*В ваших произведениях Киев играет важную роль. Столица Украины является не просто местом действия, но самым главным персонажем, с которым герои ваших книг вступают в диалог, пытаются понять свои судьбы и значение самой истории, исторических перемен. Расскажите о вашей связи с городом и об элементах литературной традиции описания Киева, которые повлияли на ваши произведения.*

Киев – очень интересный объект для описания, предмет для рассказа. И о нём ведь говорили и писали очень сильные авторы, сохранившиеся в истории русской и украинской литературы. Но, фактически, предметный, подробный разговор о городе последний раз был у Булгакова в «Белой гвардии» – это гражданская война, т.е. почти сто лет назад, и, в какой-то мере, если мы говорим о русской литературе, у того же Некрасова. У него после «В окопах Сталинграда» были «Записки зеваки», там много о Киеве 60-х годов. Примерно в те же годы появился «Бабий Яр» Анатолия Кузнецова. И всё. О Киеве 80-90-х почти ничего нет. Больше того, вообще в советской литературе вот этот период 80-х годов, заката Советского Союза мало описан. Это если не белое, то светло-серое пятно, потому что многие писатели не очень любят моменты, предшествующие катастрофе. Хотя, казалось бы, надо анализировать, это важно, потому что всё может повториться, по большому счёту. Но почему-то об этом времени, о 80-х

*È uscito un articolo di Rostislav Sémkiv su Tyžden', in cui egli definisce l'attuale tendenza letteraria una «capitolazione culturale».*

Sì, l'ho letto, e con lui abbiamo discusso a riguardo. Ciò che mi piace nella situazione ucraina attuale è che ci incontriamo tranquillamente nelle diverse tavole rotonde, anche con Sémkiv – conosco molte persone che condividono il suo punto di vista – e discutiamo di tutto. Tra l'altro, su una cosa io sono d'accordo con Sémkiv, sul fatto che la letteratura ucraina è solo la letteratura scritta in lingua ucraina. Non è possibile dire che lo stesso Andrej Kurkov faccia parte della letteratura ucraina, soltanto perché vive in Ucraina e si ritiene un patriota ucraino. È letteratura d'Ucraina, questo sì, tanto quanto lo è la letteratura ebraica in yiddish: si tratta di una letteratura d'Ucraina, come anche quella rumena e quella polacca... La letteratura tatara di Crimea è nota a partire dal XIII secolo, e le opere classiche dal XIV. Tutto questo non è letteratura ucraina, ma è letteratura d'Ucraina. Allo stesso modo anche la letteratura russa d'Ucraina è, da un lato, letteratura d'Ucraina, ma, dall'altro, è una parte della grande letteratura russa mondiale.

*Quindi è importante costruire dei rapporti tra la cultura russa e quella ucraina...*

Sì. Nella vita in linea di principio esistono due approcci. Quando ti imbatti in qualcosa di 'non familiare', che si differenzia da alcuni comuni criteri, puoi dichiararlo immediatamente estraneo e cominciare a combatterlo, oppure devi trovare in esso degli elementi che ti siano utili. L'approccio più naturale, più costruttivo consiste nell'utilizzare il fatto che l'Ucraina è bilingue a vantaggio dell'Ucraina, a me sembra la cosa più ragionevole. Qui tutti parlano due lingue... ebbene, questo aumenta la capacità concorrenziale del paese!

*Nelle sue opere Kyjiv gioca un ruolo importante. La capitale dell'Ucraina non appare semplicemente come luogo d'azione, bensì come personaggio principale, con il quale gli eroi dei suoi libri entrano in dialogo, tentando di comprendere il proprio destino e il significato della storia stessa, dei cambiamenti storici. Ci parli del suo legame con la città e degli elementi della tradizione letteraria legata alla descrizione di Kyjiv che hanno influito sulle sue opere.*

Kyjiv è un oggetto molto interessante da descrivere, è una fonte di narrazione. E infatti su Kyjiv hanno detto e scritto autori molto importanti, che sono rimasti nella storia della letteratura russa e ucraina. Ma, di fatto, un discorso concreto, dettagliato sulla città è stato fatto l'ultima volta da Bulgakov nella *Guardia bianca* – si parla della guerra civile, cioè di quasi cento anni fa – e, in qualche misura, se vogliamo parlare di letteratura russa, dallo stesso Nekrasov. Dopo *Nelle trincee di Stalingrado* l'autore ha scritto *Appunti di uno sfaccendato*, dove c'è molto sulla Kyjiv degli anni Sessanta. Più o meno negli stessi anni apparve *Babij Jar* [1966] di Anatolij Kuznecov [1929-1979]. E poi basta. Sulla Kyjiv degli anni Ottanta-Novanta non c'è quasi niente. Non solo, nella letteratura sovietica in generale proprio il periodo degli anni Ottanta, del tramonto dell'Unione Sovietica, è poco descritto. È una parziale, se non totale, lacuna, perché molti scrittori non amano molto i momenti che precedono una catastrofe. Sebbene apparentemente andrebbero analizzati: è importante, perché tutto alla fin fine può ripetersi. Io per adesso mi sono scelto questo periodo, può essere, ed è probabile,

годах, в литературе вообще мало пишут, у нас, по крайней мере. Я пока для себя выбрал этот период, возможно – и, наверное, я со временем как-то смещусь, но «Истемии» это 80-2000-е, «Маджонг» это 2010ый примерно, и вот выйдет новый роман, тоже в издательстве Ad Marginem, это тоже Киев, 1984ый год.

*Что-то произошло, но непонятно, что... Мне кажется, в своих книгах вы пытаетесь понять процесс истории...*

Да, 1984ый год это последний советский год, не тронутый перестройкой. Это Советский Союз, вроде бы ещё не затронутый никакими переменами, но на самом деле уже изнутри глубоко прогнивший, и достаточно одного толчка, чтобы он рассыпался. Но внешне ещё всё хорошо. На самом деле таким же был 1985ый год, но в массовом сознании 1985ый год это уже Горбачёв, хотя, по сути, он был таким же, как 1984ый. Я уже понял, что многие реагируют на ярлычки. В «Истемии» 2004 – всё, это уже год Оранжевой революции! Не важно, что я написал роман в конце весны – начале лета, когда ещё никто не знал, что она будет, до революции ещё было полгода, ни о какой революции никто не думал, люди видят 2004 – и всё. Поэтому я специально взял 1984ый год – чтобы не было никаких попыток объяснить перестройкой, ещё чем-то... До сих пор многие предлагают искусственные объяснения крушения Советского союза, «мировая закулиса», масоны, хитрый Рейган, глупый Горбачёв, ещё что-то... На самом деле все всё знали, это та ситуация, когда все видели, что страна так жить не может, но как её изменить, толком никто не знал... Главное, что изменить её, в общем, не изменив каких-то ключевых вещей, было невозможно. Ключевые вещи никто менять не брался, и в моём представлении страна фактически была обречена. Всё это мне было интересно показать и в новом романе «Парк Победа».

*Вашу книгу «Истемии» недавно перевели на итальянский и английский языки. Лев Данилкин определил роман как «попытку придумать себе историю получше». Воспоминание – важный элемент в «Истемии», но логика «игры» кажется единственной тактикой, позволяющей понять динамику развития истории. Бессмысленность последних лет Советского Союза не даёт персонажам возможности понять своё прошлое и жить в настоящем. Расскажите, пожалуйста, об этом элементе вашего романа.*

На самом деле я не придумал игру. Точнее, я её, конечно, придумал, но и в мировой литературе, и в советской, да и не только в литературе, это была достаточно распространённая тема. Например, «Кондуит и Швамбрания», которая упоминается в тексте, был такой советский роман, который читали все дети, он был очень популярен – это тоже роман о том, как два брата в небольшом провинциальном городке на Волге придумали себе страну, играли в неё, а в это время в России произошла революция. Всё смешалось: игра, революция, какая-то их новая жизнь.

Впервые эта мысль: написать о студентах, которые играли в такую игру вроде «Цивилизации», и как это могло бы в советской действительности сказаться на их судьбах и биографиях, пришла мне в голову, когда я услышал похожую историю, случившуюся в Киевском университете. Единственное, что по времени это было чуть раньше – в 70-е годы. Они учились на историческом факультете. Правда, в игре они разделили на княжества не мир, а Украину. Получился

che col tempo mi sposterò, ma con *Istemi* siamo negli anni Ottanta-Duemila, con *Madžong* orientativamente nel 2010, e con il nuovo romanzo che uscirà, sempre per l'editore Ad Marginem, siamo sempre a Kyjiv, nel 1984.

*Qualcosa è accaduto, ma non è chiaro cosa... Ho l'impressione che nei suoi libri lei cerchi di comprendere il processo storico...*

Sì, il 1984 è stato l'ultimo anno sovietico, non toccato dalla *perestrojka*. È l'Unione Sovietica, apparentemente non ancora sfiorata da alcun cambiamento, ma in realtà già putrescente all'interno: basterà una piccola spinta per farla crollare. Ma esternamente va ancora tutto bene. In realtà così è stato anche nel 1985, ma nella coscienza collettiva il 1985 è già Gorbačev, sebbene, in sostanza, quell'anno sia stato identico al 1984. Io ormai ho compreso come molti reagiscano alle etichette: in *Istemi* il 2004 è già l'anno della rivoluzione arancione! Non importa che io abbia scritto il romanzo a fine primavera – inizio estate, quando ancora nessuno sapeva che ci sarebbe stata, mancavano ancora sei mesi alla rivoluzione, e a una rivoluzione nessuno ancora ci pensava: la gente vede il 2004 e fine. Per questo io ho appositamente preso il 1984, affinché non vi fossero tentativi di spiegazione basati sulla *perestrojka*, o su qualcos'altro ancora... Ancora oggi molti propongono delle spiegazioni artificiose del crollo dell'Unione Sovietica, 'la cospirazione mondiale', i massoni, il furbo Reagan, lo stolto Gorbačev, e altro ancora... In realtà tutti sapevano tutto, la situazione era tale che tutti vedevano che il paese non poteva vivere in quel modo, ma nessuno sapeva bene come cambiarla... Il punto è che cambiare la situazione, in qualunque modo, senza cambiare alcune cose di fondo, non era possibile. Ma nessuno provò a cambiare quest'ultime, e, per come la vedo io, il paese di fatto era condannato. Per me era interessante mostrare tutto questo anche nel nuovo romanzo *Victory Park*.

*Il suo libro Istemi è stato recentemente tradotto in italiano e in inglese. Lev Danilkin ha definito il romanzo come «un tentativo di inventarsi una storia migliore». La memoria è un elemento importante in Istemi, ma la logica del 'gioco' sembra essere l'unica tattica che consente di comprendere la dinamica dello sviluppo storico. L'insensatezza degli ultimi anni dell'Unione Sovietica non permette ai personaggi di comprendere il proprio passato e vivere nel presente. Ci parli, per favore, di questo aspetto del suo romanzo.*

In realtà non sono stato io ad inventare il gioco. O meglio, l'ho inventato, ovviamente, ma sia nella letteratura mondiale, che in quella sovietica, e non soltanto in letteratura, si trattava di un tema abbastanza diffuso. Ad esempio, *Konduit e Švambranija*, che viene citato nel testo: era un romanzo sovietico che veniva letto da tutti i bambini, era molto popolare... Era anche un romanzo su due fratelli di una piccola città di provincia sul Volga che si immaginavano un paese, e ci giocavano, e in quel tempo in Russia c'era stata la rivoluzione. Tutto si mischiava: il gioco, la rivoluzione, una nuova vita.

Inizialmente l'idea era questa: scrivere su degli studenti che giocavano a un gioco tipo *Civilization*, e di come questo potesse in epoca sovietica influire sui loro destini e sulle loro biografie... Mi è venuta in mente quando ho sentito di una storia simile accaduta all'Università di Kiev. Soltanto che era successo un po' prima: negli anni Settanta. Studiavano alla facoltà di storia, e nel gioco avevano diviso in

скандал, их раскрыли, были какие-то административные последствия. И, действительно, в этой странноватой советской системе, в этих странных правилах, что допустимо – что не допустимо, что разрешено – что нет, студенты, играющие за княжества (а они комсомольцы, тем более, это был исторический факультет, там всё было ещё жёстче), нарушили какие-то, совершенно неписанные правила – но это, в общем, было нарушением. Киевский университет – он вообще организация специфическая с точки зрения того, как за ним следили, наблюдали органы безопасности – КГБ. Дело в том, что к Украине отношение было довольно настороженное в советское время, потому что гражданская война, которая в значительной мере проходила здесь, показала, что местное население к украинскому национальному движению, вообще говоря, проявляет симпатию, оно его поддерживает. Армию Петлюры победить было очень непросто, притом, что у неё не было какой-то внешней поддержки, и в критических ситуациях она могла просто исчезнуть, потому что это были люди, которые жили в сёлах, они уходят – и всё, он обычный крестьянин, где-то там у него закопана его винтовка. А когда надо, они снова собираются – и снова появляется армия. И после революции большевики довольно активно поддерживали вот эту украинскую идею, но на свой специфический лад, конечно. Поэтому 20-е годы дали такой культурный всплеск, то, что потом назвали «расстрелянным Возрождением», т.е. в 20-е годы они появились, а в конце 1920-х - начале 30-х их отправили в лагеря и потом, ближе к середине 30-х, расстреляли. И вот эту вот тягу местного населения к национальной культуре всегда чувствовали в Москве, её всегда немножко боялись. И поэтому, особенно за местным университетом, внимательно следили. Примерно раз в три года возникало (обычно выдуманное) какое-то политическое дело, по которому несколько студентов или студентов и преподавателей обвиняли в недостаточной лояльности. Последнее произошло, по-моему, в 1987-м году, я его не застал, я был в армии, но это было на нашем курсе, как раз на нашем факультете, и это было второй составляющей для «Истемии». Там человек, который хотел сделать карьеру в КГБ, собрал группу студентов, они вместе занимались спортом и обсуждали политическую ситуацию, причём они её критиковали с точки зрения коммунистической, т.е. что Советский Союз оторвался от корней, ушёл не туда, что нарушены идеалы – вот с этой точки зрения они его критиковали. Потом он их всех сдал, но был уже 1987-ой год, и последствия этой истории были, но не катастрофические. А ситуация, когда инициатор группы оказывается провокатором, она тоже попала в «Истемии».

principati non il mondo, ma l'Ucraina. Ci fu uno scandalo, li scoprirono, e ne seguirono delle sanzioni amministrative. E in effetti in quello strano sistema sovietico, con quelle strane regole - questo è lecito e quello no, questo è permesso e quello no - gli studenti che giocavano ai principati (erano anche membri del *Komsomol*, e per di più della facoltà di storia, lì era tutto ancora più rigido) avevano violato delle regole, delle regole non scritte, certo... ma si trattava comunque di una violazione. L'Università di Kyjiv era in genere un'organizzazione particolare per come veniva controllata, tenuta sotto osservazione dagli organi di sicurezza, dal KGB. Il fatto è che nei confronti dell'Ucraina c'era un atteggiamento piuttosto diffidente durante l'epoca sovietica, perché la guerra civile, che in buona misura si era svolta qui, aveva dimostrato che in generale la popolazione locale provava simpatia nei confronti del movimento nazionale ucraino, lo sosteneva. Sconfiggere l'armata di Petljura<sup>3</sup> non fu affatto facile, anche per il fatto che non aveva alcun appoggio esterno, e in situazioni critiche poteva semplicemente sparire, perché si trattava di persone che vivevano nei villaggi, se ne andavano... e basta, dei semplici contadini, che tenevano il loro fucile sepolto da qualche parte. Ma quando serviva, si riunivano di nuovo: ed ecco di nuovo comparire l'armata. Anche dopo la rivoluzione i bolscevichi avevano sostenuto abbastanza attivamente questa idea ucraina, ma, ovviamente, sempre a modo loro. Per questo gli anni Venti produssero quell'esplosione culturale che poi fu chiamata 'Rinascita fucilata'<sup>4</sup>, vale a dire un movimento emerso negli anni Venti, ma che già alla fine degli anni Venti vide i suoi rappresentanti confinati nei lager per poi, verso la metà degli anni Trenta, essere fucilati. E proprio questa propensione della popolazione locale per la cultura nazionale fu sempre percepita da Mosca, e fu sempre un po' temuta. E per questo motivo, soprattutto nel caso dell'università locale, c'era un attento controllo. Circa tre volte l'anno veniva sollevato (di solito in modo specioso) un caso politico, in base al quale degli studenti - o degli studenti e dei docenti insieme - venivano accusati di non essere sufficientemente leali. L'ultimo avvenne, se ben ricordo, nel 1987, io non c'ero, ero nell'esercito, ma successe nel nostro anno di corso, proprio nella nostra facoltà, e questo è stato il secondo elemento ad entrare a far parte di *Istemi*. Un uomo che voleva fare carriera all'interno del KGB riunì un gruppo di studenti, insieme facevano sport e discutevano della situazione politica, tra l'altro criticandola dal punto di vista del comunismo: vale a dire che l'Unione Sovietica si era staccata dalle sue radici, allontanandosi dalla giusta direzione, tradendo gli ideali... Era questo il punto di vista da cui venivano mosse le critiche. Poi lui li tradì tutti, ma si era già nel 1987, e le conseguenze di questa storia se anche ci furono, non furono catastrofiche. E questa dinamica, che vede colui che ha dato vita al gruppo vestire i panni del provocatore, è entrata anch'essa a far parte di *Istemi*.

<sup>3</sup> Symon Petljura (1879- 1926), controverso intellettuale e politico ucraino, guidò la lotta per l'indipendenza nazionale negli anni che seguirono le rivoluzioni del 1917 in Russia. Fu uno dei principali protagonisti della breve storia della Repubblica popolare ucraina con capitale Kiev, i cui territori vennero poi inglobati all'interno della nascente Unione Sovietica.

<sup>4</sup> Il termine ucraino *Rozstriljane vidrodžennja* inquadra la generazione degli intellettuali che si erano affermati nel clima di fervore artistico nazionale che caratterizzò gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta dell'Ucraina sovietica. Autori ed artisti come Les' Kurbas (1887-1937) e Mykola Kuliš (1892-1937) rimasero presto vittime delle repressioni staliniane: furono in molti ad essere condannati alla fucilazione nell'età delle Grandi Purghe.

И третий компонент, тоже из реальной жизни: последние аресты в Киеве по политическим мотивам были уже при Горбачёве в 1986-м году, и у меня тогда двух знакомых арестовали, две недели продержали и потом отпустили. И как это было, я подробно расспрашивал. Т.е. сам момент ареста, обыск дома, как разговаривали – вежливо или грубо... И это реальный рассказ о том, как кормили, как проходили допросы, т.е. все эти детали, вся эта кухня взята из реальной ситуации. Эта история: игра, провокатор и арест – это в принципе всё реальные вещи, просто я их собрал и объединил.

*Прогулки главного героя «Истемы», Давыдова, по Киеву, представляют собой интересный элемент романа. Например, Замковая гора смотрит на него, и не меняется до тех пор, пока Давыдов не понимает, что он сам изменился. Киев является жертвой культурных стратификаций, поэтому Вера говорит, что человечество – настоящий вирус в мире. Давыдов шутит над точкой зрения археолога Толочко, потому что он уверен, что нельзя определить историю города, и только в самом Киеве может содержаться истина об истории.*

Тут, действительно, Киев не просто место действия. Он участвует и как культурная среда... Родной город – это не только камни, но и те люди, которые с этими камнями связаны для нас. Поэтому, конечно, это больше, чем просто место. Масштабы человека определяются масштабами задач, которые он перед собой ставит и которые он решает. И, хотя герой просто играл, но в игре он был главой крупного влиятельного государства. И он себя таким и чувствовал. И когда шла речь о Замковой горе, он себя чувствовал соразмерным масштабам истории города. А в обычной ситуации кем он был? Менеджером, торговал... Т.е. он не был соразмерен ни Киеву, ни даже самому себе, – совсем другой масштаб. И отчасти поэтому он себя чувствует чужим в реальности двухтысячных. Это на самом деле очень интересная проблема, потому что один и тот же человек в разных исторических условиях может проявить себя по-разному. И то, что он становится торговцем сладкой водой – это в определённой степени масштаб времени. Масштаб времени таков и такова социальная роль человека – был бы другой масштаб времени, возможно, Давыдов был бы другим. Он чувствует, что он может быть равен этому городу и это его история, но в других обстоятельствах. Так бывает, когда игра и вообще вымышленный мир, мир, который люди придумывают для развлечения или для того, чтобы как-то реализовать себя таким образом, каким они не могут реализовать себя в обычной жизни – вот этот мир начинает вдруг оказывать влияние на обычную жизнь, на повседневную жизнь. Он становится больше, чем просто выдумкой. Влияние его оказывается более серьёзным, и он разрастается, выходит за пределы обычной игры, выходит за рамки – что, собственно говоря, мы тут и наблюдаем. Эта игра, она может оказаться, конечно, больше, чем просто игрой, если в неё погружаешься достаточно глубоко.

*Время представляет собой важный фактор развития истории. Распад Советского Союза является результатом «фантастической игры», и «мост до Космоса» уже рухнул. В Пустоту настоящего призраки советского прошлого вернутся, поэтому у человека не будет никакой возможности осознать, что произошло и как всё поменялось. В конце книги только у Наташи Белокриницкой*

Anche la terza componente del romanzo è tratta dalla vita reale: gli ultimi arresti per motivi politici a Kyjiv avvennero già sotto Gorbačëv nel 1986, e all'epoca arrestarono due miei conoscenti, li trattennero due settimane e poi li lasciarono andare. Io chiesi nei dettagli come era andata – ovvero, il momento dell'arresto, la perquisizione della casa, come li avevano interrogati, se cortesemente o con rudezza... È il racconto reale di cosa gli davano da mangiare, di come avvenivano gli interrogatori, cioè tutti questi dettagli, tutta questa vicenda, sono tratti da una situazione reale. La storia: il gioco, l'agente provocatore e l'arresto... sostanzialmente sono tutti fatti realmente accaduti, io li ho semplicemente raccolti e collegati.

*Le passeggiate del personaggio principale di Istemi, in giro per Kyjiv, sono un elemento interessante del romanzo. Ad esempio, la collina Zamkova Hora lo guarda e non cambia fino a che Davydov non comprende che egli stesso è cambiato. Kyjiv è vittima delle sue stratificazioni culturali, per questo Vera dice che l'essere umano è il vero virus del pianeta. Davydov scherza a proposito del punto di vista dell'archeologo Toločko, perché egli è convinto che non sia possibile definire la storia della città, e che soltanto nella stessa Kyjiv si possa trovare la verità sulla storia.*

Qui effettivamente Kyjiv non è soltanto il luogo dell'azione, ma partecipa anche come ambiente culturale... La città natale non è fatta solo di pietre, ma anche di persone che per noi sono collegate a quelle pietre. Per questo, ovviamente, è qualcosa di più di un semplice luogo. Le dimensioni di un essere umano sono determinate dalle dimensioni dei problemi che egli si pone e che risolve. E anche se l'eroe del romanzo si limitava a giocare, nel gioco era il capo di uno stato grande e influente. E tale si sentiva. E quando si parlava della Zamkova Hora egli si sentiva conforme alle dimensioni della storia della città. Mentre nella situazione reale chi era? Un manager, un commerciante... Non era cioè conforme né a Kyjiv, né persino a se stesso – tutt'altre dimensioni. E in parte è per questo che egli si sente estraneo alla realtà degli anni Duemila. In effetti questo è un problema molto interessante, perché lo stesso uomo in condizioni storiche diverse può dare prova di sé in modo diverso. E il fatto che egli diventi commerciante di ratafià è in certa misura dovuto alla dimensione temporale. Tale è la dimensione temporale e tale è il ruolo sociale dell'essere umano: se la dimensione temporale fosse stata un'altra, forse Davydov sarebbe stato diverso. Egli sente che può essere uguale a quella città e che quella è la sua storia, però in circostanze diverse. Succede così, quando un gioco e in generale un mondo immaginario – quel mondo che gli uomini si inventano per divertirsi oppure per realizzare se stessi in un modo che non gli è possibile nella vita reale – quel mondo appunto comincia di colpo a influenzare la vita reale, la vita quotidiana. Diventa qualcosa di più di una semplice finzione. La sua influenza risulta essere più seria, ed esso cresce, esce dai limiti di un semplice gioco, va oltre... che è poi in effetti ciò a cui assistiamo anche qui. Quel gioco, certamente, può rivelarsi essere assai più di un gioco, se ti ci immergi in modo abbastanza profondo.

*Il tempo rappresenta un importante fattore di sviluppo della storia. Il crollo dell'Unione Sovietica sembra essere il risultato di un «gioco fantastico», e il «ponte verso il cosmo» è già crollato. Nel vuoto del presente torneranno gli spettri del passato sovietico, per cui l'uomo non avrà alcuna possibilità di comprendere cosa sia*

*есть правда: может быть, времени не существует и мы его всего лишь придумали. Что вы думаете об этой тематике вашего произведения?*

Что такое время пока не поняли ни ученые, ни поэты. Но это не мешает нам рассуждать о нем. А «мост в Космос», это ощущение связи человека с окружающим миром. Когда Давыдов говорит, что «мост в Космос разрушен» – это то же, о чём я только что говорил, он не чувствует себя на месте в этой жизни, как, в общем-то, он не чувствовал себя на месте и до этого, и в советское время. Они бы не выдумывали игру, если бы чувствовали себя полностью хорошо вписанными в контекст... наверное, не выдумывали бы, не знаю... В обеих ситуациях он чувствует себя чужим. У меня есть ощущение, что время какая-то искусственная вещь, мы своей биологией ощущаем его течение: старением, делением клеток, но на самом деле, по-моему, где-то оно должно быть очень легко преодолимо. Я когда-то очень давно, думал о разных измерениях, чем отличаются двухмерное от трёхмерного пространства. Я думаю, что я не оригинален, я думаю, то до меня давно уже кто-то такое придумал, но представим себе одномерное существо. Физически это точка. И оно живёт вот в таком мире. И ему, для того чтобы попасть из этой точки вот в эту, надо пройти весь этот большой путь, потому что оно одномерное, оно другого не знает. Но, как только у нас появится двухмерное существо, которое живёт в плоскости, оно легко найдёт вот такой путь. И то же самое и со временем: мы о времени так и думаем, ощущаем его как прямую, а вполне возможно, что оно вот так закручивается, и наше прошлое – просто вот так руку надо протянуть – и оно вот здесь!

Я на прошлой неделе проявил фотографии, которые сделал в 1979-ом году. Так получилось, что они долго лежали непроявленными, а потом тут никто не брал их в проявку, это чёрно-белые фотографии, причём пленка не 35 мм, как обычно, а широкоформатная. Такие никто уже не проявлял. А потом появилась такая услуга в одном магазине, и мне проявили фотографии 35-летней давности. Уже людей этих нет, мест этих нет – ничего нет, но их изображения лежали всё это время у меня под рукой, в ящике стола. То есть время такая вещь, не очень понятная для меня, я как-то не всегда верю в его реальность. Оно реально, но относительно. В какой-то мере время существует, но, но оно не абсолютно.

*Поэтому, по мнению Давыдова, точка зрения археолога Толочко, кажется смешной. Потому что Толочко думает, что есть очевидная связь между разными периодами истории Украины, но это не так просто...*

Давыдов на самом деле не спорит ни с Толочко, ни с другими историками Киева. Просто он ощущает всю тысячелетнюю историю Киева сконцентрированной в одной точке – на Замковой горе и в тот момент, когда он сам там находится. Давыдов-Истеми чувствует себя равным этой истории, она для него не чужая, и он уверен, что может распоряжаться ею как посчитает нужным. Для начала – только в игре, но если понадобится, то и в реальной жизни. А при таком подходе рассуждения профессиональных историков – это только сырье, исходный материал для работы.

*successo e come tutto sia cambiato. Alla fine del libro solo Nataša Belokrinickaja possiede una verità: forse il tempo non esiste e noi lo abbiamo semplicemente inventato.*

Non è ancora chiaro, né agli scienziati, né ai poeti, cosa sia il tempo... Ma ciò non ci impedisce di parlarne. E il «ponte verso il cosmo» è la percezione del legame esistente tra l'uomo e il mondo circostante. Quando Davydov dice che «il ponte verso il cosmo è andato distrutto», ciò equivale a quanto dicevo adesso, egli non si sente al suo posto in questa vita, così come in generale non si sentiva al suo posto anche prima, anche nell'epoca sovietica. Non avrebbero inventato quel gioco, se si fossero sentiti pienamente inseriti nel contesto... probabilmente non l'avrebbero inventato, non so... In entrambe le situazioni egli si sente estraneo. Io ho la sensazione che il tempo sia qualcosa di convenzionale, noi con la nostra biologia ne percepiamo lo scorrere: con l'invecchiamento, la divisione cellulare, ma in realtà, secondo me, in qualche luogo il tempo dovrebbe essere facilmente superabile. C'è stato un tempo molti anni fa in cui mi sono trovato a riflettere sulle diverse dimensioni, su cosa differenzi la seconda dalla terza dimensione. Non credo di essere originale, se ci penso io, qualcuno prima di me avrà già da tempo pensato a qualcosa di simile, ma proviamo comunque a immaginare un essere a una dimensione. Dal punto di vista fisico è un punto. E vive appunto in quel tipo di mondo. E deve, per poter andare da questo a quel punto, portare a termine tutto un lungo percorso, perché è unidimensionale, non conosce altro. Ma, non appena ci compare davanti un essere a due dimensioni, che vive su una superficie, questi troverà facilmente quello stesso percorso. Lo stesso vale per il tempo: noi lo percepiamo come una linea retta, ma al contempo è possibile che si riavvolga e che il nostro passato, semplicemente allungando una mano, possa tornare qui, nel presente!

La scorsa settimana ho sviluppato delle fotografie che avevo fatto nel 1979. È capitato che rimanessero a lungo senza essere sviluppate, e nel frattempo già qui nessuno le accettava più: sono foto in bianco e nero, tra l'altro su una pellicola che non è di 35 mm, bensì di grosso formato. Foto così nessuno le sviluppava più. Poi invece in un negozio è apparso questo tipo di servizio, e mi hanno sviluppato delle fotografie di 35 anni fa. Quelle persone già non ci sono più, quei posti non ci sono più... non c'è più niente di tutto ciò, ma per tutto questo tempo ho avute a portata di mano le loro immagini, in un cassetto del tavolino. Vale a dire che il tempo per me è qualcosa di non molto comprensibile, non credo che sia sempre reale. È reale, ma relativo. In una certa misura esiste, ma non è assoluto.

*Per questo, secondo Davydov, il punto di vista dell'archeologo Toločko è ridicolo. Perché Toločko ritiene che vi sia un legame evidente tra i diversi periodi della storia dell'Ucraina, mentre la cosa non è così semplice...*

Davydov in realtà non discute né con Toločko, né con gli altri storici di Kyjiv. Semplicemente egli percepisce tutta la millenaria storia di Kyjiv concentrata in un punto – sulla Zamkova Hora – e in un determinato momento, quando egli si trova lì. Davydov-Istemi si sente uguale a quella storia, essa non gli è estranea, e lui è convinto di poterne disporre come ritiene opportuno. All'inizio... soltanto all'interno del gioco, ma se sarà necessario, anche nella vita reale. E di fronte a questo approccio le considerazioni degli storici professionisti sono solo della materia prima, del materiale di partenza per il lavoro.

*С этим связан также такой персонаж, как дядя Ярик. В конце романа, главный герой думает о судьбе Украины. «Дядя Ярик» является персонификацией страны. Расскажите, пожалуйста, об этой фигуре.*

Как только появляется реклама сала или комбикорма, так сразу же рядом с ней возникает и вот такой «дядя Ярик». Он такой, хитроватый, «всё под себя». Такой народный персонаж. Наверное, он ближе к какому-нибудь Санчо Панса из «Дон Кихота».

*В русских рецензиях на вашу книгу «Маджонг» говорят, что вы украинский Умберто Эко. Как родилась идея смешения современности с гоголевскими приключениями?*

Тут тоже есть нюанс. Критики в России, особенно те, что помоложе, как-то не очень чувствуют эту разницу «Украина-Россия». Толковые рецензии написал Виктор Топоров. Там были и критические замечания, и его соображения, и в принципе почти со всем я был готов согласиться. А более молодые критики полностью проецируют российскую ситуацию на украинскую и исходят из этого, что не совсем корректно. Меня, в общем, в какой-то мере, российские рецензенты разочаровали своим подходом, но именно молодые. Потому что те, кто постарше, у них всё-таки как-то было и опыта больше, и знаний больше.

Что касается «Маджонга» – я не совсем ожидал, что в России, во-первых, так мало играют в маджонг – потому что всё-таки какое-то представление об игре надо иметь, я думал больше играют. У нас был такой опыт, первую редакцию «Маджонга», ещё до того как я начал работать с издательством Ad Marginem, мы выложили на Amazon и на удивление, «Маджонг» начал очень хорошо продаваться. Книжка на русском, а на Amazon в то время (сейчас не знаю, там вроде какие-то перемены начали происходить) всё кириллическое было запрещено. То есть роман продавался даже не совсем легально, и, тем не менее, он продавался очень хорошо. Я думаю, это было связано, отчасти, с названием, потому что в Америке играют в маджонг и знают, что это. В России, как оказалось, не знают. С другой стороны, в романе участвуют шаманы. Я думал, что уж с шаманами-то всё будет понятно – тем более в России есть целая культура алтайских шаманов. Я в Киеве встречался с шаманами перед тем, как писать книгу. И теоретически, тоже подготовился, прочитал большой труд Мирча Элиаде о шаманизме. Поэтому такого недоумения российских критиков по поводу: а) маджонга и б) шаманов, я, конечно, не ожидал. Ну а, поскольку, ещё и речь идёт о Киеве, по-моему, они не очень поняли вообще, о чём книга. Кроме того, там был такой момент... В «Маджонге» есть отрывки стилизованные под Гоголя. Меня всегда огорчало, что третий том не закончен, не написан, надо было помочь Николаю Васильевичу... Поэтому я несколько глав написал. Я подстраховался – потом там выясняется, что это не гоголевский текст, но не важно, я всё равно написал. Это стилизация, выполнить стилизацию намного проще, чем создать оригинальный стиль. А под Гоголя вообще очень легко стилизоваться. И когда российские критики писали что вот, надо же, автору удалось удивительная, очень сложная вещь, стилизоваться под Гоголя так, что это похоже, я думаю: ребята, писали бы вы сами, вы бы понимали, что это не сложно. Одним словом, российские критики меня немного разочаровали.

*A questo aspetto è legato anche un personaggio come lo zio Jarik. Alla fine del romanzo l'eroe principale pensa al destino dell'Ucraina. Lo 'zio Jarik' è una personificazione del paese. Può parlarci di questa figura?*

Non appena appare una pubblicità del lardo o di un mangime per animali, subito accanto compare appunto lo 'zio Jarik'. È un tipo così, un furbetto che vuole accaparrarsi tutto. Un personaggio popolare. Probabilmente, somiglia molto a uno come il Sancho Panza del *Don Chisciotte*.

*Nelle recensioni russe al suo libro Madžong si dice che lei è l'Umberto Eco ucraino. Come è nata l'idea di mischiare la contemporaneità con le avventure gogoliane?*

Anche in questo caso la questione è più sfumata... I critici in Russia, soprattutto i più giovani, è come se non percepissero questa distinzione 'Russia-Ucraina'. Viktor Toporov ha scritto delle recensioni pertinenti. In quest'ultime c'erano sia osservazioni critiche, sia sue considerazioni, e io in linea di massima su quasi tutto sono pronto a concordare con lui. Mentre i critici più giovani proiettano completamente la situazione russa su quella ucraina, cosa non del tutto corretta. In generale, sono rimasto deluso, in qualche misura, dall'approccio dei recensori russi, e proprio dai giovani. Perché quelli che sono più vecchi alla fin fine hanno più esperienza e più conoscenze.

Per quanto riguarda *Madžong*, io innanzitutto non mi aspettavo che in Russia si giocasse così poco a *mahjong*: perché comunque un'idea del gioco bisogna avercela, e io pensavo ci giocassero di più. Avevamo fatto un esperimento: la prima versione di *Madžong*, prima ancora che io cominciassi a lavorare per la casa editrice Ad Marginem, l'avevamo messa su Amazon e, con nostro stupore, *Madžong* cominciò a vendersi molto bene. Il libro era in russo, e su Amazon all'epoca (adesso non so, pare che lì qualcosa stia cominciando a cambiare) tutto ciò che era cirillico era vietato. Vale a dire che il romanzo veniva addirittura venduto in modo non del tutto legale, eppure si vendeva molto bene. Penso che ciò fosse in parte dovuto al titolo, perché in America giocano a *mahjong* e sanno cos'è. In Russia, come risultò chiaro, non lo sanno. Inoltre, nel romanzo vi sono degli sciamani. Io pensavo che almeno con gli sciamani sarebbe stato tutto chiaro... tanto più che in Russia c'è un'intera cultura legata agli sciamani dell'Altaj. Io a Kyjiv avevo incontrato degli sciamani prima di scrivere il libro. E anche dal punto di vista teorico mi ero preparato: avevo letto il grande lavoro di Mircea Eliade sullo sciamanesimo. E quindi, ovviamente, non mi aspettavo una tale incomprensione da parte dei critici russi per quanto riguarda: a) il *mahjong* e b) gli sciamani. E poi, visto che il discorso riguarda anche Kyjiv, secondo me, non hanno capito molto di cosa parli il libro. Inoltre nel libro c'era anche un altro elemento... In *Madžong* ci sono dei brani stilizzati alla maniera di Gogol'. Mi ha sempre rattristato il fatto che il terzo volume sia rimasto incompiuto, non scritto, bisognava aiutare Nikolaj Vasil'evič... Per questo motivo ho scritto alcuni capitoli. Mi sono tutelato: dopo si capisce che quello non è un testo gogoliano, ma non importa, io intanto l'ho scritto. Si tratta di una stilizzazione: realizzare una stilizzazione è molto più facile che creare uno stile originale. E quando i critici russi scrivevano che, guarda tu, un autore era riuscito a realizzare una cosa molto difficile, scrivere alla maniera di Gogol' in modo da apparire simile a lui, io pensavo: ragazzi, se anche voi ci provaste, comprendereste che non è difficile. Insomma, i critici russi mi hanno un po' deluso.

*Расскажите, пожалуйста, о вашем новом романе «Парк «Победа» (или Виктори Парк).*

Это Советский Союз, 1984ый год. Мне хотелось рассказать о том, почему эта страна не смогла существовать дальше, и кто в этом виноват. Виновата, грубо говоря, только она сама и советские чиновники, совершенно окостеневшие к тому времени. Как и в Истемии, здесь я взял за основу факты более-менее реальные. Главный герой тоже студент университета. В романе описаны три летних месяца из его жизни – с того момента, когда он получает первую повестку в армию (там была определённая процедура, от первой повестки до последней проходило три месяца, надо было медосмотр пройти, ещё что-то) до его ухода в армию.

Мои московские издатели написали: «Знаешь, сейчас фикшн плохо продаётся в России, давай мы сделаем книгу в стиле психогеографии». Я взял фотоаппарат, отправился по тем местам, и обнаружил, что прошло 30 лет, а там почти ничего не изменилось. Это спальный район в Киеве, на Левом берегу. Сам парк «Победа» с тех пор довольно сильно изменился, а район вокруг него остался таким же. Как назывался Комсомольский район, так он сейчас и называется. Там можно довольно долго ходить и удивляться, до чего мало произошло перемен. По-прежнему там много бывших солдат, воевавших в Афганистане, вроде тех, о которых я пишу в романе. Удивительно, мир, изменившийся за последние тридцать лет невообразимым образом, и сейчас состоит из тех же элементов, они остались неизменными.

Київ, 14/10/2013.

*Ci può parlare del suo nuovo romanzo Parco della vittoria (o Victory Park)?*

Siamo in Unione Sovietica, nell'anno 1984. Volevo raccontare come mai quel paese non poteva più andare avanti in quel modo, e di chi era la colpa. La colpa, per farla breve, era soltanto del paese stesso e dei funzionari sovietici, che a quel tempo si erano completamente sclerotizzati. Come già in *Istemi*, anche qui ho usato come base di partenza dei fatti più o meno reali. Il personaggio principale è sempre uno studente universitario. Nel romanzo sono descritti tre mesi d'estate della sua vita – a partire dal momento in cui riceve la prima cartolina di chiamata alle armi (vige una specifica procedura, dalla prima all'ultima cartolina passavano tre mesi, bisognava superare il controllo medico e altro ancora) prima della sua partenza per l'esercito.

I miei editori moscoviti mi avevano scritto: «Lo sai, la fiction adesso si vende male in Russia, facciamo un libro in stile psicogeografia». Io ho preso la macchina fotografica, mi sono diretto in quei posti e ho scoperto che sono passati trent'anni ma lì non è cambiato quasi niente. È un quartiere dormitorio di Kyjiv, sulla riva sinistra. Il parco Vittoria di per sé da allora è abbastanza cambiato, ma il quartiere che lo circonda è rimasto tale e quale. Si chiamava Komsomol'skij, e così si chiama adesso. Lì si può camminare a lungo e sorprendersi di quanti pochi cambiamenti ci siano stati. Come prima ci sono molti ex soldati che hanno combattuto in Afghanistan, come quelli di cui scrivo nel romanzo. È stupefacente, un mondo che è mutato in modo inimmaginabile negli ultimi trent'anni ancora adesso è costituito dagli stessi elementi rimasti immutati.

Kyjiv, 14/10/2013.

## Интервью с Владимиром Рафеенко

*Расскажите, пожалуйста, о вашей литературной деятельности.*

Всю свою осознанную жизнь я писал тексты. В последние, может быть, лет пять-семь стал публиковаться. До этого мои книжки выходили, но только очень маленькими тиражами: от тридцати до ста экземпляров. Их удавалось издавать людям, которые ценили мою поэзию, прозу. Сами понимаете, сто экземпляров – скорее символ, чем литературный факт. В какой-то момент я почувствовал, что настала пора выходить на более широкую аудиторию. Тем более что ни в Донецке, ни в Украине в целом на тот момент не видел реальных возможностей для публикации. Хотелось понять, нужно ли по большому счету то, что я делаю, кому-то, кроме меня и моих близких друзей. Приблизительно в это время я узнал о существовании «Русской Премии» в Москве. Мне показался немало важным и обнадеживающим тот факт, что на конкурс принимаются рукописи русскоязычных писателей, живущих во всём мире, за исключением проживающих в России. Безусловно, я понимал, что именно за рубежом сейчас работает, так сказать, цвет русской прозы. И, тем не менее, осознал, что «Русская премия» – это реальный шанс. И вот первый же мой роман, который я туда послал, «Невозвратные глаголы», попал в десятку лучших текстов в области крупной прозы. Конечно, я рассчитывал на победу, и лонг-лист меня не то, чтобы сильно огорчил, но и не очень порадовал.

Однако именно попадание в десятку стало причиной издания «Невозвратных глаголов» в журнале «Союз Писателей» в Харькове. Кто-то из числа экспертов «Русской премии» посоветовал редакторам журнала обратить внимание на мой текст. Это, в свою очередь, дало новый старт моей писательской карьере. Благодаря публикации, я познакомился с редактором «Нового мира», старейшего журнального литературного издания России. Спустя некоторое время он предложил мне сотрудничество с его изданием. К тому времени у меня была почти готова поэма в прозе «Флягрум». Я взял тайм-аут десять дней, доработал ее, отредактировал и послал в журнал. Положительный ответ получил буквально через несколько же дней. Потом были два новых романа, посланные мной на «Русскую премию». Они принесли мне первое и второе место в 2011 и 2013 годах. И, конечно, новые публикации.

### 3. «Uno specchio in frantumi».

#### Intervista con Vladimir Rafeenko

Traduzione a cura di Valentina Rossi

*Ci può parlare della sua attività letteraria?*

In tutta la mia vita cosciente ho scritto testi. Negli ultimi, direi, sei-sette anni ho cominciato a pubblicare. Fino ad allora i miei libri uscivano, ma solo con tirature molto limitate: da trenta a cento esemplari. A stamparli erano persone che apprezzavano la mia poesia e la mia prosa. Cento esemplari, lo capisce anche lei, sono più un fatto simbolico che un evento letterario. A un certo punto ho sentito che era arrivato il momento di rivolgermi a un uditorio più ampio. Tanto più che in quel momento non vedevo nessuna reale possibilità di essere pubblicato né a Donec'k, né in generale in Ucraina. Volevo capire se alla fin fine ciò che facevo fosse utile a qualcuno, oltre che a me stesso e ai miei amici più stretti. Più o meno a quel tempo venni a sapere dell'esistenza del *Russkaja Premija* di Mosca. Mi sembrò un segnale importante e promettente il fatto che al concorso venissero accettati i manoscritti degli scrittori russofoni di tutto il mondo, ad esclusione di quelli che vivono in Russia. Certo, mi rendevo conto che oggi proprio all'estero lavora, per così dire, il fior fiore della prosa russa. E ciononostante ero conscio del fatto che il *Russkaja Premija* era una reale opportunità. E proprio il primo romanzo che avevo mandato al concorso, *Verbi non riflessivi*, rientrò nella lista dei primi dieci migliori testi di prosa estesa. Certo, io puntavo alla vittoria, e finire nella long-list non mi dispiacque molto ma neanche mi rallegro particolarmente.

Eppure proprio il fatto di essere rientrato nei primi dieci fu all'origine della pubblicazione di *Verbi non riflessivi* sulla rivista *Sojuz Pisatelej* di Charkiv. Uno degli esperti del *Russkaja Premija* suggerì ai redattori della rivista di prendere in considerazione il mio testo. Questo, a sua volta, ha dato nuovo impulso alla mia carriera di scrittore. Grazie alla pubblicazione ho incontrato il redattore di *Novyj mir*, una delle più antiche riviste letterarie russe. Qualche tempo dopo quest'ultimo mi propose di collaborare con il suo periodico. A quel tempo avevo già quasi approntato il poema in prosa *Flagrum*. Mi presi altri dieci giorni di tempo, finii di scriverlo, verificai il testo e lo mandai alla rivista. La risposta positiva mi arrivò dopo pochissimi giorni. Poi arrivarono i due nuovi romanzi, che mandai al *Russkaja Premija*. Mi procurarono il primo e il secondo posto nel 2011 e nel 2013. E anche, ovviamente, delle nuove pubblicazioni.

В настоящее время много работаю. Стараюсь каждый два-три года выдавать новый текст. Пишу я, если можно так выразится, артхаусную прозу, при этом крупноформатную. Это повести, циклы рассказов, романы. Не так давно в издательстве «Текст» в Москве издали роман «Московский дивертисмент», который занял второе место в 2011 году в «Русской Премии». Роман, занявший в 2013 году первое место – «Демон Декарта» – я надеюсь, будет издан в январе этого года.

*Вы работали редактором литературных журналов в Донецке?*

Я, в принципе, всю жизнь стараюсь зарабатывать деньги литературным трудом. Во всяком случае, стараюсь. Это трудно в условиях Украины, где востребованность в русских текстах слабеет, а русских специалистов-филологов, представителей ещё старой, советской школы, много. Однако мне грех жаловаться, на чай с печеньем хватает. И, слава Богу! Работал я и редактором, и журналистом, был заведующим редакционно-издательского отдела в одном из ведущих издательств региона. Сейчас сотрудничаю с издательствами внештатно. Работаю, так сказать, на свой страх и риск. Социально, практически, не защищен, потому как мне никто зарплату не платит. В этом есть свои плюсы. Однако очень много усилий и времени тратится на коммерческую деятельность. На работу над «своими» текстами, которые единственно по-настоящему важны для меня, остаётся очень мало времени. Но что поделать? Такова жизнь. И такова воля Божья.

*Как вы оцениваете вашу роль и позицию в украинском культурном контексте? Расскажите, пожалуйста, о культурном контексте в Донецке и о связи вашего творчества с вашим городом.*

Первый вопрос сложный. Вы знаете, не совсем корректно было бы с моей стороны оценивать эту роль как существенную. Почему? Потому что в Украине меня мало читают. Как ни парадоксально, но, кажется, меня больше знают в Москве. В Донецке моя известность также ограничивается двумя-тремя провинциальными литературными салонами. Подавляющее большинство жителей этого города даже не догадывается о моем существовании. Нет пророка в своём отечестве, и, видимо, это касается и писателей.

*От чего это зависит?*

От множества субъективных и объективных факторов. Во-первых, здесь на самом деле очень много русскоязычных авторов. Людей пишущих, как прозу, так и стихи. Если говорить в целом об Украине, то, мне кажется, я занимаю не последнее место в ряду русскоязычных литераторов этой страны. По крайней мере, как мне кажется, вхожу в тройку лидеров.

Attualmente lavoro molto. Sto cercando di pubblicare ogni due-tre anni un nuovo testo. Scrivo, se così si può dire, una prosa d'arte, peraltro di forma estesa. Si tratta di racconti lunghi, cicli di racconti brevi, romanzi. Non molto tempo fa la casa editrice Tekst di Mosca ha pubblicato il romanzo *Divertissement moscovita*, che ha ottenuto il secondo posto al *Russkaja Premija* del 2011. Il romanzo che nel 2013 ha ottenuto il primo posto – *Il demone di Cartesio* – spero sarà pubblicato nel gennaio di quest'anno.

*Lei ha lavorato come redattore di riviste letterarie a Donec'k?*

In linea generale è tutta la vita che cerco di guadagnare soldi con la mia attività letteraria. Ci provo, in ogni caso. È difficile farlo nelle condizioni dell'Ucraina, dove la richiesta di testi russi va scemando, e gli specialisti-filologi russi, che rappresentano ancora la vecchia scuola, quella sovietica, sono tanti. Tuttavia non posso lamentarmi, il pane non mi manca. E grazie a Dio! Ho lavorato come redattore, come giornalista, ho diretto il settore redazionale-editoriale di una delle principali case editrici della regione. Ora collaboro con le case editrici come libero professionista. Lavoro, per così dire, a mio rischio e pericolo. Dal punto di vista sociale in pratica non sono tutelato, perché nessuno mi paga lo stipendio. Questo ha i suoi vantaggi. Tuttavia perdo molte energie e molto tempo nell'attività commerciale. Per il lavoro sui testi 'miei', che sono l'unica cosa veramente importante per me, il tempo che resta è molto poco. Ma che ci si può fare? Così è la vita. E che sia come Dio vuole.

*Come definirebbe il suo ruolo e la sua posizione nel contesto culturale ucraino? Ci può parlare del contesto culturale di Donec'k e del legame tra la sua opera e la sua città?*

La prima è una domanda difficile. Sa, non sarebbe affatto corretto da parte mia definire questo ruolo come sostanziale. Sa perché? Perché in Ucraina sono poco letto. Sebbene sia paradossale, sembra che io sia più conosciuto a Mosca. Pure a Donec'k la mia notorietà si riduce a due-tre salotti letterari di provincia. La stragrande maggioranza degli abitanti di questa città non sa neanche che io esisto. Nessuno è profeta in patria, e, evidentemente, ciò vale anche per gli scrittori.

*Questo da cosa dipende?*

Da una varietà di fattori soggettivi e oggettivi. In primis, qui in realtà sono molti gli scrittori russofoni. Persone che scrivono sia in prosa che in versi. Se vogliamo parlare in generale dell'Ucraina, allora, direi che io occupo un posto che non è tra gli ultimi tra i letterati russofoni di questo paese. Quanto meno, mi sembra, rientro nel terzetto dei leader.

*Юрий Володарский утверждает, что в вашей прозе главной героиней является метаморфоза, в «Русском журнале» вас называют «донецким Орфеем». Расскажите, пожалуйста, о вашем романе «Московский дивертисмент». Как родилась идея создания эпоса о Москве?*

Об этом можно долго говорить. Но главное в том, что я русскоязычный писатель Украины. Человек, который вырос в контексте Украины, но в русле русской советской культуры. Я украинец, но при этом по своему культурному дискурсу в немалой степени русский человек. Лично для меня в этом нет проблемы. Хотя для многих жителей региона это стало проблемой, когда развалился Советский Союз.

У нас многонациональный и многоязычный регион. За столом на праздники мы с друзьями поем песни на нескольких языках. В этом нет проблемы. Мы выросли на пересечении как минимум двух культур. И это просто наша жизнь.

Возвращаясь к вашему вопросу, можно сказать, в нынешней политической и культурной ситуации мне вдруг стало важно понять, где центр славянского мира, что это такое, каково его значение? И есть ли он вообще? Раньше это эту роль выполняла, безусловно, Москва, но где этот центр сейчас? А если он по-прежнему остался в Москве, то что с ним теперь происходит? Почему произошёл распад славянского мира на осколки? Видно, что-то не так с центром, если стал возможен такой быстрый и страшный распад! Что с ним не так?

Надо понимать, что я не ставил перед собой сугубо политических задач. Мне не интересна политика как таковая. Политика – это что-то вроде социальной машинерии. На мой взгляд ею должны заниматься узкопрофильные специалисты, а культурным людям говорить тут не о чем. Поэтому я не хотел писать роман о политике. Но не мог не коснуться каких-то принципиальных аллюзий политического толка, хотя и в ироническом тоне.

В романе «Московский дивертисмент» Москва стала Тройей, и все хотят её захватить. Ну, то есть то же самое, что постоянно твердит российский политический истеблишмент. Все против России! Запад против России! И так далее, и тому подобное. В общем, то же самое, но в переложении древнегреческого мифа, звучит достаточно смешно, красиво и нелепо. Помогает высветлить какие-то неожиданные стороны существующей реальности. Итак, Москва – это Троя. В роман введены мотивы из некоторых известных немецких сказок. На пересечении мифологических сюжетов, наложенных на топос современной Москвы, проявляется бессмысленность и глупость того, что порой творится в некоторых политических умах России.

В романе главная коллизия – борьба с крысами, которые хотят захватить Трою, т.е. Москву. В какой-то момент оказывается, что крысы – это те же самые москвичи, какая-то их часть. И неизвестно, как Москве победить саму себя, как саму себя защитить от себя самой. В конце концов, вся эта коллизия борьбы и войны оборачивается фарсом, горькой иронией, деструкцией, уходом в метафизический, хотя и вполне симпатичный тупик. Конечно, мой роман абсолютно пацифичен, это довольно веселая и легкая вещь. Но проблемы в нем заявлены вполне не шуточные.

*Jurij Volodarskij sostiene che protagonista della sua prosa è la metamorfosi, sul Russkij Žurnal la chiamano «l'Orfeo di Donec'k». Ci può parlare del suo romanzo Divertissement moscovita? Come è nata l'idea di creare un'epopea su Mosca?*

Di questo si potrebbe parlare a lungo. Ma quello che conta è che io sono uno scrittore ucraino di lingua russa. Un uomo cresciuto in ambiente ucraino, ma nell'alveo della cultura russa sovietica. Sono un ucraino, ma per via del mio percorso culturale sono in buona parte anche russo. Per me personalmente non c'è nessun problema. Sebbene per molti abitanti della regione questo sia diventato un problema, quando è crollata l'Unione Sovietica.

La nostra è una regione plurinazionale e plurilingue. A tavola nei giorni di festa con gli amici cantiamo canzoni in più lingue. Non c'è nessun problema. Noi siamo cresciuti a un punto di incrocio tra almeno due culture. E questa semplicemente è la nostra vita.

Ritornando alla sua domanda, potrei dire che all'interno della situazione politica e culturale contemporanea per me è diventato di colpo importante arrivare a comprendere alcune questioni: dove si trova il centro del mondo slavo? Che cosa rappresenta? Qual è il suo significato? Si può dire che esista? Se prima questo ruolo era svolto, naturalmente, da Mosca, dove si trova oggi questo centro? E se fosse ancora rimasto a Mosca, cosa può essergli successo? Perché il mondo slavo è andato in frantumi? Evidentemente qualcosa non va al centro, se è diventato possibile un crollo così rapido e spaventoso! Cosa c'è che non va?

Deve capire che io non mi sono posto questioni di carattere prettamente politico. A me non interessa la politica in quanto tale. La politica è qualcosa che somiglia a una macchina sociale. A mio parere se ne devono occupare dei professionisti iperspecializzati, mentre per le persone di cultura non c'è niente da dire a riguardo. Per questo io non volevo scrivere un romanzo che parlasse di politica. Non ho potuto però non sfiorare alcune principali allusioni di significato politico, sebbene lo abbia fatto con un'intonazione ironica.

Nel romanzo *Divertissement moscovita* Mosca è diventata Troia, e tutti vogliono conquistarla. Cioè la stessa identica cosa che continua a sostenere l'establishment politico russo. Sono tutti contro la Russia! L'Occidente è contro la Russia! Eccetera eccetera... Insomma, la stessa cosa, ma che nella trasposizione del mito greco antico suona piuttosto comica, allettante e assurda. Aiuta a illuminare alcuni aspetti sorprendenti della realtà esistente. E quindi, Mosca è Troia. Nel romanzo sono stati inseriti i motivi narrativi di alcune famose fiabe tedesche. Nel punto di incontro tra gli intrecci mitologici sovrapposti al topos della Mosca contemporanea, traspaiono l'assurdità e la stupidità di ciò che a volte si produce nella mente di alcuni uomini politici russi.

Nel romanzo il conflitto più importante è rappresentato dalla lotta con i topi, che vogliono conquistare Troia, cioè Mosca. A un certo punto si scopre che i topi sono i moscoviti stessi, una parte di loro. E non si sa come Mosca riuscirà a vincere ed al contempo difendersi da se stessa. Alla fin fine tutto questo conflitto di lotte e guerre si rivela essere una farsa, un'ironia grottesca, una decostruzione, una svolta verso quello che in senso metafisico è un vicolo cieco, seppure di aspetto del tutto simpatico. Certo, il mio romanzo è assolutamente pacifico, si tratta di un'opera allegra e leggera. Ma i problemi che in esso vengono sollevati sono di carattere tutt'altro che giocoso.

*Премии вроде «Русской премии» существуют потому, что России надо услышать, осмыслить украинскую точку зрения по поводу себя. Потому, что взгляд из Украины на Россию может быть единственно верным. Сейчас актуальны разговоры об идентичности, о русской идентичности, об украинской идентичности. Прокомментируйте их.*

Действительно, «Русская премия» помогает как раз сфокусировать все возможные точки зрения русскоязычного литературного, философского, если хотите, геополитического дискурса в наиболее актуальных моментах современного литературного бытия. Такие романы, как мой, кроме понятных сугубо эстетических смыслов, призваны показать всю несостоятельность построения жестких идентичностей в современном мире. Европа многонациональна, мультикультурна. Нация в государстве не должна строиться исключительно по этническому признаку, и в этом смысле я украинец потому, что гражданин этой страны. Это моя родина. Я здесь родился и вырос. Но это не может отменить факт того, что я впитал с молоком матери смыслы, знаки и символы русской культуры. Русская культура – великая культура. Но я украинец, как каждый человек, родившийся на этой земле и любящий ее всей душой.

*Недавно издали последнюю книгу Сорокина, «Теллурию», там тоже есть Средневековье, которое он создал, и тоже есть – не знаю, тенденция ли это – такое стремление к анализу того, что произошло.*

Литературе свойственно рефлексировать по поводу исторических реалий. В мультипликационной повествовательной стратегии «Московского дивертисмента» все занято реакцией на окружающую нас реальность. В том числе, и на исторический ее контекст.

В мире моего романа герои живут каждый в своем «мультипликационном мире», в искаженном отражении реальности. Это, по сути, большой и жутковатый местами маскарад, который никак не кончается, потому что утеряна нить, связующая человека с подлинной реальностью. Каждый из героев запутался в своих отражениях. И город, в свою очередь, тоже запутался в том, является ли он Москвой или Троей, столицей империи или просто некоторым местом, в котором жители одновременно и люди, и крысы. А его жители, в свою очередь, и защитники, и захватчики собственного города. Изнутри романного мира нет шанса на изменение, там нет точки опоры. Если ты выходишь за пределы «Москвы-Трои», тут же изменяешься и уже не способен точно понять, что реально происходит там, за границей, где начинается эта вечная империя. Не можешь судить об истинности своих знаний о ней и о себе. Они всегда причудливо соотносятся с истиной. В некотором смысле метафора Москвы, занятой крысами – это метафора современного мира. Мы все существуем в рамках отраженной реальности, превращенной в непрерывный процесс броуновского движения. Он лишает жизнь смысла, уводит нас в бесконечную заданность непрерывного вращения в окружающем нас превращении вещей. Большинство людей подобны древесной стружке, свернутой кольцом вокруг собственной пустоты, говорил Феофан Затворник. И, конечно, это один из отличительных черт нашего времени.

*Premi come il Russkaja Premija esistono perché alla Russia è necessario ascoltare e comprendere il punto di vista ucraino. Perché lo sguardo dall'Ucraina sulla Russia potrebbe essere quello più fedele. Oggi i discorsi identitari, sull'identità russa e sull'identità ucraina, sono di grande attualità. Potrebbe darci un suo commento?*

Effettivamente il *Russkaja Premija* contribuisce proprio a focalizzare tutti i possibili punti di vista del discorso letterario, filosofico e, se vogliamo, geopolitico russofono nei contesti più attuali della vita letteraria contemporanea. Romanzi come il mio, oltre agli ovvi significati strettamente estetici, servono a mostrare tutta l'infondatezza della costruzione di rigide identità nel mondo contemporaneo. L'Europa è plurinazionale e pluriculturale. La nazione di uno stato non deve essere costruita soltanto in base a un principio etnico, e in questo senso io sono ucraino, perché sono un cittadino di questo paese. Questa è la mia patria. Qui io sono nato e cresciuto. Ma ciò non può cancellare il fatto che insieme al latte materno io ho assorbito i significati, i segni e i simboli della cultura russa. La cultura russa è una grande cultura. Ma io sono ucraino, come tutte le persone che sono nate su questa terra e che questa terra amano con tutta l'anima.

*Recentemente è stato pubblicato l'ultimo libro di Sorokin, Telluria: anche lì c'è un Medioevo creato dall'autore, e anche lì c'è – non so se questa sia una tendenza – il desiderio di analizzare quanto è accaduto.*

Riflettere sulla realtà storica è proprio della letteratura. Nella strategia narrativa animata di *Divertissement moscovita* tutto è centrato sulla reazione alla realtà che ci circonda. Ivi compreso il contesto storico di tale realtà.

Nel mondo del mio romanzo i personaggi vivono ciascuno in un suo 'mondo di animazione', in un riflesso deformato della realtà. Si tratta, in sostanza, di un grande ballo in maschera, a tratti un po' spaventoso, che non termina in nessun modo, perché si è perso il filo che lega l'uomo alla realtà effettiva. Ciascuno degli eroi si è smarrito nelle proprie immagini riflesse. E la città, a sua volta, si è anch'essa smarrita, non sa se è Mosca oppure Troia, la capitale di un impero o semplicemente un certo luogo, dove gli abitanti sono al tempo stesso uomini e topi. E i suoi abitanti, a loro volta, sono sia difensori che assediati della loro stessa città. All'interno del mondo del romanzo non esiste un'opportunità di cambiamento, non vi è un punto di appoggio. Se vai oltre i limiti di 'Mosca-Troia', immediatamente cambi e non sei già più in grado di capire esattamente cosa realmente accada lì, oltre frontiera, dove ha inizio quell'eterno impero. Non puoi valutare la veridicità delle tue nozioni riguardo a lei e a te stesso. Esse hanno sempre un rapporto intricato con la verità. In un certo senso la metafora di una Mosca occupata dai ratti è una metafora del mondo contemporaneo. Tutti noi esistiamo all'interno di una realtà riflessa, trasformata in un perpetuo processo di moto browniano. Questo processo priva la vita del suo significato, ci conduce all'interno di un'eterna, predeterminata e ininterrotta rotazione nella metamorfosi delle cose che ci circonda. La maggior parte degli uomini è simile a un truciolo di legno, avvolto ad anello attorno al suo stesso vuoto, diceva San Teofane il Recluso. E, ovviamente, questo è uno dei tratti caratteristici del nostro tempo.

*Чем, по вашему мнению, отличается ваша Москва от метрополиса Андруховича, описанного в «Московиаде»? Можно назвать ваш стиль «магическим постмодернизмом»?*

Моя Москва от Москвы Андруховича отличается кардинально. Москва Андруховича, – символ ужасной советской империи. Этакий зомби-ленд, непонятно на чём держась. Только обращение к мистике могло помочь понять причины окружающего ужаса, вникнуть в суть циничного и стагнирующего общества.

Моя Москва не так страшна, в ней не больше маразма, чем во всем остальном мире. Но в ней, конечно, много зла, жесткости, циничности, тоски и невозможности счастья. Но зато и некоторой бесприютной радости. Я как раз и попытался поделиться радостью, когда вдруг через призму троянского мифа увидел Москву, живущую по каким-то странным, превращённым, совершенно запредельным и местами очень смешным законам.

Это роман-игра, роман-радость, но ни в коей случае не политическая сатира, во что, порой, превращается роман Андруховича. Ничего плохого не могу сказать о «Московиаде», которая оказала на меня в свое время огромное впечатление. Но видение Андруховича совершенно иное, по сути.

Насчет магического постмодернизма, это вряд ли. Не очень мне нравятся эти клише и ярлыки. Мы с вами знаем уже магический реализм Маркеса, и, кажется, довольно с нас.

*В вашем последнем романе «Демон Декарта» под городом Z подразумевается Донецк. Как родилось это магическое изображение вашего города?*

Донецк, вообще, отправная точка многих моих топологических и творческих поисков. Это началось еще с «Невозвратных глаголов». Мой Донецк, конечно, одно из первых мест, радостью по поводу существования которого я попытался поделиться в своей прозе.

В «Демоне Декарта» тоже имеется эта радость, но уже совершенно другого толка. Она немножко апокалипсическая что ли, гораздо более болезненная, взятая на более высоких и местами более трагических нотах. В романе многое трагично. Правда, эта трагедия в финале всё равно снимается, превращается пусть не в радость, но в покой и полноту жизни.

Донецк, по своему, уникальное место. Удивительно помогающее сосредоточиться на творчестве. Здесь отчетливо чувствуется собственная оставленность. Во всяком случае, у меня всегда было такое ощущение. Я остро ощущал здесь, что вся моя работа, всё то, о чём я думаю и пишу, никому здесь не нужно. И большая часть моей жизни прожита вот с этим чувством. Таким, спокойным, на самом деле, сиротским. Именно этим сиротством были напоены все мои солнечные осени и все мои хорошие года.

*In cosa, secondo lei, la sua Mosca si differenzia dalla metropoli di Andruchovyč, da lui descritta nella sua Moscoviade? È possibile definire il suo stile come 'postmodernismo magico'?*

La mia Mosca si differenzia radicalmente dalla Mosca di Andruchovyč. La Mosca di Andruchovyč è il simbolo del terribile impero sovietico. Una *zombieland*, che non si capiva su cosa si reggesse. Soltanto il ricorso al misticismo poteva aiutare a comprendere le cause dell'orrore circostante e a cogliere il senso di una società cinica e stagnante.

La mia Mosca invece non è così terribile. Non c'è più marasma che nel resto del mondo. Di certo, però, si percepisce del male, della durezza, del cinismo, dell'angoscia. L'impossibilità stessa della felicità. C'è però anche una sorta di sconsolata gioia. Io ho infatti cercato di condividere la gioia di quando, attraverso il prisma del mito troiano, ho visto Mosca vivere in base a delle leggi strane, trasformate, totalmente anomale e a tratti molto comiche.

È un romanzo ludico, gioioso, ma non può assolutamente essere definito come una satira politica, come a volte diventa il romanzo di Andruchovyč. Non posso dire nulla di male in merito alla sua *Moscoviade*, che ha suscitato in me, a suo tempo, un'enorme impressione. Ma, in sostanza, la visione di Andruchovyč è del tutto diversa dalla mia.

Riguardo al postmodernismo magico, non direi che sia così. Non mi piacciono molto questi cliché e queste etichette. Sia lei che io conosciamo già il realismo magico di García Márquez e mi sembra che ci basti quello.

*Nel suo ultimo romanzo, Il demone di Cartesio, dietro la città Z si può indovinare Donec'k. Com'è nata questa raffigurazione magica della sua città?*

Donec'k, in generale, rappresenta il punto di partenza per le mie ricerche topologiche e creative. Sin dalla stesura di *Verbi non riflessivi*. La mia Donec'k è, ovviamente, uno dei primi luoghi la cui esistenza mi fa provare gioia, una gioia che ho cercato di condividere nella mia prosa.

Anche nel *Demone di Cartesio* c'è questa gioia, ma ha già tutt'altro significato. È una gioia un po' apocalittica forse, e parecchio più dolorosa, presa su note più alte e a tratti più tragiche. Nel romanzo c'è molto di tragico. È vero che questa tragedia nel finale viene comunque cancellata e si trasforma, anche se non in gioia, ma in pace e pienezza di vita.

Donec'k, a suo modo, è un posto unico, che aiuta in modo sorprendente a concentrarsi sull'attività creativa. Qui uno percepisce nettamente la propria condizione di abbandono. Io, in ogni caso, ho sempre avuto questa sensazione. Qui sentivo in modo netto che tutto il mio lavoro, tutto ciò a cui penso e su cui scrivo, qui non serve a nessuno. E la maggior parte della mia vita l'ho vissuta appunto con questo sentimento: il sentimento – pacifico, a dire il vero – di essere orfano. Di questa orfananza appunto si nutrivano tutti i miei autunni assolati e tutti i miei anni buoni.

*Как вы думаете, ваша литературная востребованность зависит, прежде всего, от культурного пространства или от литературного рынка?*

Дело в том, что с момента возникновения города, в этом регионе к людям относились, прежде всего, как к живой силе, с помощью которой можно поднимать заводы, шахты и т.д. Вот, скажем, Львов или Киев возникали как культурные центры. Донецк принципиально строился только потому, что это было выгодно экономически. Здесь обнаружили уголь, появилась возможность добывать железную руду, плавить металл, на эти земли и на людей, живущих здесь, смотрели, прежде всего, как на промышленный придаток. И так здесь было всегда. С приходом Советов, на самом деле, тут ничего не изменилось в этом смысле. Может быть, только за исключением социальных условий жизни и гарантий. Но в культурном смысле вряд ли.

Двадцать пять лет назад с исчезновением Советского Союза старые имперские формы культуры утратили свою значимость. А новых форм создано не было. Но и возврата к традициям здесь не могло быть, потому что традиций-то нет никаких вовсе! Здесь всегда был главным не человек и не культура, и даже не этнос. Здесь всегда главным фактором была экономика края.

Это не значит, что здесь нет грамотных людей. Они есть. Но из-за отсутствия форм культуры, отсутствия единого пространства культуры, все ее проявления чрезвычайно разрознены. Нет форм бытования культуры таких, как, допустим, я видел в Москве. Там каждый день происходят два-три крупных культурных события. И даже если ты такой домосед, как я, всё равно ты куда-то пойдёшь и в любой момент, когда у тебя есть время, есть желание, ты найдёшь что-то. В Донецке культурный процесс носит спорадически характер. И как-то у него нет результирующей. Нет основы и нет привязки. Оттого и памяти мало. А краткосрочная культурная память чревата долгим забвением.

Что касается литературного рынка, то он у нас почти на сто процентов вторичен по отношению к российскому. И это, конечно, никак не помогает местным авторам пробиться на издательском рынке.

*Расскажите, пожалуйста, о «Русской Премии». Как вы думаете, какова роль этой премии в современном культурном пространстве?*

Думаю, громадная. В полной мере ее даже оценить трудно. Во-первых, русскоязычные авторы, которые, как я, не имеющие возможности у себя в стране заявить о себе в качестве литераторов на этой площадке встречают благодарных, и, главное, профессиональных критиков, получают шанс пробиться к издателю, обрести своих читателей. Это понятный всем аспект «Русской Премии» – поддержка новых авторов, новых имен.

Но есть и второй аспект, мне кажется, не менее важный. Русскоязычные авторы, которых выводит из тьмы на свет «Русская Премия», пишут по-русски, имея внутри себя контекст уже не собственно русский. Они пишут на русском языке, но мыслят уже по-другому. И это очень важно. В этом огромная польза и для России, и вообще для русскоязычного дискурса в мире. Это что-то меняет в мире.

*Pensa che la sua rilevanza letteraria dipenda in primo luogo dallo spazio culturale o dal mercato letterario?*

Il fatto è che da quando è sorta la città le persone in questa regione sono state viste innanzitutto come una forza lavoro, grazie alla quale si possono costruire le fabbriche, le miniere e così via. In merito a L'viv e a Kyjiv, possiamo dire che sono nate come centri culturali. Donec'k è sorta essenzialmente per fini economici. Qui avevano trovato il carbone, si era creata la possibilità di estrarre minerale di ferro e fondere il metallo, queste terre e le persone che ci vivevano erano considerate innanzitutto come una colonia industriale. E così è sempre stato qui. In questo senso, con la venuta dei sovietici, non è cambiato nulla. Forse, ad eccezione di nuove condizioni di vita e di nuove garanzie. Ma in senso culturale, è poco probabile che sia cambiato qualcosa.

Venticinque anni fa, con la scomparsa dell'Unione Sovietica, le vecchie forme culturali imperiali hanno perso il loro significato. Contestualmente, non si è assistito alla creazione di nuove forme. E non ha potuto prendere vita un 'ritorno alla tradizione', proprio perché di tradizioni vere e proprie qui non ce ne sono mai state. A Donec'k l'elemento cardine non è mai stato rappresentato dall'uomo o dalla cultura, e nemmeno dal dato etnico. Qui, il vero fattore unificante è sempre stata l'economia della regione.

Questo non vuol dire che nella regione non vi siano persone istruite. Ve ne sono. Ma a causa dell'assenza di forme di cultura, dell'assenza di uno spazio culturale unitario, tutte le manifestazioni di cultura sono estremamente isolate. Non ci sono forme di espressione culturale come quelle, ad esempio, che ho visto a Mosca. Là ogni giorno ci sono due-tre eventi culturali importanti. E se anche sei uno che ama starsene a casa, come me, comunque da qualche parte ci andrai e in qualsiasi momento tu abbia tempo e voglia troverai qualcosa. A Donec'k il processo culturale ha un carattere sporadico. Ed è come se non producesse effetto. Non ha una base e non ha agganci. Per questo anche nella memoria rimane poco. E una memoria culturale di breve durata è foriera di lungo oblio.

Riguardo al mercato letterario, da noi è quasi al cento per cento un mercato secondario rispetto a quello russo. E questo ovviamente non aiuta affatto gli autori locali ad affermarsi nel mercato editoriale.

*Ci può parlare del Russkaja Premija? Quale pensa sia il ruolo di questo premio nello spazio culturale contemporaneo?*

Un ruolo enorme, direi. Difficile addirittura da valutare a pieno. In primis, gli autori russofoni, che, come me, non hanno possibilità nel loro paese di farsi notare come letterati, in quel contesto incontrano dei critici in grado di apprezzare e, cosa fondamentale, dei professionisti, e hanno l'opportunità di arrivare a un editore, di trovare i propri lettori. Questo è un aspetto del *Russkaja Premija* chiaro a tutti: sostenere i nuovi autori, i nomi nuovi.

Ma c'è anche un secondo aspetto che, mi sembra, non meno importante. Gli autori di lingua russa, che emergono dalle tenebre ed arrivano alla luce del *Russkaja Premija*, scrivono in russo, ma custodiscono dentro di sé un contesto che non è propriamente russo. Scrivono in lingua russa, ma pensano già in modo diverso. E questo rappresenta un dato molto importante. Sta proprio in questa loro caratteristica l'enorme vantaggio che il fenomeno rappresenta per la Russia, ed in generale per il discorso russofono nel mondo. Questo fenomeno letterario cambia qualcosa nel mondo.

*Как в России воспринимают эти тексты?*

Общий и главный тон восприятия положительный.

*Я много раз читал рецензии на украинские произведения, например, на Никитина или Жадана, и в них говорили: «У нас нет таких писателей, которые так пишут». Есть такая точка зрения: чтобы определить себя – и особенно это актуально для Украины – ты должен смотреть на другого.*

Да, вот поэтому аспект изменения русскоязычного пространства в целом, в мире, путём утверждения новых точек зрения, не характерных для России, родившихся вне ее, очень важен.

*Я бы хотел также сейчас немного затронуть политику. Сегодня в Украине выбор литературного языка имеет политическое значение или для вас это является моментом преемственности русской литературной традиции? На что вы ориентируетесь в этой ситуации?*

К сожалению, да, действительно, сейчас языковой вопрос является одновременно и политическим. Но дело в том, что у меня нет выбора. Хотя я могу говорить по-украински, читаю по-украински, и учу с детства украинский язык, и это моя культура тоже, всё-таки первым родным я считаю русский язык. Потому что со мной мама говорила по-русски, и первые слова, которые я выучил, первые книжки, которые я прочитал, были русскими. И учился я в советской школе, и университет закончил по специальности «русский язык и литература», куда от этого денешься? Да и надо ли? Не лучше ль сохранять лучшее, что в тебе есть?

Писать на украинском для меня крайне непросто. Может быть, я еще попробую, но мне кажется, что шансов на удачу мало. Когда не говоришь на языке всё время, не думаешь на нём, ты не можешь выразить многие важнейшие нюансы своего мироощущения. А хорошая литература – это литература нюансов. Вот так я думаю.

*Почему русскоязычный украинский писатель вынужден издавать свои книги в России, а не в Украине? Вы можете охарактеризовать украинский литературный рынок, чтобы понять, действительно ли это проблема рынка? Конечно, если вы издаётесь в России, у вас больше читателей... Но у вас действительно нет возможности издать книги в Украине?*

Я говорил уже, что мои книжки публиковались в Украине, но ничтожными тиражами. Здесь нет издательства, которое бы занималось этим на профессиональном уровне. Уверен, что моими текстами можно зарабатывать деньги. Знаю, они конкурентоспособны на европейском рынке. Но здесь нет профессионалов, которые бы хотели и могли на этом зарабатывать деньги. Нет издательства, которое бы в своей линейке книг, перечне продукции, имело бы серию «Современная русскоязычная проза Украины», и вкладывало бы деньги для того чтобы раскрутить авторов, продать их книги и заработать на этом.

*Come vengono recepiti in Russia questi testi?*

Il tono della ricezione è in genere prevalentemente positivo.

*Ho letto molte recensioni di opere ucraine, ad esempio, di Nikitin o Žadan, e in esse c'è chi scrive: «noi non abbiamo scrittori che scrivano così». C'è chi sostiene che per definire te stesso – e ciò è particolarmente attuale per l'Ucraina - devi guardare l'altro.*

Sì, ed è per questo che la questione del cambiamento dello spazio russofono nel suo insieme, nel mondo, attraverso l'affermarsi di nuovi punti di vista, non caratteristici della Russia, nati al di fuori di essa, è molto importante.

*Vorrei ora trattare un attimo anche l'aspetto politico. Al giorno d'oggi in Ucraina la scelta della lingua letteraria ha un significato politico oppure rappresenta un momento di continuità della tradizione letteraria russa? Quali sono i suoi punti di riferimento in questa situazione?*

Purtroppo sì, effettivamente adesso la questione della lingua è anche una questione politica. Ma il fatto è che non ho scelta. Sebbene io possa parlare in ucraino, sebbene io legga in ucraino e conosca la lingua ucraina fin dall'infanzia, e sebbene questa sia anche la mia cultura, tuttavia ritengo che la mia prima lingua madre sia il russo. Perché con me mia mamma parlava in russo, e le prime parole che ho imparato, i primi libricini che ho letto erano in russo. E ho studiato in una scuola sovietica, e la laurea l'ho presa in 'lingua e letteratura russa'... Che ci vuoi fare? E bisogna davvero fare qualcosa? Non è forse meglio conservare il meglio che c'è in te?

Scrivere in ucraino per me non è affatto facile. Forse ci proverò ancora, ma mi sembra di avere poche possibilità di successo. Quando non parli sempre una lingua, non pensi in quella lingua, non puoi esprimere molte importantissime sfumature della tua percezione del mondo. E la buona letteratura... è una letteratura di sfumature. Così la vedo io.

*Perché uno scrittore russofono ucraino è obbligato a pubblicare i suoi libri in Russia, e non in Ucraina? Potrebbe descriverci il mercato letterario ucraino per poter capire se effettivamente si tratti di un problema di mercato? Certo, se lei pubblica in Russia, avrà più lettori... Ma davvero non ha la possibilità di far uscire i suoi libri in Ucraina?*

Ho già avuto modo di dire che i miei libri sono stati pubblicati in Ucraina, ma con tirature di nessun rilievo. Qui non c'è una casa editrice che se ne occupi a livello professionistico. Sono convinto che con i miei testi si possa guadagnare. Io so che sono concorrenziali sul mercato europeo. Ma qui non ci sono professionisti che vogliono o possano ricavare soldi da questo. Non c'è una casa editrice che nel proprio assortimento di libri, nella propria lista di produzione, abbia la serie 'Prosa russofona contemporanea d'Ucraina', e che investa soldi per lanciare gli autori, vendere i loro libri e trarre guadagno da questo.

Почему не возникает издательства, которое бы специализировалось на этом? Ведь этот рынок здесь не занят, ниша не занята. А вот здесь, думаю, уже играет свою роль политика. Сейчас власть одна, а через год она здесь может поменяться, причем на кардинально противоположную. Эта нестабильность, осложненная болезненностью языковой темы в обществе вообще, думаю, отпугивает бизнесменов. У нас шутят, что известным русскоязычным писателем в Украине можно стать только через Берлин или Москву.

*Ну, у вас есть уже реклама в России. Значит ли это, что вы русский писатель, а не украинский?*

Конечно, нет. Если будет возможность, я буду публиковаться в Риме, Париже, Лондоне, везде, где меня станут издавать и читать. Литература не имеет границ, это сфера духа, любви, взаимопонимания, вечных человеческих ценностей. Что касается определений, меня скорее стоит называть русскоязычным писателем Украины.

*Что вы думаете о современной русскоязычной украинской литературе, какие особенности и положения ей свойственны? Можно ли выделить отличия в литературном творчестве русскоязычных авторов из разных областей Украины?*

Думаю, существенных областных различий между русскоязычными писателями разных областей Украины нет. А вот от писателей России мы, как мне кажется, несколько отличаемся. Мне кажется, что и у русскоязычных писателей Украины, и у писателей собственно украинских имеется внутренняя установка на нереалистичную прозу. И это главное наше отличие от русского прозаического мейнстрима. У нас чистый реализм как таковой, большинством талантливых людей вообще не воспринимается, как адекватная форма литературного воссоздания и видения мира. Он не учитывает целый ряд объективных параметров культуры, смотрит на мир так, как будто и культуры вовсе никакой нет, а существуют только механизмы цивилизации. Украинских прозаиков, как русскоязычных, так и пишущих на украинском языке, объединяет мета-реалистичный, суггестивный взгляд на вещи. И это, как правило, взгляд всё-таки положительный, радостный взгляд на мир. Пусть печальный, но всё равно светлый.

Николай Гоголь – исток русскоязычной литературы, создаваемой украинцами. И он весь насквозь волшебен. В нем много чудесного. И наша, Гоголевская школа письма, весьма специфична. И, конечно, в своей глубине сроднена с архитектурой украинского языка, в котором есть печальная солнечность, тревожная мягкость, мистическая доброта и фаворский свет.

Сам факт существования на стыке двух культур, украинской и русской, заставляет по особенному воспринимать жизнь. Я пишу на русском языке – это мой родной язык. Люблю Украину, потому что здесь родился и вырос. Моя жизнь так сложилась, и я просто таков, каков есть. И выбираю между вещами мира просто радость, просто жизнь. Мне кажется, это самое главное – вот этот радостный драйв бытия. Ты идёшь, как парусник, вперед в неизвестное. И понимаешь, что, да, это большая история, и не надо разводить трагедии по пустя-

Perché non nasce una casa editrice che si specializzi in questo? Giacché questo tipo di mercato qui non è occupato, la nicchia non è occupata. Penso però che in tutto ciò giochi un suo ruolo la politica. Ora al potere ci sono questi, ma tra un anno qui le cose potrebbero cambiare, peraltro in direzione diametralmente opposta. Questa instabilità, complicata dalla estrema sensibilizzazione dell'insieme della società nei confronti della questione della lingua, credo che spaventi gli uomini d'affari. Da noi gira la battuta che in Ucraina puoi diventare un famoso scrittore russofono soltanto passando per Berlino o per Mosca.

*Beh, lei ha già una sua fama in Russia. Questo vuol dire che lei è uno scrittore russo, e non ucraino?*

Ovviamente no. Se ci sarà la possibilità, pubblicherò a Roma, Parigi, Londra, ovunque comincino a pubblicarmi e a leggermi. La letteratura non ha frontiere, è il regno dello spirito, dell'amore, della comprensione reciproca, di valori umani che sono eterni. Quanto alle definizioni, io dovrei piuttosto essere definito uno scrittore russofono d'Ucraina.

*Cosa pensa della letteratura russofona ucraina contemporanea, quali caratteristiche e quali posizioni le sono proprie? È possibile evidenziare delle differenze nell'opera letteraria di autori russofoni provenienti da parti diverse dell'Ucraina?*

Non penso che vi siano delle distinzioni regionali sostanziali tra scrittori russofoni di regioni diverse dell'Ucraina. Mentre dagli scrittori della Russia mi pare che ci distinguiamo un po'. A me sembra che gli scrittori russofoni d'Ucraina, e gli scrittori propriamente ucraini, dimostrano un'intima predilezione per una prosa non realistica. E questo sembra essere il nostro principale marchio distintivo dalla prosa russa tradizionale. In Ucraina, per molti artisti di talento il realismo puro non è sentito come la forma adeguata per osservare il mondo e riprodurlo in letteratura. Esso non tiene conto di tutta una serie di parametri oggettivi della cultura, e guarda al mondo come se non vi fosse cultura alcuna, ma come se esistessero solo i meccanismi della civilizzazione. Ciò che unisce i prosatori ucraini, tanto i russofoni quanto quelli che scrivono in lingua ucraina, è uno sguardo metarealistico, suggestivo, sulle cose. E questo è, di norma, uno sguardo comunque positivo, gioioso sul mondo. Sia pure malinconico, ma in ogni caso luminoso.

Nikolaj Gogol' rappresenta l'origine della letteratura di lingua russa creata dagli ucraini. Gogol' è totalmente magico. In lui c'è tanto di meraviglioso. E la nostra scuola di scrittura, la scuola gogoliana, è molto specifica. E ovviamente è legata in profondità all'architettura della lingua ucraina, nella quale vi è una solarità melanconica, una morbidezza inquieta, una gentilezza mistica e una luce trasfigurativa.

Il solo fatto di vivere al crocevia tra due culture, quella ucraina e quella russa, conferisce una percezione peculiare della vita. Io scrivo in russo, ed il russo è la mia lingua madre. Amo l'Ucraina perché sono nato e cresciuto qui. Così è andata la mia vita, e questo semplicemente è quello che sono. E io tra le cose del mondo scelgo semplicemente la gioia, la vita. Mi sembra che questa sia la cosa più importante: l'impulso gioioso dell'esistenza. Andare, come un veliero, in avanti verso l'ignoto. E comprendere che, sì, questa è una grande storia, e non serve fare una tragedia per ogni

кам. В общем, конечно, и для большой радости нет оснований, ну, тем не менее, слава Богу, за все слава Богу! Ну, вот как-то так.

Донецьк, 8/11/2013.

Marco Puleri

minima cosa. In generale, certo, non c'è motivo di gioire molto, ma, nondimeno, sia grazie a Dio, sia grazie a Dio per ogni cosa! Ecco, qualcosa del genere...

Donec'k, 8/11/2013.

## Интервью с Сергеем Жаданом

*В ваших произведениях Харьков играет важную роль. Расскажите о вашей связи с городом и об элементах литературной традиции описания региона, которые повлияли на ваше произведение.*

Мою связь с городом можно назвать «случайной связью», потому что я не харьковчанин. Я сюда приехал ещё из Ворошиловградской области – потом она стала Луганской областью. Мне повезло, потому что у меня здесь жила и живёт моя родная тётя, сестра моей мамы, Александра Ковалёва, она поэт и переводчик с немецкого языка, германист. Она член Союза писателей, у неё вышло в начале 80-х две книги. У меня в семье был живой писатель. Она мне всегда что-то подсказывала, давала литературу и как бы стимулировала меня к тому, что нужно писать. Я уже в детстве понимал, что писать это хорошо, что этого не нужно стыдиться, не нужно прятать это. Я к ней ещё школьником приезжал время от времени сюда в гости, на каникулы. И, конечно, для меня это всегда был огромный культурный допинг, потому что я приезжал – и здесь были огромные книжные магазины, здесь были литературные вечера, здесь были живые писатели, с которыми она меня знакомила. Я всегда возвращался домой с полными сумками книг и пластинок, винила. Когда встал вопрос, куда ехать после школы, для меня этот вопрос очень легко решился, я приехал в Харьков. Я поступил сюда в Педагогический институт, ну и учился здесь.

Для меня Харьков это, прежде всего, Харьков 1920-х годов. Я приехал и сразу же попал в литературный музей, есть у нас такой. Его открыли в 1988 г., и там была огромная выставка, посвящённая украинской литературе 1920-30-х годов. Это такой страшно интересный период нашей литературы, возможно, самый яркий и самый динамичный. Это был период украинизации и репрессий 30-х годов, он продлился где-то до 1937 года, когда почти всех их уничтожили. Для меня культурный Харьков это, прежде всего, 20-30-е годы, столичный период, это очень яркая плеяда писателей. Уже потом, немного позже, я для себя открыл, например, Харьков Лимонова, Харьков Чичибабина, Харьков Бориса Слуцкого, Харьков, который присутствовал в русской литературе. Потом я познакомился всё с большим количеством живых писателей. Собственно, с тех пор я здесь и живу.

#### 4. «Verso una lingua comune».

### Intervista con Serhij Žadan

Traduzione a cura di Valentina Rossi

*Nelle sue opere Charkiv ha un ruolo importante. Ci può parlare del suo legame con la città e degli elementi della tradizione letteraria relativi alla descrizione della regione che hanno influito sulla sua opera?*

Il mio legame con la città si può definire ‘casuale’, perché io non sono di Charkiv. Sono arrivato qui dalla regione di Vorošylovhrad (che poi è diventata la regione di Luhans’k). Sono stato fortunato, perché qui viveva e vive una mia zia, sorella di mia madre, Aleksandra Kovalëva, che è poetessa e traduttrice dal tedesco – una germanista. È membro dell’Unione degli Scrittori, e all’inizio degli anni Ottanta sono usciti due suoi libri. Avevo uno scrittore vivente in famiglia. Mi dava sempre consigli, mi dava da leggere ed era come se mi stimolasse sempre sul fatto che bisogna scrivere. Già da piccolo capivo che scrivere è un bene, che non bisogna vergognarsene, non bisogna nascondere. Quando ero ancora uno scolaro venivo qui da lei di quando in quando per farle visita, per le vacanze. E, ovviamente, per me rappresentava sempre uno stimolo culturale enorme: perché arrivavo e... qui c’erano librerie enormi, serate letterarie, e scrittori viventi che lei mi presentava. Tornavo sempre a casa con le borse piene di libri e dischi di vinile. Quando si pose la questione di dove andare dopo la scuola, la cosa per me fu molto facile da risolvere e venni a Charkiv. Mi iscrissi all’Istituto di pedagogia e qui completai gli studi.

Per me Charkiv è, prima di tutto, la Charkiv degli anni Venti. Una volta arrivato, subito capii al Museo Letterario – da noi c’è un museo con questo nome. Lo avevano aperto nel 1988: c’era un’enorme esposizione dedicata alla letteratura ucraina degli anni Venti-Trenta del Novecento. È stato un periodo interessantissimo della nostra letteratura, forse il più brillante e dinamico: il periodo dell’ucrainizzazione e delle repressioni degli anni Trenta, durato fino al 1937, quando furono eliminati praticamente tutti. Per me la cultura di Charkiv si identifica innanzitutto con gli anni Venti-Trenta, il periodo in cui era la capitale, con la sua luminosissima costellazione di scrittori. Soltanto dopo, poco più tardi, ho scoperto, ad esempio, la Charkiv di Limonov, la Charkiv di Čičibabin, la Charkiv di Boris Sluckij: la Charkiv che era presente nella letteratura russa. In seguito, ho fatto conoscenza con una quantità sempre maggiore di scrittori viventi. In sostanza, è da allora che vivo qui.

*Ваше творчество является манифестом поколения, которое называют «поколение бездомных». Память о прошлом, о своей личной истории представляет собой важный элемент процесса самосознания. Ваши персонажи стараются понять перемены, произошедшие в их жизни, чтобы интерпретировать изменения самой истории. Расскажите, пожалуйста, о данном элементе вашего творчества.*

Сам этот термин «поколения бездомности», он такой... несколько притянут за уши, несколько надуманный, не очень натуральный. Я согласен с тем, что да, я пишу о своем поколении, начиная с «Депеш мод» и заканчивая моей последней книгой. Мои герои становятся всё более взрослыми, т.е. этот процесс нормального взросления – он да, там присутствует, мне это интересно. Понятно, что большинство писателей пишут о себе. Я тоже пишу о себе, но как бы не о себе конкретно, а о поколении, о тех людях, которых я, наверное, просто лучше всего чувствую. Потому что со мной же происходят приблизительно те же процессы.

Но я бы не назвал нас «бездомными», потому что как раз наоборот, мы-то родились ещё в очень жёсткой, очень устоявшейся системе, в советской системе, и у нас, как раз, с домами всё было хорошо. У нас были семьи, у нас были дома, у нас была какая-то детская стабильность, детская устойчивость, детское счастье, условно говоря. Мы ничего не знали, например, о войне в Афганистане, но мы ходили в нормальные детские садики, в нормальные школы и получали бесплатные завтраки. Потом всё это исчезло, но семьи-то никуда не исчезли. То есть это не бездомность, просто это всё пришлось на действительно очень сложные времена, на период трансформации. А такие периоды истории, они, как правило, самые худшие в плане выживания, в плане быта, но, наверное, самые интересные в плане взросления, в плане приобретения какого-то опыта.

Поэтому, с одной стороны, это было очень сложно, и у меня, например, никогда не было никакой ностальгии по 90-м, но с другой стороны, я очень благодарен тем людям, с которыми я познакомился за эту школу жизни. Наверное, у большинства моих персонажей есть это клеймо человека, который прошёл через 90-е. Мне до сих пор все говорят: «Ну сколько можно писать о 90-х!», не замечая, что я о них уже давно не пишу. Например, «Ворошиловград» – это же не роман о 90-х, там события происходят в 2000-х. Но многие читатели и многие критики всё равно считают, что это 90-е. Ещё есть такой интересный эффект, такой парадокс, что 90-е на самом деле возвращаются в Украину сейчас, возвращаются в политическом плане, в социальном, в финансовом – мы стоим на пороге дефолта, которым нас пугают уже второй или третий год. И в каком-то даже эстетическом плане, потому что эта эстетика бандитизма как некоего истэблшмента, то, что было мэйнстримом в 90-е и исчезло в 2000-е, сейчас опять возвращается, сейчас опять модно быть бандитом. Это модно, это престижно – это 90-е. И когда ты об этом пишешь, все думают, что ты опять вспоминаешь 90-е. А я не пишу о 90-х. Например, в «Ворошиловграде» бандиты – это уже бандиты начала 2010-х, это бандиты, которые пришли после экономического кризиса 2008 года. Они лучше одеваются, чем одевались бандиты в 90-х годах, они более воспитаны, наверное, они экономически более подкованы, т.е. у них более хитрые финансовые схемы, но всё равно это бандитизм, это рэкет, это вымогательство, это крышевание какого-то бизнеса, это обслуживание неких политических структур – это тот же бандитизм, просто более цивилизованный.

*La sua opera è il manifesto di quella che è stata definita come 'la generazione dei senzatetto'. La memoria del passato, della propria storia personale rappresenta un elemento importante del processo di autocoscienza. I suoi personaggi tentano di comprendere i mutamenti avvenuti nella loro vita per interpretare i cambiamenti avvenuti nella storia stessa. Ci può raccontare di questo elemento della sua opera?*

Questo termine – ‘generazione dei senzatetto’ – già di per sé è... un po’ tirato per i capelli, un po’ artificioso, non molto naturale. Concordo sul fatto che sì, scrivo a proposito della mia generazione, a cominciare da *Depeche mode* per finire con il mio ultimo libro. I miei eroi diventano sempre più adulti, vale a dire che questo processo di normale maturazione, sì, è presente, è una cosa che mi interessa. È chiaro che la maggior parte degli scrittori scrive a proposito di sé. Io pure scrivo su di me, ma è come se non scrivessi concretamente su di me, bensì su una generazione, sulle persone che, probabilmente, riesco a sentire semplicemente meglio di ogni altra cosa. Perché anche a me è accaduto più o meno lo stesso.

Non ci definirei però dei ‘senzatetto’, perché in realtà era proprio il contrario: siamo nati in un sistema ancora molto rigido, molto stabile, nel sistema sovietico, e in quanto ad abitazioni, per l’appunto, eravamo messi bene. Avevamo una famiglia, una casa. Avevamo quella stabilità, quella sicurezza propria dei bambini: la felicità dell’infanzia, per così dire. Non sapevamo nulla, ad esempio, della guerra in Afghanistan, ed andavamo normalmente all’asilo, a scuola, ed avevamo la nostra colazione gratuita. Poi tutto questo è scomparso, ma quelle famiglie non sono affatto scomparse. Non si tratta di una condizione da vagabondi, ma semplicemente erano arrivati tempi molto duri. Era un periodo di trasformazione. E questi periodi della storia, di norma, sono i peggiori in termini di sopravvivenza, ma forse i più interessanti in termini di crescita, per l’acquisizione di una certa esperienza

Per questo, da un lato, fu tutto molto difficile, e io, ad esempio, non ho mai provato nessuna nostalgia per gli anni Novanta; d’altra parte, però, provo molta riconoscenza per le persone che ho avuto modo di incontrare in quella scuola di vita. Probabilmente la maggior parte dei miei eroi porta il marchio dell’uomo che ha vissuto gli anni Novanta. Ancora adesso tutti mi dicono: «Quanto ancora puoi scrivere sugli anni Novanta?!», senza accorgersi che già da tempo non scrivo più su questo. *Vorošylovhrad*, ad esempio, non è un romanzo sugli anni Novanta. La storia si dipana negli anni Duemila. Nonostante questo, molti lettori e critici pensano comunque che si parli degli anni Novanta. Inoltre, si nota un interessante fenomeno, un paradosso: gli anni Novanta, in realtà, ritornano nell’Ucraina odierna, su di un piano politico, sociale ed economico: ci troviamo sull’orlo del default – cosa con cui ci spaventano già da due o tre anni. E persino sul piano estetico, in virtù del fatto che l’estetica del banditismo rappresenta una sorta di istituzione. Ciò che rappresentava il *mainstream* degli anni Novanta ed era scomparso negli anni Duemila, ritorna nel presente. Oggi è di nuovo di moda essere un criminale. È di moda, è prestigioso: sono gli anni Novanta. E quando scrivi su questo, tutti pensano che stai di nuovo ricordando gli anni Novanta. Ma non è quello di cui scrivo. In *Vorošylovhrad*, ad esempio, i banditi sono già quelli dell’inizio del 2010, sono banditi arrivati dopo la crisi economica del 2008. Si vestono meglio di come si vestivano i banditi degli anni Novanta, sono più educati, ed è probabile anche che siano economicamente più ferrati, cioè che abbiano delle strategie finanziarie più ingegnose, ma si tratta comunque di banditismo, di racket, di estorsione, di protezione delle attività commerciali, di servizi prestati per conto di strutture politiche: sempre di banditi si tratta, solo dall’aspetto più civile.

*В литературе есть такая тенденция необходимости рассказать о том, как всё изменилось, как всё это произошло?*

Мне интересно, да. Потому что взять и начать придумывать себе историю о современных двадцатилетних, что они чувствуют (хотя это тоже очень интересно), я до сих пор был не готов. Я сейчас закончил новую книгу, и она о людях моего поколения, т.е. тех, кому уже за 30 лет. Это люди, которые уже реализовались или не реализовались и уже не реализуются в этой жизни. Это люди с устоявшимися принципами, с устоявшимися взглядами на жизнь, с положительным или отрицательным опытом – но с опытом. Они уже не ищут, они уже что-то нашли и пытаются что-то защитить. События в этой книге происходят сейчас, вот прямо сейчас: в этом году, в прошлом году, в позапрошлом году. Это то, что происходит на наших улицах прямо теперь, в эти дни.

Но у меня есть идея, я думаю, что если всё будет нормально, то следующий роман я буду писать именно о тех, кому сегодня 20 лет. Мне очень интересно написать роман об украинских правых. Это радикально правая молодежь. Я не хочу их называть фашистами. Многие, большинство их называют фашистами, но все-таки фашизм – это, скорее, более политическая ориентация, это членство в каких-то политических партиях. Правое мировоззрение, оно всё-таки более широкое. Оно мне очень не близко, я всё-таки стою на позициях более левых, например, анархо-коммунистических. Но мне интересен сам феномен, потому что феномен действительно есть. В Украине в последнее время правые очень актуализировались, они даже в парламенте сейчас, и это происходит не только на Западной Украине. Если вы пойдете на футбольный стадион в Харькове, Донецке или Днепрпетровске, там будут стоять молодые люди, которые между собой иногда разговаривают по-украински, которые поют песни о Бандере, которые кричат: «Героям слава!» – «Слава Украине!» Мне как писателю – не только как писателю, как гражданину, – это очень интересно, мне хочется понять, почему сегодняшние молодые люди, которые выросли тут, испытывают потребность именно в правой идее, почему они, выросшие в русскоязычных городах, например, в Харькове, переходят на украинский, становятся членами этих радикальных правых организаций.

Я левый, и я думаю, что здесь дело не в идеологии, а, прежде всего, в социальных проблемах. Когда всё плохо, когда нет стабильности, когда просто плохо твоей семье, твоим друзьям, экономически плохо, финансово плохо, ты пытаешься что-то в этом мире изменить.

И очень легко тебе навязывается образ врага. А враг кто? – Враг чужой. Человек с другой кожей, человек с другой идеологией, человек другой национальности. Это всё просто, но всё равно, это интересно. Когда мне было 17 лет, я некоторое время тоже общался в кругу харьковских националистов, правых. Мне казалось, что да, вот это так, что украинец должен быть правильным. Только так, и никак иначе. Но у меня это всё очень быстро прошло. В какой-то момент я понял, что на самом деле это всё закрытая структура, закрытое общество, это такое гетто. Где-то собираются молодые накаченные ребята с бицепсами и говорят о врагах и о том, как они любят Украину. Потом они выходят на улицу и переходят на русский язык, т.е. вся эта любовь исчезает. На самом деле это такая закрытая структура, которая ни к чему не ведёт и ничего не меняет. Это так не по-честному, как клуб анонимных алкоголиков. С тех пор мне это было

*C'è in letteratura una tendenza legata al bisogno di raccontare come sia cambiato tutto e come ciò sia avvenuto?*

A me interessa, sì. Perché partire da zero e cominciare a inventarsi una storia sui ventenni di oggi, su cosa sentono (sebbene anche questo sia molto interessante), è qualcosa che fino ad ora non sono stato pronto a fare. Ho appena terminato un nuovo libro, ed è sulla mia generazione, cioè su chi ha già più di trent'anni. Persone che si sono già realizzate, oppure che non si sono realizzate e non avranno più modo di farlo in questa vita. Persone dai solidi principi, con una visione del mondo consolidata, con un'esperienza positiva o negativa... ma comunque persone d'esperienza. Queste persone non sono più alla ricerca di qualcosa: l'hanno già trovata e tentano di difenderla. Gli avvenimenti descritti in questo libro si stanno verificando qui e ora: quest'anno, l'anno scorso, due anni fa. È ciò che succede nelle nostre strade proprio adesso, in questi giorni.

Ma ho un'idea e penso che, se tutto andrà bene, il prossimo romanzo lo scriverò appunto su quelli che oggi hanno vent'anni. Mi interessa molto scrivere un romanzo sui giovani ucraini di destra. Si tratta di giovani di estrema destra – non voglio chiamarli fascisti. Molti, i più li chiamano fascisti: tuttavia il fascismo è, direi, un orientamento di tipo più politico, l'appartenenza a un partito politico. La visione del mondo propria della destra è invece più ampia. Non mi è molto affine, io condivido invece posizioni più vicine alla sinistra, ad esempio alle idee anarco-comuniste. Mi interessa il fenomeno in quanto tale, perché il fenomeno effettivamente esiste. In Ucraina negli ultimi tempi la destra è diventata molto attuale, è addirittura presente in parlamento adesso, e questo succede non soltanto nell'Ucraina Occidentale. Se Lei va allo stadio di calcio di Charkiv, Donec'k o Dnipropetrovs'k, troverà dei giovani che tra di loro ogni tanto parlano in ucraino, che cantano canzoni su Bandera, che gridano: «Onore agli eroi!», «Onore all'Ucraina!». A me, come scrittore, – e non solo come scrittore, anche come cittadino – questo interessa molto, desidero capire perché i giovani di oggi, che sono cresciuti qui, sentano la necessità di condividere proprio quell'ideologia di destra; perché loro, che sono cresciuti in città di lingua russa, ad esempio, a Charkiv, passino all'ucraino e diventino membri di queste organizzazioni di estrema destra.

Io sono di sinistra e penso che qui non si tratti di ideologia, bensì innanzitutto di problemi di carattere sociale. Quando tutto va male, quando non c'è stabilità, quando la tua famiglia, i tuoi amici stanno davvero male, male economicamente, male finanziariamente, allora cerchi di cambiare qualcosa in questo mondo.

Ed è facile che ti si presenti l'immagine del nemico. Ma il nemico chi è? Il nemico è l'altro. Una persona con un diverso colore di pelle, una persona con una diversa ideologia, una persona di diversa nazionalità. È tutto molto semplice, eppure sempre di grande interesse. Quando avevo diciassette anni, per un po' di tempo anche io ho frequentato la cerchia dei nazionalisti, quelli della destra di Charkiv. Mi sembrava che, sì, davvero, un ucraino dovesse essere fedele alle regole: solo così, e in nessun altro modo. Però, è un'idea che in me è andata scomparendo molto in fretta. A un certo punto ho capito che in realtà si tratta di una struttura chiusa, di una società chiusa – una sorta di ghetto. Da qualche parte si riuniscono dei ragazzi pompati, con i bicipiti in evidenza, e parlano di nemici e di come essi amino l'Ucraina. Poi escono fuori in strada e passano al russo: tutto quell'amore, cioè, sparisce. È proprio quel tipo di struttura chiusa che non porta da nessuna parte e che non cambia nulla. Qualcosa che

не близко, я это никогда не поддерживал. А вот прошло двадцать лет, и я вижу, что для многих молодых ребят, для сегодняшних двадцатилетних, ничего не изменилось. Для них дальше единственный выход их энергии, какого-то их недовольства, недовольства выливается в правую идею, идею такого правого радикализма. Вот это мне непонятно.

*Я вижу, что это происходит и в России...*

Да, но в России вместе с тем очень активизируется и левое движение. А у нас левое движение не активизируется, у нас левые очень слабые, они очень герметичные, такие кабинетные. У нас уличных левых до сих пор нет. Ну, в Киеве есть, конечно, ультрас «Арсенала», антифашисты, а у нас их очень мало. Это была единственная такая уличная группа, уличное сообщество, которое выражало левую идею. Потому что нельзя, например, назвать левыми украинских коммунистов, коммунистическую партию Украины, официальных наших левых. Они не левые – это партия олигархов, которые спекулируют на постсоветской ностальгии и на марксистской атрибутике. Это всё. Всё, что у них есть левого – это красный флаг.

*Может быть, это наследие советского периода?*

Понимаете, я не уверен... Это плохо прозвучит, но я думаю, что это всё-таки такие ментальные штуки. Потому что у поляков тоже было это наследие советской системы, но в 1981 году «Солидарность» организовалась, и поляки свои проблемы решали сообща. И чехи, и другие... Я понимаю, что у них там и социализм был с 1945 года, не социализм, а квазисоциализм, назовём это так, чтобы быть более объективными. У них не было Голодомора, у них не было чисток 30-х годов, но всё равно восточноевропейские общества, восточноевропейские страны нельзя сравнить с нами по способам решения своих проблем. А мы, восточные славяне, белорусы, русские, украинцы – это просто беда. Я понимаю, что есть этот термин «постсоветское наследие», «постсоветский посттоталитарный травматизм», всё это красиво и хорошо, но с момента распада Советского Союза прошло больше 20 лет, родилось и даже выросло новое поколение. И это новое поколение на самом-то деле, ментально, как мне кажется, мало чем отличается даже от нас, я уже не говорю от них. Нет, даже от наших отцов. Потому что сейчас, например, мы сидим в Харькове, и через квартал отсюда находится площадь Свободы. На этой площади Свободы наша городская власть время от времени организовывает концерты, гуляния, митинги в поддержку своих инициатив, и туда регулярно выгоняют студентов – и студенты регулярно туда позволяют себя выгонять. Это люди, которые родились уже в независимой стране, которые не помнят ни КГБ, ни комсомола, ни ГУЛАГа – всего этого они не помнят, не знают, они этого не застали. Они росли уже в реалиях дикого капитализма, уже на фоне всей этой реализации неолиберального проекта. Но в их поведении ничего не изменилось. Даже, возможно, в *наши* студенческие годы студенчество было более независимым. А это, как мне кажется, такая страшно показательная вещь – поведение студенчества, градус его активности и градус его независимости. Когда студенчество, молодые люди, которым по 17 лет, которым нечего терять,

ha così poco di sincero... tipo un'associazione di alcolisti anonimi. Da allora tutto ciò mi è stato estraneo e non l'ho mai più sostenuto. Ed ecco che sono passati venti anni e vedo che per molti giovani, per i ventenni di oggi, non è cambiato niente. Per loro d'ora in avanti l'unico canale di sfogo della loro energia, di una loro insoddisfazione, di un loro malcontento, sarà riversare tutto questo in un'ideologia di destra, l'ideologia della destra radicale. Ecco, è questo che non capisco.

*Vedo che ciò succede anche in Russia...*

Sì, ma in Russia al tempo stesso si attivano anche i movimenti di sinistra. Da noi invece i movimenti di sinistra non si attivano, la sinistra è molto debole, molto ermetica, una sinistra astratta, da eruditi. Da noi dei movimenti di sinistra nati dal basso fino ad ora non ce ne sono stati. Certo, a Kyjiv ci sono gli estremisti dell'Arsenal, gli antifascisti, ma da noi sono molto pochi. Quest'ultimo è stato l'unico gruppo, l'unica comunità nata dal basso, ad esprimere idee di sinistra. Giacché è impossibile, ad esempio, definire 'di sinistra' i comunisti ucraini – il partito comunista d'Ucraina, la nostra sinistra ufficiale. Loro non sono di sinistra: sono il partito degli oligarchi, che speculano sulle nostalgie post-sovietiche e sugli emblemi marxisti. E basta. L'unica cosa di sinistra che hanno... è la bandiera rossa.

*Forse questa è un'eredità del periodo sovietico?*

Lo sa, non se sono convinto... Le sembrerà brutto, ma io penso che si tratti piuttosto di un fatto mentale. Giacché pure i polacchi avevano quest'eredità del sistema sovietico con cui fare i conti, ma nel 1981 è nata Solidarność, e i polacchi i loro problemi li hanno risolti tutti insieme. Anche i cechi, e gli altri... Lo so che lì il socialismo è arrivato solo nel 1945 – e non il socialismo vero e proprio ma un simil socialismo, se così vogliamo chiamarlo, per essere più obbiettivi. Non hanno vissuto il *Holodomor*, né le purghe degli anni Trenta, eppure non possiamo comunque confrontare le società dell'Europa orientale, i paesi dell'Europa orientale con noi in quanto a capacità di risolvere i propri problemi. Invece, noi, gli slavi orientali – bielorusi, russi e ucraini – siamo semplicemente un disastro. Capisco che esiste il termine 'eredità post-sovietica', 'trauma post-sovietico e post-totalitario', e tutto ciò è bello e buono, ma dall'epoca del crollo dell'Unione Sovietica sono passati venti anni, una nuova generazione è nata ed è anche cresciuta. E questa nuova generazione, in realtà, mi sembra che come mentalità non si distingua molto neanche dalla nostra, per non parlare della loro... No, non si distingue neanche da quella dei nostri padri. Perché ora, ad esempio, noi siamo qui a Charkiv, e un isolato più in là c'è Piazza della Libertà. Su questa Piazza le nostre autorità cittadine ogni tanto organizzano dei concerti, delle celebrazioni, degli incontri a sostegno delle loro iniziative, e regolarmente ci spediscono gli studenti... e regolarmente gli studenti accettano di essere spediti lì. Si tratta di persone nate in un paese che era già indipendente, che non hanno ricordi del KGB, né del *Komsomol*, né del gulag: non lo ricordano, non lo conoscono, non hanno fatto in tempo a vederlo... Sono nati già nel contesto di un capitalismo selvaggio, già sullo sfondo della messa in opera del progetto neoliberista. Ma nel loro comportamento non è cambiato niente. Anzi, forse nei *nostri* anni di università gli studenti erano più indipendenti. E questo, mi pare un fatto estremamente indicativo: il comportamento degli studenti, il grado

кроме места в группе, позволяют себя выгонять, позволяют собой манипулировать, это очень плохо свидетельствует о самом обществе. А в Харькове это тем более печально. Это наша партия власти. А как их обозначить идеологически я даже не знаю, потому что у них нет идеологии. Потому что Партия регионов – они либералы. Ну, они декларируют некие очень абстрактные демократические ценности, так же, как и партия «Батьківщина», так же как и партия «Удар». Это не партии, это бизнес-проекты. У них нет идеологии, у них есть бизнес-планы. То есть речь даже не о правых, речь об этих партиях власти. В данном случае у нас Партия регионов, которая просто использует так называемый административный ресурс и выгоняет студентов на площади, выгоняет бюджетников, т.е. людей, которые работают на государство. А после того, как тебя выгоняют на площадь – ты позволяешь, чтобы тебя выгнали, ты выражаешь поддержку, ты позволяешь, чтобы тебя выгнали на выборы, ты голосуешь за того, за кого тебе сказали – ты не имеешь права высказывать какие-то претензии к этому государству, к этой власти. Ты же сам это всё легитимизируешь, ты сам часть этой системы. Ты не имеешь права никого критиковать, после того, как ты раз пошёл на компромисс. Всё, до тех пор, пока ты не выйдешь, пока ты не будешь протестовать – ты часть этой системы и у тебя нет права не критику. И вот эта связанность, круговая порука, это даже не постсоветский какой-то синдром, это советский синдром, это Советский Союз в его наихудших выражениях.

*Какое отношение, например, к идее Евро-интеграции?*

Дело в том, что во всём этом очень много политики, очень много идеологии. Я говорю, в принципе, скажем, об ориентации украинцев на Запад или на Восток. Многие украинцы готовы как угодно идеализировать Европу. Вы, наверное, это видели, что вот в этом украинском, украиноязычном интеллектуальном обществе присутствует русофобия. Это странно, потому что большинство из них не националисты, это, скорее, либералы, но их либерализм очень странно в себя впитывает эту русофобию, неприятие этого восточного вектора. Это странно, это действительно очень часто принимает какие-то такие националистические формы, и для меня лично это очень непонятно. Я не являюсь фанатом России, и я не являюсь фанатом ЕС. Мне вообще кажется, что украинцы, прежде чем куда-то интегрироваться, должны научиться жить друг с другом. У нас же в стране такое впечатление, что идёт тихая и бескровная гражданская война. Восток ненавидит Запад, Запад ненавидит Восток, Крым ненавидит всех, и все ненавидят Крым. И эта страна, которая не имеет совершенно никакой консолидации внутри, которая не имеет никаких объединяющих форм, пытается куда-то интегрироваться. Это невозможно.

di attività e di indipendenza che hanno. Quando degli studenti, dei ragazzi che hanno diciassette anni e niente da perdere – tranne un posto nel gruppo – permettono che qualcuno li spedisca da qualche parte, permettono che qualcuno li manipoli, è un pessimo indizio riguardo a quella stessa società. E a Charkiv ciò è tanto più triste. Qui si tratta del nostro partito al potere. E non saprei neanche come definirlo dal punto di vista ideologico, perché non ha un'ideologia. Perché quelli del Partito delle regioni sono dei liberali. Beh, loro dichiarano di sostenere dei valori democratici piuttosto astratti, come fa il partito *Bat'kivščyna*, e come fa anche il partito *Udar*<sup>1</sup>. Non sono dei partiti, ma dei business plan. Non hanno un'ideologia, ma dei progetti imprenditoriali. Non stiamo cioè parlando nemmeno di partiti di destra, stiamo parlando di partiti, gruppi di potere. Nel nostro caso è il Partito delle regioni, che, semplicemente servendosi delle cosiddette risorse amministrative, spedisce gli studenti, e anche i lavoratori a budget – cioè le persone che lavorano per lo stato – in piazza. E dopo che ti hanno spedito in piazza, non ti opporrai, mostrerai il tuo sostegno, permetterai che ti spediscano a votare, e voterai per chi ti hanno indicato loro: tu non hai il diritto di esprimere delle critiche nei confronti di questo stato, di questo potere. Tu stesso hai legittimato tutto questo, tu stesso sei parte di questo sistema. Non hai il diritto di criticare nessuno, dopo che hai accettato il compromesso. È fatta, e fino a che non ne uscirai, fino a che non protesterai... sei una parte di questo sistema e non hai diritto di critica. Ecco, questa compromissione, questa responsabilità collettiva, non è neanche una sindrome postsovietica, è una sindrome sovietica, è l'Unione Sovietica nelle sue peggiori manifestazioni.

*Qual è, ad esempio, l'atteggiamento nei confronti dell'idea dell'integrazione europea?*

Il fatto è che la questione è molta politica, ideologica. Parlo, per così dire, di un orientamento degli ucraini verso l'Ovest o verso l'Est. Molti ucraini sono disposti a idealizzare in ogni modo l'Europa. Lei probabilmente avrà visto come nell'ambiente intellettuale ucraino, ucrainofono, si possa percepire una certa russofobia. È strano, perché per la maggior parte non si tratta di nazionalisti, ma piuttosto di liberali, ma il loro liberalismo assai singolarmente assorbe in sé questa russofobia, il rifiuto di quel vettore orientale. È strano, effettivamente molto spesso questo rifiuto assume forme di stampo nazionalistico: anche a me personalmente la cosa risulta assai poco comprensibile. Non sono un fan della Russia, né dell'Unione Europea. A me sembra che gli ucraini, prima di integrarsi con qualcosa, debbano imparare a vivere l'uno con l'altro. Si ha l'impressione che nel paese vada avanti una guerra civile, silenziosa e senza spargimento di sangue. L'Est odia l'Ovest, l'Ovest odia l'Est, la Crimea odia tutti, e tutti odiano la Crimea. E questo paese che non si è ancora consolidato, che non ha nessuna forma unificante al suo interno, vuole integrarsi con qualcosa. È impossibile.

<sup>1</sup> In questo passaggio dell'intervista, lo scrittore ucraino fa riferimento ai partiti che riscuotevano maggiori consensi nel 2013: *Partija Rehioniv* – il Partito delle Regioni, fondato nel 2007 dall'allora presidente Viktor Janukovyč; *Bat'kivščyna* – Patria – sotto la guida dell'ex premier Julija Tymošenko; *Udar* – Alleanza Democratica Ucraina per la riforma – guidato dall'ex pugile Vitalij Klyčko, e successivamente sciolto nel 2015.

*В современной Украине проблема принадлежности к определённой культурной и национальной идентичности представляет собой очень сложный вопрос. Ваш двуязычный проект с русскоязычной писательницей Лузиной «Палата №7», Ростислав Семкив определил как «культурную капитуляцию». Что вы думаете о современном украинском контексте и на культурном уровне как бы вы охарактеризовали эту ситуацию?*

Ну, вы вспоминали уже сегодня Семкива, я бы не видел в этой его статье какой-то стратегии. Мне кажется, там есть некая реакция на сиюминутный политический момент. Он там пишет где-то, что «в последнее время участились случаи», «что принятие закона о языках – это следствие новой политики». На самом деле – ничего подобного, потому что я с русскими или украинскими русскоязычными писателями работаю лет десять, я их перевожу, я их приглашаю на какие-то фестивали, которые я делаю, я с ними делаю даже книги, т.е. это у меня не первая книга с русскоязычным писателем, у меня есть такой сборник, называется «Кордон» («Граница»), там три поэта: я, Андрей Поляков из Симферополя (как мне кажется, это вообще один из самых интересных поэтов) и Игорь Сид. Это такой «человек и пароход», он родился в Днепропетровске, вырос в Крыму в Керчи, сейчас, последние двадцать лет, живёт в Москве. Это, фактически, тот человек, который познакомил современную украинскую литературу с современной русской, он сделал большой фестиваль «Южный акцент» в 1999 году, где было около ста писателей из Украины и из России. Он как бы навёл первый мост, потому что в 90-х годах все связи оборвались, и была только идеологическая вражда. Сид показал, что политика – политикой, есть Ельцин, есть Кучма, а есть писатели, которым, на самом деле, интересно быть друг с другом, и это не обязательно геополитика. У меня был такой сборник, у меня были ещё какие-то книги, я никогда не был русофобски настроенным. Ростислав этого, наверное, или не знал, или не видел. Я понимаю, он среагировал на эту книгу, потому что Лузину многие знают, она такой известный поп-персонаж. Это наш проект, он рекламировался, и он на это среагировал.

Но на самом деле у меня нет к нему никаких претензий. Я понимаю, что это следствие и часть этого постоянного конфликта и противостояния внутри страны, это то, о чём мы сегодня говорили. Украинцы не могут понять, что они за страна, что это за страна. А страна давно уже не моноязычная, здесь говорят на разных языках, большинство говорит на украинском и на русском. И пишут, соответственно, на украинском и на русском. Ну, можно это игнорировать, можно делать вид, что люди, пишущие на русском, говорящие на русском – это какие-то не такие украинцы.

*Критики говорят, например, что это маргиналы культуры. Лотман, сказал, что маргинальные культуры являются основой развития данной культуры.*

На самом деле да, у меня тоже есть любовь к маргиналам... А с другой стороны, это не совсем верно. Вот смотрите, у нас есть в Харькове такой поэт Илья Риссенберг, он еврей, это понятно по его фамилии. Пишет он по-русски. И он является очень ярким украинским патриотом, конечно, не националистом, но он всегда поддерживает какие-то проукраинские акции. Он здесь живёт, он здесь

*Nell'Ucraina contemporanea il problema dell'appartenenza a una data identità culturale e nazionale è una questione molto complessa. Il suo progetto bilingue Palata №7 con la scrittrice Lada Luzina è stato definito da Rostyslav Semkiv una «capitolazione culturale». Cosa pensa dell'attuale contesto ucraino e come definirebbe a livello culturale questa situazione?*

Beh, lei ha già menzionato oggi Sëmkiw, e io non direi che per quel suo articolo abbia avuto una qualche strategia. Mi sembra che in esso ci sia una reazione al momento politico contingente. A un certo punto, Sëmkiw scrive che «negli ultimi tempi si sono intensificati gli episodi», che «l'approvazione della legge sulle lingue è la conseguenza di una nuova politica». In realtà no, non è affatto vero, perché io lavoro con scrittori russi e scrittori ucraini di lingua russa da circa dieci anni. Traduco le loro opere, li invito ai festival che organizzo, e ci scrivo persino dei libri insieme; vale a dire che questo non è il mio primo libro con uno scrittore di lingua russa. Tra questi c'è una raccolta di poesie, intitolata *Kordon*, cui partecipano tre poeti: io, Andrej Poljakov di Simferopol' (che considero uno dei poeti più interessanti) e Igor' Sid. Quest'ultimo è un majakovskiano «piroscafo e uomo»<sup>2</sup>, una vera autorità: è nato a Dnipropetrovs'k, è cresciuto a Kerč in Crimea, e ora, negli ultimi vent'anni, vive a Mosca. Si tratta della persona che ha fatto conoscere la letteratura ucraina contemporanea a quella russa: ha organizzato un grande festival intitolato *L'accento del Sud* nel 1999, cui hanno partecipato all'incirca cento scrittori provenienti dall'Ucraina e dalla Russia. È come se avesse costruito un primo ponte, perché negli anni Novanta tutti i rapporti erano stati interrotti, ed esisteva solo una situazione di faida ideologica. Sid dimostrò che la politica riflette questioni completamente diverse da quelle letterarie. Esistono El'cin e Kučma, ma esistono anche scrittori cui interessa stare insieme, e non per forza si tratta di geopolitica. Ho partecipato a quella raccolta di poesie, ho partecipato anche ad altri progetti editoriali, e non ho mai avuto un atteggiamento russofobo. Rostyslav probabilmente questo non lo sapeva o non lo ha colto. Lo capisco, la sua è stata una reazione a questo libro, perché Lada Luzina la conoscono in molti, è un'icona pop ben nota. Si tratta di un nostro progetto, lo abbiamo reclamizzato, e lui ha reagito.

Ma in realtà io non ho nessuna critica da muovergli. Comprendo che si tratta di una conseguenza e di una parte integrante di quel costante conflitto e di quella costante contrapposizione che esistono all'interno del nostro paese – ciò di cui parlavamo oggi. Gli ucraini non riescono a capire qual è il loro paese e come deve essere quel paese. Il paese però già da molto tempo non è monolingue, qui si parlano molte lingue e la maggior parte della popolazione parla ucraino e russo. E scrive in ucraino e in russo. Ma possiamo ignorarlo, e credere che le persone che scrivono in russo, e parlano in russo, non siano propriamente ucraine.

*I critici dicono, ad esempio, che si tratta di fenomeni culturali marginali. Lotman disse che le culture marginali sono la base dello sviluppo di una data cultura.*

In effetti sì, anche io amo i fenomeni marginali... D'altro canto però, questo appiccio non è del tutto vero. Vede, ad esempio, da noi a Charkiv c'è un poeta, Il'ja

<sup>2</sup> Žadan fa riferimento alla poesia di Vladimir Majakovskij (1893-1939) intitolata *Tovarišču Nette – porochodu i čeloveku* (Al compagno Nette, piroscavo e uomo, 1926), dedicata ad un corriere diplomatico sovietico assassinato in Lettonia durante uno dei suoi frequenti viaggi all'estero.

родился. Он, например, ходит в синагогу, а потом прибегает в литературный музей на какие-то поэтические вечера. И вот как, отказаться от такого человека? Сказать, что это не часть харьковской и, шире говоря, украинской литературы, культуры? Ну, я не могу этого сделать. Вот это и есть украинская литература и культура, вот она такая.

*Харьков - это важный культурный центр. Харьков считается одним из самых больших русскоязычных центров Украины...*

Это тоже не так... Потому что эта русскоязычность Харькова, она всегда сильно преувеличивалась. Она не является настолько плотной и настолько однородной, как, например, русскоязычность Симферополя или даже Донецка. Хотя у меня к Донецку тоже очень много вопросов. В Харькове понятно, что когда ты идёшь по улице, ты слышишь преимущественно русскую речь, но время от времени ты слышишь суржик, время от времени, среди студентов, которые не харьковчане или приехали из области, или приехали из Западной Украины, ты слышишь украинскую речь. Более того, очень часто, когда ты с кем-то говоришь по-украински, с тобой многие пытаются в ответ заговорить по-украински. То есть Харьков, даже если он не украиноязычный, он вполне украинско-лояльный, а это очень важно. Ну, во-первых, да, конечно, несомненно, он студенческий город, для студентов это вообще не проблема перейти с одного языка на другой. Понятно, что все граждане Украины – это билингвы. Это тоже такая штука, с которой нужно примириться. Только небольшой процент, наверное, не может понимать и говорить, например, по-русски, или по-украински. Но мы все просто делаем вид, это такая игра, что на Западе все только украиноязычные, а здесь, на Востоке, все только русскоязычные.

Это присутствие здесь двух языков для меня очевидно, но это нормально и в этом нет никакой проблемы.

*Как вы рассматриваете украинский литературный рынок? Какие у него отношения с российским литературным рынком? Что вы думаете об отношениях между этими пространствами?*

Здесь, понимаешь, такая штука, что нужно разделять рынок и пространство. С рынком у нас очень сложные отношения, поскольку большинство украинских книжных сетей, магазинов, они принадлежат России, т.е. они контролируются Россией. Они контролируются Россией, соответственно, они распределяют ассортимент. Туда сложно попасть украинскому автору, попадают не все авторы. Вообще, это российские магазины на территории Украины с небольшой частью украинской литературы. Это не нормально ни с точки зрения национальной экономики, потому что преимущество отдаётся иностранному производителю, ни с точки зрения вообще какого-то строительства государства. Потому что это не нормально, когда в стране нет своего рынка сбыта, когда он принадлежит соседнему государству: и это не касается идеологии, это касается бизнеса.

Наши украинские патриоты часто говорят, что русские так здесь присутствуют, потому что у них есть лобби в парламенте. А почему лобби в парламенте – «потому что в парламенте сидят одни русофилы и одни украинофобы». Вот

Rissenberg [n. 1947], è ebreo, come si capisce dal suo cognome. Ed è un patriota ucraino molto attivo, certo, non è un nazionalista, ma sostiene sempre le iniziative a favore dell'Ucraina. Vive qui, è nato qui. Va, ad esempio, in sinagoga, e poi arriva di corsa al museo letterario per delle letture di poesie. Cosa fare allora, bisogna respingere una persona così? Dire che egli non fa parte della letteratura di Charkiv, e, parlando più in generale, della letteratura e della cultura ucraina? Beh, io non posso farlo. E proprio questa è la letteratura e cultura ucraina, eccola qua.

*Charkiv è un centro culturale importante. Charkiv è considerata uno dei principali centri russofoni dell'Ucraina...*

Anche questo non è esatto... Perché la componente russofona di Charkiv è sempre stato fortemente sopravvalutata. La componente russofona non è così compatta e omogenea quanto lo è, ad esempio, a Simferopol' o, se vogliamo, a Donec'k. Sebbene anche riguardo a Donec'k io abbia molti dubbi... A Charkiv, si capisce, quando cammini per strada senti parlare prevalentemente in russo, ma ogni tanto senti un linguaggio misto, e ogni tanto, tra gli studenti che non sono di Charkiv, o tra quelli che sono arrivati dalla regione, o tra quegli altri che sono arrivati dall'Ucraina Occidentale, senti parlare in ucraino. Non solo, ma molto spesso, quando parli con qualcuno in ucraino, in molti si sforzano di rispondere anch'essi in ucraino. Cioè Charkiv, anche se non è ucrainofona, è completamente lealista nei confronti dell'Ucraina, e questo è molto importante. Beh, in primo luogo, sì, certo, senza dubbio, è una città universitaria, e per gli studenti non è affatto un problema passare da una lingua all'altra. Ed è chiaro che tutti i cittadini dell'Ucraina sono bilingui. Anche questa è una cosa che va accettata. Soltanto una piccola percentuale, forse, non capisce e non parla, per dire, il russo, o viceversa l'ucraino. Tutti noi però ci limitiamo a fingere, come per gioco, che ad ovest ci siano solo ucrainofoni, mentre qui, ad est, tutti siano soltanto russofoni.

La presenza di due lingue per me è un fatto evidente: è una cosa normale e non comporta alcun problema.

*Come considera il mercato letterario ucraino? Quali sono i rapporti che lo legano al mercato letterario russo? Cosa pensa del rapporto tra questi due spazi?*

Qui, capisci bene, il punto è che bisogna fare una distinzione tra mercato e spazio. Per quel che riguarda il mercato, da noi la situazione non è semplice, in quanto la maggior parte delle reti librerie, delle librerie ucraine, appartiene alla Russia, cioè è sotto il controllo della Russia. Essendo sotto il controllo della Russia, sono loro, i russi, che dispongono l'assortimento. Entrare a farne parte è difficile per un autore ucraino, e non tutti gli autori finiscono per rientrarvi. Si tratta a tutti gli effetti di negozi russi su territorio ucraino, con una piccola parte di letteratura ucraina. Ciò non è normale, né dal punto di vista dell'economia nazionale, perché viene privilegiato un produttore straniero, né in generale dal punto di vista dell'edificazione di uno stato. Perché non è un fatto normale quando un paese non ha un proprio mercato di sbocco, quando quel mercato appartiene a un altro stato: e non si tratta di ideologia, ma di commercio.

I nostri patrioti ucraini spesso dicono che i russi sono così presenti qui perché hanno delle lobby in parlamento. E per quale motivo ci sono le lobby in parlamento: «perché in parlamento ci stanno solo russofili e ucrainofobi». Ecco, di questo non

я не уверен в этом. Я думаю, что дело не в лобби. Я думаю, что всё-таки здесь экономический характер.

Так или иначе, мне кажется, что это конфликтный вопрос, который в любом случае будет как-то трансформироваться, как то решаться. И можно уже сейчас предвидеть, что если вдруг в Украине – не если вдруг, а она когда-нибудь изменится – изменится власть, и начнут как-то нормально регулировать это культурное поле, это вызовет ответную реакцию и это будут какие-то взаимные упреки. Т.е. нам нужно настраиваться на то, что нам так или иначе с русским книжным культурным рынком, вот этим всем миром, нужно будет как-то договариваться. Нет, не то, чтобы договариваться: «договариваться» это и термин какой-то такой политический. Скорее, находить общий язык. Иначе всё это подвисает.

А что касается самого общества, пространства, мне кажется, на уровне личных контактов проблем-то нет.

Понятно, что русское культурное поле тоже далеко не однородное, там есть свои группы, есть свои какие-то более консервативные тенденции, какие-то свои националистические тенденции, так же как и у нас. Но эти группы, они в принципе не настроены на контакт. А те группы, которые настроены на контакт, я думаю, они легко найдут общий язык и, в принципе, сейчас между актуальной русской и актуальной украинской литературой существуют очень хорошие связи. И на уровне каких-то совместных выступлений, и на уровне совместных переводов и каких-то изданий...

*В «Новом мире», например, раньше переводили украинскую прозу. А сейчас публикуют на украинском и на русском, как показатель того, что уже что-то изменилось. Это интересный взгляд, потому что во многих рецензиях можно прочитать: «вот украинский писатель, вот Никитин, вот Жадан, у нас нет таких писателей».*

Но, с другой стороны, есть другая крайность. Много тех, кто в России считает, что я не украинский писатель. Они удивляются, когда узнают, что я, оказывается, пишу по-украински, а это переводы. Есть такие крайности и на них, наверное, не нужно обращать много внимания. Мне кажется, здесь чем быстрее мы отойдём от какой-то идеологизации этого вопроса, и будем говорить с точки зрения исключительно культурной, тем будет лучше всем. Потому что у нас вообще украино-российские отношения, сам понимаешь, очень сложные: они всегда были очень сложными, сейчас они особенно сложные, и дальше они будут сложными. Но нельзя эту сложность транслировать на литературу, вообще на культурное пространство. Это совсем другие цели и задачи. Мы же не пытаемся писать стихи лучше, чем пишут их русские поэты – это просто глупо. Мы пытаемся их писать, потому что нам их нужно писать, у нас есть такая необходимость, такая потребность в написании стихов.

sono convinto. Penso che il punto non siano le lobby. Penso che alla fin fine qui la questione sia economica.

Comunque sia, a me sembra si tratti di una questione conflittuale, che in ogni caso in qualche modo si trasformerà e si risolverà. E fin d'ora si può prevedere che se all'improvviso in Ucraina – se non all'improvviso, prima o poi succederà – ci sarà un cambio al potere, e si comincerà a regolamentare in modo normale il settore culturale, ciò susciterà una reazione di risposta e darà il via ad accuse reciproche. Dobbiamo cioè prepararci al fatto che comunque sia dovremo accordarci con il mercato culturale, librario russo. Dovremo trovare un accordo con quel mondo nel suo insieme. No, non trovare un accordo: 'accordarsi' è già un termine politico. Piuttosto, trovare un linguaggio comune. Altrimenti rimarrà tutto in sospenso.

Per quanto riguarda invece la società stessa – lo spazio – a me sembra che sul piano dei rapporti personali non ci siano particolari problemi.

È chiaro che anche il settore culturale russo è tutt'altro che omogeneo, c'è chi ha i propri gruppi, esistono delle tendenze più conservative, delle tendenze più nazionalistiche, proprio come da noi. Questi gruppi, però, in linea di principio non sono orientati al contatto. Mentre i gruppi che sono orientati al contatto penso che troveranno facilmente un linguaggio comune e ora, in linea di principio, tra la letteratura russa di oggi e la letteratura ucraina di oggi i rapporti sono molto buoni. Sia a livello di presentazioni che di traduzioni congiunte, e anche per quel che riguarda le pubblicazioni...

*Su Novyj mir, ad esempio, prima traducevano la prosa ucraina. Mentre adesso la pubblicano in ucraino e in russo, a segnalare il fatto che qualcosa è cambiato. È un interessante modo di vedere la cosa, perché in molte recensioni capita di leggere: «prendi, ad esempio, uno scrittore ucraino, prendi Nikitin, prendi Žadan... da noi scrittori così non ce ne sono».*

D'altro canto, però, c'è l'estremo opposto. Molti in Russia pensano che io non sia uno scrittore ucraino. Rimangono sorpresi quando scoprono che, io, a quanto pare, scrivo in ucraino, mentre quelle sono traduzioni. Ci sono questi estremi opposti e, probabilmente, non bisogna prestarci molta attenzione. A me sembra che quanto prima smetteremo di ideologizzare in qualsivoglia modo questa questione, e parleremo da un punto di vista esclusivamente culturale, tanto meglio sarà per tutti. Perché da noi in generale i rapporti ucraino-russi, si capisce, sono molto complessi: sono sempre stati molto complessi, ora lo sono in modo particolare, e anche in seguito lo saranno. Ma questa complessità non va trasferita alla letteratura, e allo spazio culturale in generale. Ci sono tutt'altri fini e tutt'altri obiettivi. Noi certamente non cerchiamo di scrivere poesie meglio di come le scrivono i poeti russi: sarebbe semplicemente stupido. Noi cerchiamo di scriverle, perché a noi serve che vengano scritte, sentiamo questa necessità, quest'urgenza di scrivere poesie.

*Вы создали новый украинский сленг: русский сленг в Харькове вы перевели на украинский. Какова роль, по вашему мнению, этих процессов культурного перевода в рамках отношений между русскоязычным и украиноязычным пространствами?*

Есть такой очень интересный украинский поэт и прозаик Павло Вольвач, он живёт в Киеве. Мы с ним говорили о том, что украинская проза, украинская романистика имеет очень большую проблему: проблему озвучивания. Потому что если ты пишешь, например, роман на украинском языке о Харькове, на каком языке должны говорить твои герои? Это проблема, которая не решается. Потому что я, например, написал «Депеш мод» о Харькове, я написал «Гимн демократической молодёжи» о Харькове, «Ворошиловград» о Харькове и Луганске, и в жизни все мои персонажи, естественно, говорят по-русски. Это русский специфический, это не классический русский, это такой южный акцент, южный вариант. Но это русский. И я эту речь пытался воспроизводить одними методами в «Депеш мод», где больше русизмов, больше какого-то арго, сленга, другими методами в «Ворошиловграде», за счёт какой-то авторской речи. Но, так или иначе, это некоторый компромисс. Я не могу передать прямую речь своего героя, потому что это уже будет русская литература. И, возможно, поэтому мои романы в русских переводах звучат в некоторых местах более естественно. Все понимают, что так они и говорят. Это и есть самая большая проблема украинского романа. А Павло сказал мне очень важную вещь. Я её знал, но он мне её очень чётко сформулировал: она касается украинского кино. Для украинского кино это вообще фатально, потому что кино более, чем литература, должно быть точным, оно должно быть узнаваемым. Когда ты снимаешь кино о современной Украине, о жизни современных городов, и там, в Харькове, например, подростки говорят по-украински, ты этому не веришь. А если ты это делаешь по-русски, это уже не украинское кино. Есть такая вещь, и это тоже часть всей той дискуссии, которую мы здесь ведём. На самом деле давно нужно принять, что Украина не является моноязычной. И если художники хотят как-то фиксировать то, что здесь происходит, как-то это всё показывать, они должны это учитывать, они должны от этого отталкиваться. Это ограничивает, и поэтому, опять же таки, мне интересно то, о чём я говорил тебе в самом начале, вот эта тема правых. Это, наверное, первые субкультуры в восточных мегаполисах Украины, которые являются частично украиноязычными, т.е. они между собой могут говорить по-украински, потом переходить на русский, и опять общаться.

Харків, 7/11/2013.

*Lei ha creato un nuovo slang ucraino: ha tradotto lo slang russo di Charkiv in ucraino. Qual è il ruolo, a suo parere, di questi processi di traduzione culturale nell'ambito dei rapporti tra gli spazi russofoni e quelli ucrainofoni?*

C'è un poeta e prosatore ucraino molto interessante, Pavlo Vol'vač [n. 1963, Zaporizžja], vive a Kyjiv. Con lui abbiamo parlato del fatto che la prosa ucraina, la scrittura romanzesca ucraina, ha un grande problema: il problema della sonorizzazione. Perché se tu scrivi, ad esempio, un romanzo in ucraino su Charkiv, in quale lingua devono parlare i tuoi eroi? È un problema che non ha soluzione. Perché io, ad esempio, ho scritto *Depeš Mod* e *Hymn demokratyčnoj molodi* su Charkiv, mentre *Vorošylovhrad* su Charkiv e Luhans'k: i miei personaggi, anche nella vita di tutti i giorni, naturalmente, parlano russo. Si tratta di un russo particolare, non di quello classico: un accento meridionale, una sua variante regionale. Ma si tratta comunque di russo. Ed io ho cercato di riprodurlo utilizzando alcuni espedienti all'interno di *Depeš Mod*, dove ho inserito più russismi, per lo più termini gergali e tratti dallo slang, mentre ne ho utilizzato altri in *Vorošylovhrad*, dove ho creato un particolare discorso narrativo. Ma si tratta chiaramente di un compromesso. Non posso riprodurre il discorso diretto del mio eroe, perché se no si parlerebbe di letteratura russa. E forse per questo alcuni brani dei miei romanzi sembrano più naturali in traduzione russa. Tutti comprendono che è proprio quello il loro modo di parlare. Questo è il più grande problema del romanzo ucraino. Ma Pavlo mi ha detto una cosa molto importante. Ne ero a conoscenza, ma lui l'ha formulata in termini molto chiari: riguarda il cinema ucraino. Per quest'ultimo l'effetto è addirittura fatale, perché il cinema, più della letteratura, deve essere esatto, deve essere identificabile. Quando fai le riprese di un film sull'Ucraina di oggi, sulla vita delle città contemporanee, e, ad esempio, a Charkiv gli adolescenti parlano in ucraino, chi lo guarda finisce per non crederci. Ma se passi al russo, già non si tratta più di cinema ucraino. È così, e anche questo aspetto fa parte di quello di cui stiamo discutendo. In realtà già da un pezzo bisognava accettare il fatto che l'Ucraina non è monolingue. E se gli artisti vogliono in qualche modo fissare quello che avviene qui, mostrarlo in qualche modo, devono tenere conto di questo fatto, e prendere spunto da questo. È un fattore limitante e per questo motivo, di nuovo, suscita il mio interesse proprio ciò di cui ti parlavo all'inizio: la storia dei ragazzi di destra. Si tratta probabilmente delle prime subculture presenti nelle megalopoli orientali dell'Ucraina, che in parte sono ucrainofone: quei ragazzi tra loro possono parlare in ucraino, poi passare al russo, e dare seguito alla conversazione.

Charkiv, 7/11/2013.



## Bibliografia

- Abibok Ju. 2011, *Doneckaja literatura: 'Tut u nas ne vyžžennaja zemlja, tut u nas čto-to rastet'*, in *OstroV*, 16/12/2011, <<http://www.ostro.org/articles/article-311424/>> (01/2015).
- 2013, *Doneckij pisatel' V. Rafeenko: 'Kakoj jazyk dolžen byt' gosudarstvennym, mne ne osobo interesno'*, in *Ostrov*, 19/07/2013, <<http://www.ostro.org/general/society/articles/422799/>> (01/2015).
- Afonin O. 2011, *Manikjur dlja ukrajins'koho knyhovydannja*, «Tyžden'», 23 (188), <URL: <http://tyzhden.ua/Economics/24370>> (04/2015).
- Ahejeva V. 2013, *Čy može vidbutysja 'rosijs'ka literatura Ukrajiny'?*, in *LitAkcent*, 15/03/2013, <<http://litakcent.com/2013/03/15/chy-mozhe-vidbutysja-rosijska-literatura-ukrajiny/>> (06/2015).
- Aleksievič S. 2015, *Nobelevskaia lekcija Svetlany Aleksievič. O proigrannoj bitve*, in *Nobelprize.org*, 07/12/2015, <[https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ry.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html)> (09/2016).
- Anderson B. 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.
- Andriewsky O. 2003, *The Russian-Ukrainian Discourse and the Failure of the 'Little Russian Solution', 1782-1917*, in A. Kappeler et al. (eds.), *Culture, Nation and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter, 1600-1945*, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton: 182-214.
- Andruchovyč Ju. 2004, *Perverzija* (ed. 1996), VNTL-Klasika, L'viv.
- 2009, tr. it. Pompeo L., Kowalski G. (a cura di), *Moscoviada*, Besa, Lecce (ed. or. 1993, *Moscoviada. Roman žachiv*, «Sučasnist'», 1-2: 40-85, 10-53).
- 2013, *Lysty v Ukrajinu. Výbrani virši*, A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha, Kyjiv.
- 2014, *Dva Romany: Moscoviada. Roman žachiv. Perverzija*, Lileja-NV, Ivano-Frankivs'k.
- Andruchovyč Ju., Irvanec' O., Neborak V. 2007, *Bu-Ba-Bu. Výbrani tvory*, Piramida, L'viv.
- Andryczyk M. 2012, *The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- Armano A. 2006, *Kurkov. 'L'Ucraina è un grande romanzo'*, «Il Giornale», 14/08/2006, <URL: <http://www.ilgiornale.it/news/kurkov-l-ucraina-grande-romanzo.html>> (03/2016).
- Ashcroft B. et al. 1989, *The Empire Writes Back*, Routledge, London-New York.
- Assmann A. 2011, *From "Canon and Archive"*, in Olick J.K. et al. (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, New York: 334-337.

- Balinska-Ourdeva V. 1998, *The Act of Reading as a Rite of Passage: Iurii Andrukhovych's Rekreatsii*, «Canadian Slavonic Papers», 40 (3-4): 209-231.
- Balmforth R. 2012, *Ukraine leader signs contentious Russian language bill into law*, in *Reuters*, 8/08/2012, <<http://uk.reuters.com/article/2012/08/08/uk-ukraine-language-idukbre8770x920120808>> (03/2016).
- Bauman Z. 2002, Verdiani V. (a cura di), *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano.
- Beard N. 2014, *Ukraine considers quota for Russian books*, in *The Calvert Journal*, 04/08/2014, <<http://calvertjournal.com/news/show/2955/ukraine-considers-quota-russian-books>> (09/2016).
- Bellezza S. A. 2014, *Tridente contro falce e martello. Gli usi della storia nell'Ucraina post-sovietica*, «Limes», 4: 93-110.
- 2014a, *Ucraina. Insorgere per la democrazia*, La Scuola, Brescia.
- Benedictus L. 2002, *Paperbacks*, «The Observer», 17/03/2002, <URL: <http://www.theguardian.com/books/2002/mar/17/features.review/print>> (09/2016).
- Berezhnaya L. 2008, *Ruthenian Lands and the Early Modern Multiple Borderlands in Europe: Ethno-confessional Aspect*, in Bremer T. (ed.), *Religion and the Conceptual Boundary in Central and Eastern Europe*, Palgrave, London: 40-65.
- Berg M. 2000, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva.
- 2005, tr. it. Possamai D. (a cura di), *Il discorso postcoloniale e il problema del successo nella letteratura russa contemporanea*, in Albertazzi S. et al. (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova: 119-133.
- Bernsand N. 2001, *Surzhyk and National Identity in Ukrainian Nationalist Language Ideology*, «Berliner Osteuropa», 17: 38-47.
- Besedin P. 2012, *Aleksej Nikitin: 'Svoju pervuju knižku ja izdaval za svoj sčjot'*, in *Thankyou.ru*, 11/10/2012, <<http://blog.thankyou.ru/aleksey-nikitin-svoju-pervuyu-knižku-ya-izdaval-za-svoy-schyot/>> (02/2015).
- 2013, *Aleksej Nikitin: 'Isčeznoenie ljubogo jazyka – utrata dlja strany'*, «Šo», 9-10: 62-69.
- 2014, *Vyrosštie iz šineli Gogolja i Machno. Ukrainskij pisatel' Sergej Žadan o literature i sobytjach v strane*, in *Svobodnaja Pressa*, 3/05/2014, <<http://svpressa.ru/society/article/86247/?aam=1>> (04/2016).
- Besters-Dilger J. 2008, *Introduction*, in Id. (ed.), *Language Policy and Language Situation in Ukraine*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 7-13.
- Bhabha H. (ed.) 1990, *Nation and Narration*, Routledge, London-New York.
- 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York.
- 1996, *Culture's in-Between*, in Hall S., Du Gay P. (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London: 53-60.
- Bilaniuk L. M. 2005, *Contested Tongues: Language Politics and Cultural Correction in Ukraine*, Cornell University Press, Ithaca.
- 2009, *Criticism, confidence, and the reshaping of the linguistic marketplace in Ukraine*, in Zaleska Onyshkevych L. M. L., Rewakowicz M. G. (eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, M.E. Sharpe, New York: 336-358.
- Bil'čenko E. 2014, *Kto ja?*, in *Facebook*, 21/02/2014, <<https://www.facebook.com/yevzhik/posts/633031300065317>> (04/2016).
- Blacker U. 2008, *Representations of the Urban Environment in Contemporary Ukrainian Literature*, «eSharp», Special Issue – Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe: 5-21.
- 2012, *Text, City, Image: Recovering Others' Pasts in Literature in Poland, Russia and Ukraine*, «Przegląd Humanistyczny», 6: 139-147.

- 2013, *Prizes and Politics: Poland, the EU and Ukrainian Culture*, in *Current Politics in Ukraine*, 05/12/2013, <<http://ukraineanalysis.wordpress.com/2013/12/05/prizes-and-politics-poland-the-eu-and-ukrainian-culture/>> (08/2016).
- 2014, *Blurred Lines: Russian Literature and Cultural Diversity in Ukraine*, in *The Calvert Journal*, 17/03/2014, <<http://calvertjournal.com/comment/show/2176/russian-culture-in-ukraine-literature>> (06/2015).
- 2014a, *One Country?*, «TLS – The Times Literary Supplement», 09/05/2014: 14.
- Bogdan I. 2016, *Zapret na import rossijskich knig: vchod vospreščen ili vychoda net?*, «Ukrajins'ka Pravda», 29/01/2016, <URL: <http://life.pravda.com.ua/columns/2016/01/29/207363/>> (09/2016).
- Bojanowska E. M. 2007, *Nikolaj Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Harvard University Press, Cambridge and London.
- Bondar-Tereščenko I. 2014, *Gorkij rafinad*, «NLO», 1 (125), <URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/30b.html>> (08/2016).
- Bourdieu P. 1998, tr. it. Serra A. (a cura di), *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1997, *Méditations Pascaliennes*, Éditions du Seuil, Paris).
- Boym S. 2001, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
- Brogi Bercoff G. 2005, *La lingua letteraria in Ucraina: ieri e oggi*, «Studi Slavistici», II: 119-136.
- 2013, *Constructing Canons: Ruthenian Literatures of the 17th-18th Centuries in Plurilingual Context*, in Garzaniti M. et al. (a cura di), *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti: Minsk, 20-27 Settembre 2013*, Firenze University Press, Firenze: 251-274.
- Bulkina I. 1999, *Russkij Kiev: Provincija ili Diaspora?*, «Znamja», 2, <URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/peizag1.html>> (03/2015).
- 2016, *Russkaja literatura Ukrainy: včera, segodnja i zavtra*, in *Gefter*, 09/03/2016, <<http://gefter.ru/archive/17745>> (09/2016).
- 2016a, «*Stichija Majdanu*»: russkaja i ukrajinskaja «majdannaja poezija», in *Gefter*, 01/04/2016, <<http://gefter.ru/archive/18008>> (09/2016).
- Caplin Ju. 1997, *Duch vmesto čeloveka*, in Id., *Malenkij Sčastlivyj večer*, Lestvica Marii, Char'kov: 42-51.
- Čerepanov S. 2013, *Voskresen'e*, «Raduga», 1-2: 150-183.
- Chernetsky V. 2007, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, McGill Queen's University Press, Montreal.
- 2010, *From Anarchy to Connectivity to Cognitive Mapping: Contemporary Ukrainian Writers of the Younger Generation Engage with Globalization*, «Canadian-American Slavic Studies», 44: 102-117.
- Chersonskij B. 2010, *Nad konturnoj kartoju*, «Kreščatik», 1, <URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2010/1/he2.html>> (04/2016).
- 2011, *Odesskij Sindrom*, «Kreščatik», 1, <URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/he28.html>> (04/2016).
- 2015, *Otkrytyj dnevnik*, Duch i Litera, Kyjiv.
- Chmel'ovs'ka O. 2015, *Ukrajins'ka vesna jide na Donbas*, in Čytomo, 17/02/2015, <<http://www.chytomo.com/news/ukrajinska-vesna-iide-na-donbas>> (05/2015).
- Chushak Kh. 2010, 'Soviet' in the Contemporary Ukrainian Intellectual Discourse, in *International Summer School – Approaches to Post-Soviet Transformations – Dnipropetrovsk, 5-9 July 2010*, <URL: [https://www.academia.edu/1004517/International\\_Summer\\_School\\_Approaches\\_to\\_Post-Soviet\\_Transformations\\_Dnipropetrovsk\\_Ukraine\\_5-9\\_July\\_2010\\_SovietIn\\_the\\_Contemporary\\_Ukrainian](https://www.academia.edu/1004517/International_Summer_School_Approaches_to_Post-Soviet_Transformations_Dnipropetrovsk_Ukraine_5-9_July_2010_SovietIn_the_Contemporary_Ukrainian)> (05/2016).

- Chvors L. 2008, *Andrej Kurkov: 'Matom i pro seks možno vkusno pisat' i po-ukrainski*, «Ukrainska pravda», 12/09/2008, <URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2008/09/12/8048/>> (02/2015).
- Codagnone C. 1997, *Questione nazionale e migrazioni etniche: La Russia e lo spazio post-sovietico*, Franco Angeli, Milano.
- Cornis-Pope M. 2012, *Local and global frames in recent eastern European literatures: Post-communism, postmodernism, and postcoloniality*, «Journal of Postcolonial Writing», 48.2: 143-154.
- Cornis-Pope M., Neubauer J. 2004, *General introduction*, in Id. (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia: 1-18.
- Čudakova M. 2006, *Russkaja Literatura XX veka: Problema granic predmeta izučenija*, «Toronto Slavic Quarterly», 18, <URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/18/chudakova18.shtml>> (04/2016).
- Čuprinin S. 2008, *Russkaja literatura segodnja: Zarubež'e, Vremja*, Moskva.
- Dajs E. 2013, *Lemur Sofija i doneckij Demiurg*, «Russkij žurnal», 29/07/2013, <URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Lemur-Sofiya-i-doneckij-Demiurg>> (04/2015).
- 2013a, *Orfej Rafeenko*, «Russkij Žurnal», 08/05/2013, <URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Orfej-Rafeenko>> (06/2016).
- Dalton-Brown S. 2010, *Laughter of the Lost: Andrei Kurkov's Comedies of Displacement*, «Slovo», 22.2: 104-118.
- Danilkin L. 2011, *Popytka pridumat' sebe istoriju polučše*, in *Afiša*, 24/05/2011, <<http://www.afisha.ru/book/1812/review/376669/>> (03/2016).
- Delaney P. 2001, *Decolonization and the Minor Writer*, in «Postcolonial Forum Online», <URL: <https://www.kent.ac.uk/english/postcolonialforum/Deleuze%20and%20Guattari.pdf>> (01/2015).
- Deleuze G., Guattari F. 1996, tr. it. Serra A. (a cura di), *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata (ed. or. 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris).
- Demina N. 2014, *Polina Lavrova. 'Ja čitala vse vremja'*, in *Polit.ru*, 05/04/2014, <[http://polit.ru/article/2014/04/05/lavrova\\_about\\_books/](http://polit.ru/article/2014/04/05/lavrova_about_books/)> (05/2016).
- Dmitriev A. 2007, *Mij Žadan, abo Nebo nad Char'kovom*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 85, <URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/dm21.html>> (07/2016).
- Drahoanov M. P. 1970, *Literatura rosij's'ka, velikorus'ka, ukrajins'ka i halyc'ka*, in Id., Zasenko O. Je. (upor.), *Literaturno-publicistyčni praci u dvoch tomach. Tom 1*, Naukova Dumka, Kyjiv: 80-220.
- Dubinjanskaja Ja. 2014, *Problema, kotoroj u nas net*, in *Forbes Ukraina*, 31/07/2014, <<http://forbes.net.ua/woman/1375602-problema-kotoroj-u-nas-net>> (08/2016).
- Etkind A. 2010, *The Shaved Man's Burden: The Russian Novel as a Romance of Internal Colonisation*, in Renfrew A., Tihanov G. (eds.), *Critical Theory in Russia and the West*, Routledge, New York: 124-151.
- 2011, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity, Cambridge.
- Fanajlova E. 2014, *Bogema na barrikadach. Čast' 11. Pisatel' Aleksej Nikitin*, in *Radio Svoboda*, 19/08/2014, <<http://www.svoboda.org/content/article/26537627.html>> (06/2016).
- Faris W. B. 1995, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, in Id., Zamora L. (eds.), *Magic Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham: 163-190.
- 2002, *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magic Realism*, «Janus Head», 5.2: 101-119.
- Finnin R. 2013, *Ukrainians: Expect-the-Unexpected Nation*, in *Crashh*, 20/12/2013, <<http://www.crashh.cam.ac.uk/blog/post/ukrainians-expect-the-unexpected-nation>> (05/2015).

- Fitzpatrick S. 2015, *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*, Princeton University Press, Princeton.
- Foucault M. 1978, tr. it. Panaitescu E. (a cura di), *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano (ed. or. 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris).
- 2001, tr. it. Vaccaro S. (a cura di), *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano (ed. or. 1984, *Des Espaces Autres*, «Architecture/Mouvement/Continuité», 5: 46-49).
- Galina M. 2007, *Boris Chersonskij. Semejnij archiv*, «Znamja», 11, <URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/11/ga20.html>> (02/2015).
- Garzaniti M. 2013, *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Carocci, Roma.
- Garzonio S. 2013, *Il travaglio delle etnie sradicate dall'ultimo avamposto sovietico*, «Alias», 02/06/2013: 3.
- Gerasimov I. 2014, *Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum*, «Ab Imperio», 3: 22-44.
- Glavackij O. 2013, *Andrej Kurkov: 'Ljubiti' Ukrainu i opisuvat' ee žizn' možno i na russkom'*, in *Vesti*, 18/11/2013, <<http://vesti.ua/kultura/25425-andrej-kurkov-napisal-ob-otravlennom-prezidenta-za-polgoda-do-otravlenija-juwenko>> (08/2016).
- Glissant É. 1998, tr. it. Neri F. (a cura di), *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma (ed. or. 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris).
- Gnisci A. 2010, *Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura mondiale nel 2010?*, in Id. et al. (a cura di), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, Milano: 1-53.
- Gogol' N. V. 1952, *Polnoe sobranie sočinenij. 12*, Izdatel'stvo Akademija Nauk SSSR, Moskva.
- Grabowicz G. G. 1992, *Ukrainian-Russian Literary Relations in the Nineteenth Century: A Formulation of the Problem*, in Potichnyj P. J. et al. (eds.), *Ukraine and Russia in Their Historical Encounter*, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton: 214-244.
- 1994, *Hohol' i mif Ukrajiny*, «Sučasnist'», 9-10: 77-92, 137-149.
- 1995, *Ukrainian Studies: Framing the contexts*, «Slavic Review», 54 (3): 674-690.
- 2003, *Between Subversion and Self-Assertion: The Role of Kotliarevshchyna in Russian-Ukrainian Literary Relations*, in Kappeler A. et al., *Culture, Nation, and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter (1600-1945)*, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton: 215-228.
- Halbwachs M. 2011, *From The Collective Memory*, in Olick J. K. et al. (eds.), *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, New York: 139-149.
- Haleta O. 2013, *Literary CombiNation: Memory and Space in Contemporary Ukrainian Anthologies*, «Australian and New Zealand Journal of European Studies», 5(2): 71-82.
- Hart J. 1997, *Translating and Resisting Empire: Cultural Appropriation and Postcolonial Studies*, in Ziff B., Rao P. V. (eds.), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, New Brunswick: 137-168.
- Hnatiuk O. 2006, *Nativists vs Westernizers: Problems of Cultural Identity in Ukrainian Literature of the 1990s*, «SEEJ», 50 (3): 434-451.
- 2009, *The Negative Auto-Stereotype in Contemporary Ukrainian Discourse on Identity: Some Remarks on the Concept of 'Ukrainian Ghetto'*, in *Postcolonial Europe*, 27/04/2009, <<http://www.postcolonial-europe.eu/ru/studies/62-the-negative-auto-stereotype-in-contemporary-ukrainian-discourse-on-identity-some-remarks-on-the-concept-of-ukrainian-ghetto.html>> (09/2016).
- Hrytsak Ia. 1995, *Shifting Identities in Western and Eastern Ukraine*, «New School for Social Research The East & Central Europe Program Bulletin», 5/3 (18).
- 2002, *Ukrainian Nationalism, 1991-2001: Myths and Misconceptions*, in Miller J., Toth I. G. (eds.), *CEU History Department Yearbook 2001-2002*, Central European University, Budapest: 233-250.

- Hundorova T. 2001, *The Canon Reversed: New Ukrainian Literature of the 1990s*, «*Journal of Ukrainian Studies*», 26 (1-2): 249-270.
- 2009, *Postcolonial Resentment. The Ukrainian Case*, in *Postcolonial Europe*, 04/05/2009, <<http://www.postcolonial-europe.eu/essays/76-postcolonial-resentment-the-ukrainian-case.html>> (08/2016).
- 2011, *Internal Colonization – Re-colonization*, «*Krytyka*», 01/2011, <URL: <http://krytyka.com/en/articles/internal-colonization-re-colonization>> (08/2016).
- 2013, *Pisljačornobyl's'ka biblioteka. Ukrajin's'kyj literaturnyj postmodernizm – Second, Revised and Expanded edition* (ed. 2005), Krytyka, Kyjiv.
- 2013a, *Tranzytna Kul'tura. Symptomy postkolonial'noji travmy*, Grani-T, Kyjiv.
- Ilichuk Yu. 2009, *Gogol's Hybrid Performance: The Creation, Reception and Editing of Vechera na Khutore Bliz Dikanki (Evenings on a farm near Dikan'ka) (1831-32)*, University of Southern California – Libraries, Los Angeles, <URL: <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/283554>> (09/2016).
- Ilyntskij O. S. 2002, *Cultural Indeterminacy in the Russian Empire: Nikolai Gogol as a Ukrainian Post-Colonial Writer*, in Morris P. D. (ed.), *A World of Slavic Literatures. Essays in Comparative Slavic Studies in Honour of Edward Mozejko*, Slavica, Bloomington-Indiana: 153-171.
- 2003, *Modeling Culture in the Empire: Ukrainian Modernism and the Death of the All-Russian Idea*, in Kappeler A. et al. (eds.), *Culture, Nation and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter, 1600-1945*, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton: 298-324.
- Imposti G. 2002, *Post-colonial Theory. The Case of Former Soviet Union*, in Albertazzi S., Possamai D. (a cura di), *Postcolonialism and Postmodernism. Atti del convegno tenuto a Bologna il 5/10/2001*, Il Poligrafo, Padova: 43-48.
- 2013, *Anatolij Krym. L'ebraismo, la Russia, l'Ucraina*, «*La Città del Secondo Rinascimento*», 53: 12-13.
- Jackson L. 1998, *Identity, Language and Transformation in Eastern Ukraine: A Case Study of Zaporizhzhia*, in Kuzio T. (ed.), *Contemporary Ukraine. Dynamics of Post-Soviet Transformation*, M. E. Sharpe, New York: 99-113.
- Jameson F. 1986, *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, «*Social Text*», 15: 65-88.
- JanMohamed A. R., Lloyd D. 1990, *Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse: What is To Be Done?*, in Id. (eds.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford University Press, New York-Oxford: 1-16.
- Jekel'čyk S. 2012, *Istorija Ukrajinjy. Narodžennja modernoji naciji*, Laurus, Kyjiv.
- Kabanov A. 2014, *Volchvy v planetarii*, Folio, Char'kov.
- Kaifus K. 2001, *Open Season*, «*The New York Times*», 11/11/2011, <URL: <http://www.nytimes.com/2001/11/11/books/open-season.html>> (08/2016).
- Kappeler A. 2003, *Mazepintsy, Malorossy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire*, in Id. et al., *Culture, Nation, and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter (1600-1945)*, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton: 162-181.
- 2006, A. Ferrari (a cura di), *La Russia. Storia di un impero multi-etnico*, Lavoro, Roma (ed. or. 1992, *Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, Beck, München).
- 2009, *From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History*, in Kasianov G., Ther P. (eds.), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York: 51-80.
- Kasianov G. 2009, *Nationalized History: Past Continuous, Present Perfect, Future...*, in Id., Ther P. (eds.), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York: 7-23.

- Kasianov G, Ther P. 2009, Introduction, in Id. (eds.), *A Laboratory of Transnational History. Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, CEU Press, Budapest-New York: 1-4.
- Kertzer D. I., Arel D. E. 2002, *Census and Identity, The Politics of Race, Ethnicity and Language in National Censuses*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kochanovskaja T., Nazarenko M. 2011, *Ukrainskij Vektor: Teni nezabytych predkov*, «Novyj Mir», 2, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2011/2/ko25.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2011/2/ko25.html)> (05/2016).
- 2011a, *Ukrainskij Vektor: Sny o minuvšem*, «Novyj Mir», 6, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2011/6/ko16.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2011/6/ko16.html)> (05/2016).
- 2011b, *Ukrainskij Vektor: Ščastlivoje detstvo i trudnoe otročestvo*, «Novyj Mir», 10, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2011/10/ko21.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2011/10/ko21.html)> (05/2016).
- 2012, *Ukrainskij Vektor: Istorija s geografiej. Kievskie gory i nory*, «Novyj Mir», 10, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2012/10/u21.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2012/10/u21.html)> (05/2016).
- 2012a, *Ukrainskij Vektor: Istorija s geografiej. Poezd n. 112 i drugie maršruty*, «Novyj Mir», 12, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2012/12/n22.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2012/12/n22.html)> (05/2016).
- Kołodziejczyk D., Šandru C. 2012, *Introduction: On colonialism, communism and east-central Europe – some reflections*, «Journal of Postcolonial Writing», 48 (2): 113-116.
- Kondakov I. V. 2008, *Po tu storonu slova. Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov*, «Voprosy literatury», 5, <URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html>> (04/2016).
- Korablev A. 2004, *Literaturnaja Ukraina*, «Dikoe Pole», 5: 208-223.
- Kozarev O. 2013, *L'vovskij Kurkov i Kurkovskij L'vov*, «Den'», 24/01/2013, <URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/ukraincy-chitayte/lvovskiy-kurkov-i-kurkovskiy-lvov>> (09/2016).
- Krasovickij A. V. 2016, *Ot sostavitelja*, in Id. (sost.), *Ukrainskaja proza i poëzija na rusском jazyke*, Folio, Charkiv: 3-5.
- Kratochvil A. 2007, *Geopoetic Models in Postmodern Ukrainian and Czech Prose*, «Journal of Ukrainian Studies», 32 (1): 63-77.
- 2011, *Neue Heimat Vorošylovgrad? Žadans poetische Ost-Ukraine*, «Studi Slavistici», VIII: 221-229.
- 2013, *Literary Stories: Cultural Memory*, «Bohemica litteraria», 16 (2): 7-19.
- 2014, *The Writers and the Maidan*, «Euxeinos», 13: 32-36.
- Kravčenko V. 2010, *Char'kov/Charkiv: Stolica Pogranič'ja*, Evropejskij Gumanitarnij Universitet, Vilnius.
- Kruk H. 2014, *Čto ja?*, in *Facebook*, 24/02/2014, <<https://www.facebook.com/halyna.kruk/posts/10152136990691919>> (05/2016).
- Krym A. 2012, *Nastol'naja kniga idiota*, «Raduga», 3-4: 47-164.
- Kujundzic D. 2000, *'After': Russian Post-Colonial Identity*, «MLN», 115 (5): 892-908.
- Kukulin I. 2007, *Ot redaktora*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 85, <URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/ik18.html>> (09/2016).
- 2009, *Obmen roljami*, in *Open Space – Colta.ru*, 27/04/2009, <<http://os.colta.ru/literature/projects/9533/details/9536/page1/>> (09/2016).
- 2010, *«Sozdat' čeloveka poka ty ne čelovek...»*, «Novyj Mir», 1, <[http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2010/1/ku11.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2010/1/ku11.html)> (09/2016).
- Kuliš P. O. 1996, Fedčenko P. M. et al. (uporjad.), *Istorija ukrajins'koji literaturnoji krytyky ta literaturoznavstva. Chrestomatija. U tr'och knigach. 1*, Lybid', Kyjiv.
- Kulyk V. 2007, *Jazykovye ideologii v ukrainskom političeskom i intelektual'nom diskurskach*, «Otečestvennye Zapiski», 1: 296-316.
- 2008, *Language Policies and Language Attitudes in Post-Orange Ukraine*, in Bester-Dilgers J. (ed.), *Language Policy and Language Situation in Ukraine: Analysis and Recommendations*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 15-55.

- 2012, *Soviet Nationalities Policies and the Discrepancy between Ethnocultural Identification and Language Practice in Ukraine*, Presentation at Davis Center for Russian and Eurasian Studies – 24/09/2012, <URL: [www.fas.harvard.edu/~postcomm/papers/2012-2013/Kulyk.docx](http://www.fas.harvard.edu/~postcomm/papers/2012-2013/Kulyk.docx)> (09/2016).
- 2013, *Language and Identity in post-Soviet Ukraine: Transformation of an Unbroken Bond*, «*Australian and New Zealand Journal of European Studies*», 5 (2): 14-23.
- 2014, *On National Unity and the Status of the Russian Language*, «*Krytyka*», 12/03/2014, <<http://krytyka.com/en/community/blogs/national-unity-and-status-russian-language>> (09/2016).
- Kurina A. 2016, *Istoryk Heorhij Kas'janov: 'Sposoby zdijsnennja dekomunizaciji nahadajut' komunistyčni praktyky'*, «*Ukrajins'ka Pravda*», 07/05/2016, <<http://life.pravda.com.ua/person/2016/05/7/211912/>> (09/2016).
- Kurkov A. 2003, tr. it. Moroni C. (a cura di), *L'angelo del Caucaso*, Garzanti, Milano (ed. or. 2000, *Dobryj angel smerti*, Folio, Char'kov).
- 2003a, tr. it. Moroni C. (a cura di), *Picnic sul ghiaccio*, Garzanti, Milano (ed. or. 2001, *Piknik na l'du*, Folio, Char'kov).
- 2005, *My War of Words*, «*The Evening Standard*», 21/03/2005, <URL: <https://www.questia.com/newspaper/1G1-130581460/my-war-of-words>> (08/2014).
- 2007, *Nočnoj moločnik*, Folio, Charkiv.
- 2008, tr. it. Mauro R. (a cura di), *L'ultimo amore del presidente*, Garzanti, Milano (ed. or. 2004, *Poslednjaja ljubov' prezidenta*, Folio, Char'kov).
- 2009, *A Wall Comes Down, a World Is Born*, «*The Unesco Courier*», 9: 22-23.
- 2012, *Ukraine's war of the words*, «*The Guardian*», 05/07/2012, <URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/05/ukraine-war-of-words-russian?newsfeed=true>> (08/2016).
- 2014, tr. it. Kirchbach S. (a cura di), *Diari ucraini: un reportage dal cuore della protesta*, Keller, Rovereto (ed. or. ted. 2014, Beilich S. (ed.), *Ukrainisches Tagebuch. Aufzeichnungen aus dem Herzen des Protests*, Haymon-Verlag, Innsbruck).
- 2014a, tr. it. Rosa M. (a cura di), *Il vero controllore del popolo*, Keller, Rovereto (ed. or. 2000a, *Skazanie ob istinno narodnom kontrolere*, Folio, Char'kov).
- Kuzio T. 1998, (ed.), *Contemporary Ukraine. Dynamics of Post-Soviet Transformation*, M. E. Sharpe, New York.
- Lachmann R. 1988, *Bakhtin and Carnival: Culture as CounterCulture*, «*Cultural Critique*», 11: 115-152.
- 2004, *Cultural Memory and the Role of Literature*, «*European Review*», 12: 165-178.
- 2008, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, in Erll A., Nünning A. (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter De Gruyter, Berlin-New York: 301-310.
- Lazarus N. 2011, *The Postcolonial Unconscious*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 2012, *Spectres haunting: Postcommunism and postcolonialism*, «*Journal of Postcolonial Writing*», 48 (2): 117-129.
- Lazutkin D. 2014, *Oj zasvity, misjačen'ku*, «*Šo. Šo-izdat*», 5-8: 9.
- Lipoveckij M., Etkind A. 2008, *Vozvraščenie tritona: Sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman*, «*Novoe Literaturnoe Obozrenie*», 94, <URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17-pr.html>> (04/2016).
- Lipovetsky M. 2002, *Explosive Compromises of Russian Postmodernism*, in Albertazzi S., Posamai D. (a cura di), *Postcolonialism and Postmodernism. Atti del convegno tenuto a Bologna il 5/10/2001*, Il Poligrafo, Padova: 57-74.
- 2005, *The Missing Link: Postcolonial Discourses in Post-Soviet Culture*, in Albertazzi S. et al. (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova: 155-174.

- Litakcent 2013, *Pis'mennyky pro movu: Jurij Vynnyčuk i Natalka Bilocerkivec*, 08/03/2013, <<http://litakcent.com/2013/03/08/pysmennyky-pro-movu-jurij-vynnychuk-i-natalka-bilocerkivec/>> (03/2014).
- 2013a, *Pys'mennyky pro movu: Ljudmyla Taran i Volodymyr Dibrova*, 13/03/2013, <<http://litakcent.com/2013/03/13/pysmennyky-pro-movu-ljudmyla-taran-i-volodymyr-dibrova/>> (03/2014).
- 2013b, *Pis'mennyky pro movu: Marianna Kijanovs'ka i Taras Prochas'ko*, 21/02/2013, <<http://litakcent.com/2013/02/21/pysmennyky-pro-movu-marianna-kijanovska-i-taras-prohasko/>> (03/2014).
- 2013c, *Pys'mennyky pro movu: Natalka Snjadanko i Petro Taraščuk*, 01/03/2013, <<http://litakcent.com/2013/03/01/pysmennyky-pro-movu-natalka-snjadanko-i-petro-taraschuk/>> (03/2014).
- 2013d, *Pys'mennyky pro movu: Ostap Slyvyns'kyj i Andrij Sodomora*, 25/02/2013, <<http://litakcent.com/2013/02/25/pysmennyky-pro-movu-ostap-slyvynskij-i-andrij-sodomora/>> (03/2014).
- 2013e, *Pys'mennyky pro movu: Serhij Žadan i Tanja Maljarčuk*, 27/02/2013, <<http://litakcent.com/2013/02/27/pysmennyky-pro-movu-serhij-zhadan-i-tanja-maljarchuk/>> (03/2014).
- Ljubka A. 2016, *I tak pajmut*, in *Zbruč*, 27/04/2016, <<http://zbruc.eu/node/50839>> (09/2016).
- Lloyd D. 1987, *Nationalism and Minor Literature. James Clarence Mangan and The Emergence of Irish Cultural Nationalism*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Lotman J. M. 1993, tr. it. Valentino C. (a cura di), *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1992, *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Moskva).
- 1994, tr. it. Marcialis N. (a cura di), *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia.
- Luckyj G. S. N. 1998, *The Anguish of Mykola Hohol a.k.a. Nikolaj Gogol*, Canadian Scholars' Press, Toronto.
- Magocsi P. R. 1996, *A History of Ukraine*, Toronto University Press, Toronto.
- Masenko L. 2008, *Language Situation in Ukraine: Sociolinguistic Analysis*, in Besters-Dilger J. (ed.), *Language Policy and Language Situation in Ukraine*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 101-137.
- 2013, *Internacionalizm pljus rusyfikacija, «Den'»*, 25/03/2013, <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/media/internacionalizm-plyus-rusifikaciya>> (04/2015).
- Meležik L. 2013, *Russkij ili Russkoiazyčnyj: samoidentifikacija pisatelja vne Rossii*, in *Svobodnaja Pressa*, 04/11/2013, <<http://svpressa.ru/culture/article/76791/?rss=1>> (08/2015).
- Mel'nikov R., Caplin Ju. 2007, *Severo-vostok jugo-zapada. O sovremennoj char'kovskoj literature*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 85, <URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/me20.html>> (07/2015).
- Mignolo W. 2005, *The idea of Latin America*, Blackwell, London.
- Mikheieva O., Sereda V. 2015, *Contemporary Refugees in Ukraine: Causes of Displacement, Strategies of Resettlement, and Problems of Adaptation*, in *UKU – Sociology*, 12/2015, <URL: <http://sociology.ucu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/Contemporary-Refugees-in-Ukraine-2014.pdf>> (09/2016).
- Miller A. 2007, *Dualizm identičnostej na Ukraine*, «Otečestvennye Zapiski», 1: 84-96.
- 2013, *Ukrainskij vopros v rossijskoj imperii*, Laurus, Kyjiv.
- Moore D. C. 2001, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, «PMLA», 116 (1): 111-128.
- Morev G. 2014, *Andrej Poljakov: 'Ja ne znaju čto takoe byt' russkim'*, in *Colta.ru*, 29/05/2014, <<http://www.colta.ru/articles/literature/3386>> (09/2015).

- Morozov V. 2015, *Russia's Postcolonial Identity. A Subaltern Empire in a Eurocentric World*, Palgrave Macmillan UK, London.
- Moser M. 2013, *Language Policy and the Discourse on Languages in Ukraine under President Viktor Yanukovich (25 February 2010-28 October 2012)*, ibidem-Verlag, Stuttgart.
- 2014, *The Language of Ukraine and the War for Russian 'Compatriots'*, in *Transit online*, 11/03/2014, <<http://www.iwm.at/read-listen-watch/transit-online/the-languages-of-ukraine/>> (09/2015).
- Muratchanov V. 2011, *Apokalipsis segodnja*, «Novyj Mir», 11, <URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2011/11/mu22.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2011/11/mu22.html)> (10/2015).
- Natalizi M. 2013, *L'ingresso della Russia in Europa*, in Bizzocchi R. (a cura di), *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Vol. XII. Popoli, stati, equilibri del potere*, Salerno Editrice, Roma: 464-476.
- Nazarenko M. 1998, *O mertvom i živom slove*, in *Lib.ru*, 18/09/1998, <[http://lib.ru/OLDI/rec\\_okara.txt](http://lib.ru/OLDI/rec_okara.txt)> (02/2015).
- 2005, *Real'nost' čuda*, Moj Kompjuter, Kyjiv.
- Neri F. 2002, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione*, in Gnisci A. (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano: 209-234.
- Nikitin A. 2000, *Ruka pticelova*, Feniks, Kyjiv.
- 2012, *Madžong*, Ad Marginem: Moskva.
- 2013, tr. it. Laura Pagliara (a cura di), *Istemi*, Voland, Roma (ed. or. 2011, *Istemi*, Ad Marginem, Moskva).
- 2013a, *Park Pobeda. Otryvok iz romana*, «Šo», 9-10: 2-11.
- 2014, *Victory Park*, Ad Marginem, Moskva (ed. ucr. 2016, Merenkova V. (per.), *Victory Park*, Fabula, Charkiv).
- 2016, *Sanitar s Institutskoj*, Ljuta Sprava, Kyjiv.
- Nikolajčuk S. 2015, *Ce ne naša vijna*, in *Kanal 24*, 10/02/2015, <[http://24tv.ua/tse\\_ne\\_nasha\\_vijna\\_zhadan\\_n541404](http://24tv.ua/tse_ne_nasha_vijna_zhadan_n541404)> (09/2016).
- Novikova L. 2012, *Sergej Žadan oboronjaet Vorošilovgrad*, «Izvestija», 14/08/2012, <<http://izvestia.ru/news/532870>> (02/2015).
- 2013, *Russkaja Premija dostalas' 'Demonu Dekarta'*, «Izvestija», 25/04/2013, <<http://izvestia.ru/news/549473>> (05/2016).
- Okara A. 2008, *Zapach mertvogo slova-2*, «Ukrajins'ka Pravda», 25/02/2008, <<http://blogs.pravda.com.ua/authors/okara/47c2adf2d8235/>> (09/2016).
- Olijnyk Je. 2013, *Ukrajins'ka rosij's'komovna literatura nedoocinena – krytyk*, in *Radio Svoboda*, 24/09/2013, <<http://www.radiosvoboda.org/content/article/25115662.html>>. (05/2016).
- Ouashakine S. 2000, *In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia*, «Europe-Asia Studies», 52 (6): 991-1016.
- Pachlovska O. 1998, *Civiltà letteraria ucraina*, Carocci, Roma.
- 2002, *Il canone della letteratura ucraina dell'Otto e Novecento: contesto nazionale e prospettiva europea*, in *Atti del convegno nazionale dell' AISU – Napoli, 21-22 Novembre 2002*, <URL: [www.aisu.it/old/articoli/pachlovska.pdf](http://www.aisu.it/old/articoli/pachlovska.pdf)>. (02/2014).
- 2004, *Tra comunismo e globalizzazione: crisi della coscienza critica della cultura*, «Studi Slavistici» I: 35-68.
- Parachina M. 2012, *Teorija 'borot'by dvoch kul'tur' – u pošukach rosij's'ko-ukrajins'koho istoriografičnoho koncensusu (mynule i sučasne odnijeji koncepciji)*, «Ukrajins'kyj istoryčnyj zbirnyk», 15: 303-316.
- Parr A. 2008, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

- Pasternak D. 2009, *Sovmestnaja rabota žit'*, «Dikoe Pole», 14, <URL: [http://www.dikoepole.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=609](http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=609)> (08/2016).
- Pavlyshyn M. 1992, *Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture*, «Australian Slavonic and East European Studies», 17 (1-2): 41-55.
- 2012, *Andruxhovyh's Secret: The return of colonial resignation*, «Journal of Postcolonial Writing», 48 (2): 188-199.
- Pavlyuk L. 2009, *Holding together Ukraine's East and West: Discourses of Cultural Confrontation and Reconciliation in the Ukrainian Mass Media*, in *Postcolonial Europe*, 28/04/2009, <<http://postcolonial-europe.eu/ru/studies/64-holding-together-ukraines-east-and-west-discourses-of-cultural-confrontation-and-reconciliation-in-the-ukrainian-mass-media.html>> (08/2016).
- Plochij S. 2005, *Unmaking Imperial Russia: Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History*, Toronto University Press, Toronto.
- 2007, *Beyond Nationality*, «Ab Imperio», 4: 25-46.
- 2013, *Kozac'kyj Mif. Istorija ta nacijetvorennja v epochu imperij*, Laurus, Kyjiv.
- Pomerancev I. 2014, *Ukraina. Pisatel' i Vojna*, in *Radio Svoboda*, 26/09/2014, <<http://www.svoboda.org/content/transcript/26603977.html>> (08/2016).
- Ponomareva O. 2015, *Come Ungaretti e Apollinaire: poesie dalla guerra d'Ucraina*, in *Limes online*, 11/05/2015, <<http://www.limesonline.com/come-ungaretti-e-apollinaire-poesie-dalla-guerra-ducraina/77155>> (09/2016).
- Portnikov V. 2015, *Ach, svoja li, čužaja...*, in *Grani.ru*, <<http://graniru.org/opinion/portnikov/m.244887.html>> (09/2016).
- Portnov A. 2014, *Ukraina i eë 'dal'nij' i 'bližnij' vostok*, in *Uroki istorii*, 31/07/2014, <<http://urokiistorii.ru/blogs/andrei-portnov/52153>> (07/2016).
- 2015, *How to bid goodbye to Lenin in Ukraine*, in *openDemocracy*, 26/05/2015, <<https://www.opendemocracy.net/andriy-portnov/on-'decommunisation'-'identity'-and-legislating-history-in-ukraine>> (09/2016).
- Possamai D. 2008, *Uno scrittore è scrittore là dove viene letto. Il caso Kurkov*, in Di Salvo M. et al. (a cura di), *Nel mondo degli slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, Firenze University Press, Firenze: 459-469.
- Prochas'ko T. 2013, *Krajina muliv*, «Tyžden'», 1/08/2013, <URL: <http://tyzhden.ua/Columns/50/85478>> (02/2016).
- Pucherová D., Gáfrík R. 2015, *Introduction: Which Postcolonial Europe?*, in Id. (eds.), *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Brill, Leiden-Boston: 11-23.
- Puleri M. 2014, *"C'era una volta un paese, ed era...la mia Patria". Voci dai "margini": Diari di guerra da Donec'k*, «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 3: 65-71.
- 2014a, *Ukraïns'kyi, Rosiis'komovnyi, Rosiis'kyi: Self-Identification in Post-Soviet Ukrainian Literature in Russian*, «Ab Imperio», 2: 367-397.
- 2015, *'Finestre' Post-sovietiche. La letteratura russofona d'Ucraina come laboratorio di identità culturale*, «Altre Modernità», 1: 70-90.
- 2015a, *L'ibrido assente. 'Immaginando' lo spazio letterario ucraino*, «Between», 5 (9), <URL: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1395>> (09/2016).
- 2015b, *Uno sguardo al passato: Dinamiche identitarie nel contesto ucraino post-sovietico*, in Both I. et al. (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, Firenze University Press, Firenze: 65-86.
- Radzijevs'ka V. 2012, *'Ne pyšu borodatych anekdotiv'*, - *Jurij Vynnyčuk boronit 'Tango Smerti' vid krytyky*, «Gazeta.ua», 14/09/2012, <URL: [http://gazeta.ua/articles/culture/\\_ne-pishu-borodatih-anekdotiv-urij-vinnichuk-boronit-tango-smerti-vid-krytyky/467105](http://gazeta.ua/articles/culture/_ne-pishu-borodatih-anekdotiv-urij-vinnichuk-boronit-tango-smerti-vid-krytyky/467105)> (02/2016).
- Rafeenko V. 1999, *Kratkaja kniga proščanij*, Kassiopeja, Donec'k.
- 2005, *Kanikuly magov, Doneččina, Donec'k*.

- 2010, *Nevozvratnye glagoly*, «Sojuz pisatelej», 1-2 (12): 3-81.
- 2011, *Fljagrum*, «Novyj Mir», 1: 50-83.
- 2012, *Leto naproľjot*, «Znamja», 3: 48-72.
- 2013, *Moskovskij divertisment*, Tekst, Moskva (ed. 2011, «Znamja», 8, <URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/8/ra2.html>>).
- 2014, *Demon Dekarta*, Eksmo, Moskva.
- 2015, *Kogda pafos razbavlen smešnym*, «Šo», 6-8: 14-23.
- 2016, *Vnutrennjaja Norvegija*, «Šo», 1-2: 42-49.
- Rieber A. J. 2003, *Changing Concepts and Constructions of Frontiers: A Comparative Historical Approach*, «Ab Imperio», 1: 23-46.
- Rissenberg I. 2014, *Psalom Voschoždenija. Son...*, «Šo. Šo-izdat», 5-8: 21-23.
- Rjabčuk M. 2001, *In Bed with an Elephant: Cultural Wars and Rival Identities in Contemporary Ukraine*, «Reuters Foundation Paper», 159.
- 2007, *Kul'tura pamjati i politika zabvenija*, «Otečestvennye Zapiski», 1: 42-55.
- 2010, *The Ukrainian 'Friday' and the Russian 'Robinson': The Uneasy Advent of Postcoloniality*, «Canadian-American Slavic Studies», 44: 7-24.
- 2011, *Western 'Eurasianism' and the 'New Eastern Europe': Discourse of Exclusion*, in *Postcolonial Europe*, 02/12/2011, <<http://www.postcolonial-europe.eu/en/essays/116-western-eurasianism-and-the-new-eastern-europe-discourse-of-exclusion.html>> (04/2016).
- 2012, *Playing with Ambiguities: Ukraine's Language Law*, in *Open Democracy*, 28/06/2012, <<https://www.opendemocracy.net/od-russia/mykola-riabchuk/playing-with-ambiguities-ukraine%E2%80%99s-language-law>> (04/2016).
- 2013, *Ukrajins'kyj P"jatnycja i joho dva Robinzony*, «Krytyka», 11/2013, <URL: <http://krytyka.com/ua/articles/ukrayinskyy-pyatnytsya-i-yoho-dva-robinzony>> (09/2016).
- Rocucci A. 2014, *La matrice sovietica dello stato ucraino*, «Limes», 4: 29-44.
- Rodgers P. W. 2008, *Nation, Region and History in Post-Communist Transitions: Identity Politics in Ukraine, 1992-2006*, ibidem-Verlag, Stuttgart.
- Rojtburd O. 2008, *K voprosu o edinom kul'turnom prostranstve*, in *Ukrajins'ka Pravda*, 10/03/2008, <<http://blogs.pravda.com.ua/authors/roytburd/47d568d08185b/>> (02/2016).
- Rubcov A. 2014, *Postmodernizm v politike – prosto beda*, «Nezavisimaja Gazeta», 25/03/2014, <[http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14\\_chaos.html](http://www.ng.ru/stsenarii/2014-03-25/14_chaos.html)> (09/2016).
- Rushdie S. 1992, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Penguin Books, New York.
- Said E. 1978, *Orientalism*, Pantheon, New York.
- 1993, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York.
- Sakwa R. 2015, *Ukraine and the postcolonial condition*, in *openDemocracy*, 18/09/2015, <<https://www.opendemocracy.net/od-russia/richard-sakwa/ukraine-and-postcolonial-condition>> (09/2016).
- Sančenko A. 2014, *Parkovyj mikrokozmos rozvynenoho socializmu*, «Krajina», 15/06/2014, <URL: <http://www.avtura.com.ua/review/1667/>> (09/2016).
- Šaryj A. 2013, *Pisatel' Andrej Kurkov – o peresečenii prostranstv*, in *Radio Svoboda*, 10/04/2013, <<http://www.svoboda.org/content/article/24953564.html>> (01/2016).
- Scandura C. 2012, *Nessun giorno senza una riga*, in *RaiNews*, 30/01/2012, <<http://poesia.blog.rainews.it/2012/01/30/la-traduzione-della-poesia-boris-chersonskij/#more-15936>> (02/2016).
- Semenova Ju. 2013, *Anatolij Krym. 'Ja pišu ne na regional'nom, a na russkom jazyke!'*, «Russkij Mir», 2, <URL: <http://www.russkiymir.ru/magazines/article/99396/>> (08/2016).
- Sémkiv R. 2013, *Cholodna Movna Vijna*, in *Litakcent*, 22/03/2013, <<http://litakcent.com/2013/03/22/holodna-movna-vijna/>> (08/2016).

- 2013a, *Kul'turna Kapituljacija. Jak micnišae rosij's'ko-ukrajins'ka literaturna družba*, «Tyžden», 30 (298), 05/08/2013, <URL: <http://tyzhden.ua/Society/85477>> (09/2016).
- Serebrjakova E. 2014, *Aleksej Nikitin: 'Ja mifologiruju Kiev, i delaju eto soznatel'no'*, in *Pišičitaj*, 14/05/2014, <<http://write-read.ru/news/1436>> (04/2016).
- Ševčenko V. 2015, *Žizn' i knigi Borisa Chersonskogo*, in *mushore.com*, 09/2015, <<http://mushore.com/item/478435/>> (09/2016).
- Shapiro G. 1986, *Nikolai Gogol' and the Baroque Heritage*, «Slavic Review», 45 (1): 101-119.
- Shevel O. 2016, *Decommunization in Post-Euromaidan Ukraine: Law and Practice*, «PONARS Eurasia», 411, 01/2016, <URL: <http://www.ponarseurasia.org/memo/decommunization-post-euromaidan-ukraine-law-and-practice>> (09/2016).
- Shkandrij M. 2001, *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire From Napoleonic to Postcolonial Times*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- 2009, *The Postcolonial Moment in Ukrainian Writing*, in *Postcolonial Europe*, 29/04/2009, <<http://www.postcolonial-europe.eu/pl/studies/70-the-postcolonial-moment-in-ukrainian-writing.html>> (05/2016).
- Slavins'ka I. 2011, *Konflikt dovkola Ševčenkivs'koji premiji*, «Ukrajins'ka Pravda», 28/02/2011, <URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2011/02/28/73842/>> (06/2016).
- 2011a, *Cifry ta Bukvy*, «Šo», 5-6: 92-93.
- Slyvyns'kyj O. 2013, *Zi zlosti vychodyt' muzyka*, «Šo», 9-10.
- 2014, *Chajku revoljuciji. Najilja*, «Šo. Šo-izdat», 5-8: 8.
- Sochareva T. 2014, *Večera na chutore bliz promzony*, in *Gazeta.ru*, 14/05/2014, <[http://www.gazeta.ru/culture/2014/05/14/a\\_6032653.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2014/05/14/a_6032653.shtml)> (09/2016).
- Spivak G. C. 1985, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, «History and Theory», 24 (03): 247-272.
- 1987, *In Other Worlds. Writing, History and the West*, Methuen, New York-London.
- Spivak G. C. et al. 2006, *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space*, «PMLA», 5: 828-836.
- Stasov B. 2009, *Radužnaja li žizn' u žurnala?*, «Literaturnaja gazeta», 35, 02/09/2009, <URL: <http://old.lgz.ru/article/10028/>> (09/2016).
- Stech M. R. 2009, *Symbols of Transformation. The Reflection of Ukraine's 'Identity Shift' in Four Ukrainian Novels of the 1990s*, in Zaleska Onyshkevych L. M. L., Rewakowicz M. G. (eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, M.E. Sharpe, New York: 231-248.
- Stjažkina E. 2014, tr. it. Rossi V., Puleri M. (a cura di), *Un paese. Una guerra. Un amore*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 3: 73-84.
- Strada V. 2014, *Europe*, Marsilio, Venezia.
- Štypel' A. 2014, 3+3, «Znamja», 7: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2014/7/17sh.html>> (02/2016).
- Sventach A. 2014, *Feodal'no-promyšlennyj idiotizm kak filosofija vlasti*, «Den'», 02/10/2014, <URL: <http://m.day.kiev.ua/ru/article/ukraincy-chitayte/feodalno-promyshlennyj-idiotizm-kak-filosofiya-vlasti>> (09/2016).
- Szporluk R. 1997, *Ukraine: From an Imperial Periphery to a Sovereign State*, «Daedalus», 126 (3): 85-119.
- Tarnawsky M. 2009, *Images of Bonding and Social Decay in Contemporary Ukrainian Prose. Reading Serhii Zhadan and Anatolii Dnistrovyy*, in Zaleska Onyshkevych L. M. L., Rewakowicz M. G. (eds.), *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, M.E. Sharpe, New York: 264-274.
- Thévenot L. 2006, *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Éditions La Découverte, Paris.
- Tlostanova M. 2004, *Postsovetskaja literatura i estetika transkul'turacii. Žit' nikogda, pisat' niotkuda*, Editorial URSS, Moskva.

- Toločko A. 2012, *Kievskaja Rus' i malorossija v XIX veke*, Laurus, Kyjiv.
- Toporov V. 2012, *O literature s Viktorom Toporovym: Ne lez', podskazčik, k igrokam*, in *Fontanka.ru*, 30/05/2012, <<http://www.fontanka.ru/2012/05/30/070/>> (09/2016).
- Trebst Š. 2005, 'Kakoj takoj kover?'. *Kul'tura pamjati v postcommunističeskich obščestvach Vostočnoj Evropy. Popytka obščego opisanija i kategorizacii*, «Ab Imperio», 4: 51-55.
- Troskot I. 2013, *Pro movu j dyskusiju*, in *LitAkcent*, 25/02/2013, <<http://litakcent.com/2013/02/25/pro-movu-j-diskusiju/>> (08/2016).
- Ukrajins'ka Pravda 2008, *Juščenka rozgnivyly intrygy bilja horla*, 09/03/2008, <<http://www.pravda.com.ua/ukr/news/2008/03/9/3390944/>> (02/2015).
- 2009, *Juščenko o 'bessmyslennyh' sporach o Gogole*, 01/04/2009, <<http://www.pravda.com.ua/rus/news/2009/04/1/4478868/>> (02/2015).
- 2016, *Kabmin schvalyiv proekt obmežen' ščodo knih z Rosiji*, 08/09/2016, <<http://www.pravda.com.ua/news/2016/09/8/7119960/>> (09/2016).
- Velychenko S. 2002, *The Issue of Russian Colonialism in Ukrainian Thought. Dependency Identity and Development*, «Ab Imperio», 1: 323-367.
- Volodarskij Ju. 2009, *Tri poëta, dva jazyka*, in *Častnyj korrespondent*, 06/10/2009, <<http://www.chaskor.ru/p.php?id=11030>> (01/2016).
- 2010, *Aleksandr Kabanov: 'Ja russkij poet, graždanin Ukrainy'*, in *2000*, 12/02/2010, <<http://2000.net.ua/2000/aspekty/slovo/49074>> (12/2015).
- 2013, *Svoi ili čužie*, in *Korrespondent*, 12/08/2013, <<http://blogs.korrespondent.net/blog/2379/3216985-svoy-yly-chuzhye>> (02/2016).
- 2013a, *Čudesna prevraščenij, «Šo»*, 9-10: 87.
- 2014, *Ljudmila Ulickaja: 'Ja ne ljublju nikakuju vlast'...*, «Šo», 11-12: 86-90.
- Volos A. 2013, *Churramabad*, Jaca Book, Milano.
- Von Hagen M. 1995, *Does Ukraine Have a History?*, «Slavic Review», 54 (3): 658-673.
- 2004, *Empires, Borderlands, and Diasporas: Eurasia as an Anti-Paradigm for the Post-Soviet Era*, «The American Historical Review», 109 (2): 445-468.
- Vorožbyt O. 2014, *Serhij Plochij: 'Istoryky majut' perejti vid propahandy miscevyh «pravd» do napsyannja istoriji naciji, de fihuruvatymut' usi rehiony, vključno iz Krymom'*, «Tyžden'», 03/05/2014, <URL: <http://tyzhden.ua/Society/108399>> (09/2016).
- Vynnyčuk Ju. 2016, *Jazyk voroga*, in *Zbruč*, 24/04/2016, <<http://zbruc.eu/node/50648>> (09/2016).
- Wilson A. 2002, *The Ukrainians: Unexpected Nation*, Yale University Press, New Haven-London.
- 2005, *Ukraine's Orange Revolution*, Yale University Press, New Haven-London.
- Žadan S. 1995, *Cytatnyk*, Smoloskyp, Kyjiv.
- 2001, *Balady pro vijnu i vidbudovu. Nova knyha viršiv*, Kal'varija, L'viv.
- 2003, *Big Mak*, Krytyka, Kyjiv.
- 2004, *Depeš Mod*, Folio, Charkiv (ed. it. 2009, Pompeo L., *Depeche Mode*, Castelveccchi, Roma).
- 2005, *Anarchy in the UKR*, Folio, Charkiv.
- 2006, *Himn demokratyčnoji molodi*, Folio, Charkiv.
- 2010, *Vorošylovhrad*, Folio, Charkiv (ed. it. 2016, G. Brogi, M. Prokopovyč, *La strada del Donbas*, Voland, Roma).
- 2011, *Pivdenno-zachidna zaliznycja*, in Id. (upor.), *Metamorfosy. 10 ukrajins'kyh poetiv ostannich rokov*, Klub Simejnoho dozvillja: 29.
- 2013, *Getto*, in *TSN.ua*, 17/07/2013, <<http://tsn.ua/analitika/getto-302768.html>> (09/2016).
- 2013a, *Mario*, «Šo», 11-12: 6-25.
- 2014, *Jakščo ty nadumaješ jichaty z c'oho mista...*, in Id., *Dynamo Charkiv*, A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha, Kyjiv: 178-179.

- 2014a, *Peteu*, in Id., *Dynamo Charkiv*, A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha, Kyjiv: 176-177.
- 2015, *Žyttja Mariji*, Meridian Czernowitz, Černivci.
- Zaharchenko T. 2013, *Polyphonic Dichotomies: Memory and Identity in Today's Ukraine*, «Demokratyzatsiia», 21 (2): 241-269.
- 2013a, *While the Ox Is Still Alive: Memory and Emptiness in Serhiy Zhadan's Voroshylovhrad*, «Canadian Slavonic Papers», LV (1-2): 45-69.
- 2014, *A Ukrainian Thesaurus in Russian*, in *King's Review*, 15/05/2014, <<http://kingsreview.co.uk/magazine/blog/2014/05/15/ukrainian-thesaurus/>> (09/2016).
- 2014a, *Thesaurus of the Unspeakable: Thanatopraxis in Kharkiv's Tales of Trauma*, «Modern Language Review», 109 (2): 462-481.
- 2016, *Where Currents Meet. Frontiers in Post-Soviet Fiction of Kharkiv, Ukraine*, CEU Press, Budapest-New York.
- Zalizniak H. 2008, *Language Orientations and the Civilisation Choice for Ukrainians*, in Besters-Dilger J. (ed.), *Language Policy and Language Situation in Ukraine*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 139-174.
- Zamora L., Faris W. B. 1995, *Introduction*, in Id. (eds.), *Magic Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham.
- Zhurzhenko T. 2002, *Language Politics in Contemporary Ukraine: Nationalism and Identity Formation*, in Bove A. (ed.), *Questionable Returns*, IMW Junior Visiting Fellows Conferences, Vienna, 12 (2), <URL: <http://www.iwm.at/wp-content/uploads/jc-12-02.pdf>> (09/2016).
- 2002a, *The Myth of Two Ukraines*, in *Eurozine*, 17/09/2002, <<http://www.eurozine.com/articles/2002-09-17-zhurzhenko-en.html>> (09/2016).
- 2014, *From Borderlands to Bloodlands*, «Krytyka», 09/2014, <URL: <http://krytyka.com/en/articles/borderlands-bloodlands>> (09/2016).
- Živov V. 2012, *Il capitale linguistico e le sue trasformazioni nella storia linguistica del secolo scorso*, «Studi Slavistici», IX: 71-84.
- Zubrytska M. 2006, *Mirrors, Windows and Maps: The Topology of Cultural Identification in Contemporary Ukrainian Literature*, «The Slavic and East European Journal», 50 (3): 403-408.
- Žuk O. 2016, *Čy varto zaboronjaty import rosijs'koi knyhy?*, «Ukrajins'ka Pravda», 27/01/2016, <<http://life.pravda.com.ua/columns/2016/01/29/207363/>> (09/2016).



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

*Titoli pubblicati*

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*  
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*  
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*  
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*  
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*  
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*  
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*  
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*  
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*  
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*  
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*  
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*  
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*  
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*  
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*  
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*  
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*  
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*  
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*  
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*  
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*  
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*  
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*  
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*  
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*  
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*  
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Ivan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*



