UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI


DOTTORATO IN STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI IN AMBITO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO

DIPARTIMENTO DI LINGUE, CULTURE E MEDIAZIONI

# UCRAINA POLYTROPA: LA LETTERATURA DEL PERIODO 1917-1934 ALLA RICERCA DI UN ORIENTAMENTO TRA SPINTE ANTICOLONIALI E TENDENZE POSTCOLONIALI

L-LIN/21 Slavistica


ROSSELLA CARIA

TUTOR: PROF.SSA MARIA GRAZIA BARTOLINI

COORDINATRICE DEL DOTTORATO: PROF.SSA LAURA PINNAVAIA



A.A.
2022-2023

# Indice

ABSTRACT ..... 4

INTRODUZIONE ..... 11

1. LA COSTRUZIONE DI UN'UCRAINA, 1917-1934: TENTATIVI DI INQUADRAMENTO STORICO E CULTURALE ..... 25

1.1 Cenni storici: dalla Rivoluzione di febbraio all'Unione degli Scrittori ..... 25

1.2 Il contesto culturale: i gloriosi anni Venti ucraini e la ricerca di un orientamento ..... 35

2. TESTI E IDENTITÀ IN MOVIMENTO: LE FORME DELLA TRANSTESTUALITÀ ..... 54

2.1 Mykola Chvyl'ovyj tra intertestualità dialogica e coscienza postcoloniale ..... 55

2.1.1 Mykola Chvyl'ovyj: biografia ..... 55

2.1.2 Quando Karamazov divenne un Karamazenko: l'intertestualità come mezzo di ibridazione in Val'dšnepy ..... 60

2.1.3 Gogol' e Ševčenko: il rapporto con la tradizione ucraina tra decolonialità e riappropriazione culturale ..... 76

2.1.4 Per una letteratura europea: Mykola Chvyl'ovyj e le letterature occidentali ..... 91

2.2 Majk Johansen e la letteratura europea "ucrainizzata" ..... 101

2.2.1 Majk Johansen: biografia ..... 101

2.2.2 Architestualità, ipertestualità e parodia di genere: l'ingresso della letteratura ucraina nella tradizione occidentale come forza decostruttiva ..... 106

2.3 Ostap Vyšnja e la creazione di un triplice canone: nazionale, sovietico, universale ..... 119

2.3.1 Ostap Vyšnja: biografia ..... 119

2.3.2 Ostap Vyšnja come scrittore sovietico: traduzione e paratestualità alla ricerca di un canone universale ..... 124

2.3.3 Ostap Vyšnja come scrittore ucraino: il metodo intertestuale e la creazione di un immaginario nazionale ..... 129

3. DESTINAZIONE UCRAINA: IL VIAGGIO COME SIMBOLO DI UN'IDENTITÀ IN MOVIMENTO ..... 138

3.1 Uno sguardo postcoloniale sul mondo per definire il Sé ..... 139

3.1.1 I viaggi nell'opera di Majk Johansen: sconfinamenti e ricostruzioni epistemiche ..... 139

3.1.2 Ostap Vyšnja e l'Unione Sovietica negli occhi di chi va e di chi torna ..... 171

3.1.3 In viaggio verso l'utopia realizzata: l'Altrove asiatico di Mykola Chvyl'ovyj ..... 181

3.2 Alla ricerca dei propri confini. In viaggio all'interno dell'Unione Sovietica ..... 191

4. UNA CONVERSAZIONE A PIÙ VOCI: IL PLURILINGUISMO ..... 201

4.1 Il bilinguismo ucraino-russo: conflitti di natura coloniale e identità ibride ..... 203

4.1.1 Ostap Vyšnja: Il bilinguismo come mezzo espressivo e riflesso dei conflitti sociali ..... 203

4.1.2 Mykola Chvyl'ovyj: il bilinguismo come strumento di caratterizzazione dei personaggi e riflesso di uno sdoppiamento identitario ..... 217

4.1.3 Majk Johansen: il bilinguismo ucraino-russo e la spaccatura tra mondo pre- e post-rivoluzionario. ..... 226
4.2 Plurilinguismo europeo: per un modernismo dialogico ..... 230
5. IL SIGNIFICATO SOSPESO: IL DIALOGO TRA AUTORE E LETTORE ..... 238
5.1 Mykola Chvyl'ovyj e il testo letterario come spazio di enunciazione, tra performatività e ambivalenza ..... 239
5.2 Majk Johansen e la trama come pretesto per un gioco carnevalesco con il lettore ..... 249
5.3 Ostap Vyšnja: narratori fittizi, parodie, pluridiscorsività ..... 259
CONCLUSIONI ..... 271
BIBLIOGRAFIA ..... 276

## Abstract

Questo lavoro è incentrato su uno studio delle opere di tre importanti scrittori ucraini della prima età sovietica – Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja – e intende proporre un'analisi critica del complesso ed eterogeneo panorama letterario dell'Ucraina nel periodo che si estende dal 1917, anno della Rivoluzione d'Ottobre, fino al 1934, quando, dopo il primo Congresso degli Scrittori, ebbe inizio un generale irrigidimento delle politiche sovietiche in campo culturale, sociale ed economico. Questo periodo, che potremmo definire come un "decennio lungo" nella storia dell'Ucraina, costituì una tappa fondamentale del processo di costruzione identitaria di questo Paese, al punto che il suo profondo valore simbolico rimane vivo ancora oggi tanto nell'opinione pubblica quanto presso la critica. Tale periodo di rapido sviluppo culturale fu senza dubbio favorito dalla definitiva caduta dell'Impero Russo nel 1917, che sancì l'inizio di una nuova fase per tutti i territori che si erano trovati per secoli sotto il potere zarista. Ciò si manifestò con particolare intensità soprattutto in Ucraina, dove, venute meno le leggi discriminatorie contro la lingua e la cultura ucraina che avevano caratterizzato buona parte del secolo precedente, il forte desiderio di emancipazione nazionale trovò finalmente nuovi spazi di espressione sia attraverso gli esperimenti politici che mediante la pratica artistica e letteraria. Lo speciale ruolo giocato dalla letteratura in questo processo di costruzione identitaria necessita quindi di un'attenzione particolare, che ci permetta di mettere in luce i tratti essenziali della riflessione letteraria allora in atto, di osservarne le influenze inserendola in un più ampio contesto europeo, e, al tempo stesso, di sottolineare l'importante interdipendenza allora esistente tra la sfera artistica e culturale e quella propriamente politica. Per una interpretazione efficace di questa letteratura è però fondamentale tenere conto di tutte le complessità che la caratterizzano, abbandonando gli automatismi critici e le nette politicizzazioni che hanno talvolta oscurato l'effettiva eterogeneità della produzione culturale ucraina di questo periodo.

Infatti, i numerosi studi volti a sottolineare la rilevanza storica e culturale dei lunghi anni Venti ucraini ne hanno progressivamente cristallizzato l'immagine secondo alcune linee di pensiero ben definite e acriticamente canonizzate, che questo lavoro si propone invece di rivedere e superare con l'aiuto di un rinnovato approccio teorico. Nello specifico, ho combinato le teorie postcoloniali e decoloniali, che generalmente non vengono utilizzate nell'analisi del primo periodo sovietico in Ucraina, con una lettura bachtiniana dei testi. Mentre gli studi postcoloniali e decoloniali mi hanno permesso di evidenziare la consapevolezza degli autori circa l'"ibridità" postcoloniale dell'Ucraina (BHABHA: 1994) e il loro desiderio di perseguire una "ricostruzione epistemica" dei paradigmi tipicamente coloniali o eurocentrici (QUIJANO: 2007), l'approccio bachtiniano ha messo in luce la "polifonia" (BACHTIN: 1968) che costituisce un tratto caratteristico di questa letteratura sia dal punto di vista

tematico che stilistico. Questa congiunzione di teorie mi ha condotto a una definizione originale della letteratura ucraina degli anni Venti attraverso il concetto di *polytropia*. Con questo termine – che nei poemi omerici dà origine all'epiteto del viaggiatore per eccellenza, il multiforme Ulisse – intendo fare riferimento alla tendenza, tipica del modernismo ucraino, a cercare il confronto con le culture vicine, muovendosi così tra molteplici modelli culturali alla ricerca del proprio posizionamento culturale. Questa propensione al dialogismo e alla molteplicità, tuttavia, si riflette non solo nella scelta dei temi e dei riferimenti culturali, ma anche nell'elaborazione estetica dell'opera letteraria, costruita sulla base di un – per quanto intuitivo – dialogismo e di un'"ambivalenza carnevalesca" (KRISTEVA: 1980).

Questo lavoro, dunque, è volto ad analizzare le diverse manifestazioni della *polytropia* nelle opere in prosa di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja prodotte, quasi nella loro totalità, tra il 1922 e il 1931. La scelta di questi tre autori risponde, in primo luogo, a un criterio di rappresentatività del periodo storico e culturale nelle sue molteplici sfaccettature, per cui le diversità presenti nella produzione letteraria dei tre scrittori risultano funzionali a uno studio quanto più esaustivo possibile delle diverse forme che la *polytropia* assume nella letteratura del periodo. Inoltre, l'opera di Chvyl'ovyj, Johansen e Vyšnja è stata, in passato, vittima degli automatismi critici di cui si è detto sopra, e risulta per questo particolarmente bisognosa di una rivalutazione alla luce del nuovo approccio metodologico che ho delineato.

In particolare, ho individuato in quattro macroaree tematiche le diverse manifestazioni della *polytropia* nell'opera dei tre scrittori oggetto di questo lavoro: la transtestualità, il topos del viaggio, il plurilinguismo, la strutturazione dialogica della narrazione. Dopo un primo capitolo di inquadramento storico e culturale del complesso periodo storico che va dal 1917 al 1934, il secondo capitolo è interamente dedicato alle diverse forme della transtestualità nell'opera dei tre autori. Con questo termine faccio riferimento, seguendo la definizione di Genette (GENETTE: 1997), alla complessa rete di relazioni – individuate poi tramite una serie di sottocategorie (intertestualità, architestualità e paratestualità) – che ogni testo instaura con altri testi. La transtestualità si rivelerà come una delle forme più diffuse di dialogo interculturale, utile, tra le altre cose, a dare vita a una stratificazione ambivalente di significati. Un'ampia sezione di questo capitolo è incentrata sull'opera di Mykola Chvyl'ovyj, in cui il procedimento intertestuale è utile per plasmare un'identità profondamente (e dolorosamente) ambivalente e, in tal senso, postcoloniale. A una prima sottosezione biografica seguono altre tre sottosezioni, ciascuna delle quali dedicata a uno dei principali poli culturali verso cui la transtestualità chvyl'oviana si rivolge. Per prima cosa, è esaminato il rapporto con la letteratura russa, simboleggiato in particolare dall'opera di Dostoevskij, con il quale Chvyl'ovyj instaura un dialogo di chiara matrice postcoloniale basato su un uso ironico e

demistificatorio della *mimicry*, ma con cui, al tempo stesso, finisce per rivelarsi affine nella costruzione di testi dalla spiccata "polifonia". A questo segue un'analisi della relazione intertestuale con il polo profondamente ambiguo costituito dalla letteratura ucraina, che emerge come un sistema improntato su un forte dualismo, quello tra Nikolaj Gogol' e Taras Ševčenko. Se il primo rappresenta appieno lo spirito "piccolo-russo" che secondo lo scrittore ancora affligge alcuni ucraini, il secondo simboleggia l'afflato tipicamente anticoloniale di certa letteratura ucraina. Tuttavia, entrambi gli scrittori, nella visione chvyl'oviana, si rivelano infine incapaci di proporre una visione dell'identità ucraina capace di andare oltre alla narrazione coloniale di questo Paese, e necessitano quindi di una rilettura e di un profondo processo di desacralizzazione. L'ultima sottosezione, infine, verte sulla relazione con il vasto sistema della letteratura europea occidentale, il quale, da un lato, è assurto a modello di sistema letterario maturo da cui trarre ispirazione, ma, dall'altro, diviene il simbolo di una cultura considerata ormai in decadenza, nonché strettamente legata a un sistema politico e ideologico chiaramente ostile a quello socialista sostenuto da Chvyl'ovyj. La seconda sezione del capitolo è invece incentrata sulla transtestualità nell'opera di Majk Johansen. Anche in questo caso, ad aprire la sezione è una breve biografia, a cui segue un'analisi delle principali forme di transtestualità messe in atto da Johansen, che ho identificato mediante la definizione genettiana dell'architestualità, ossia l'inserimento dei testi in un genere letterario specifico, che viene però frequentemente parodiato e capovolto in maniera carnevalesca. Il procedimento transtestuale johanseniano, dunque, emerge come una manifestazione della *polytropia* poiché testimonia del desiderio di rivolgersi verso i modelli europei, portando, al contempo, quei modelli verso di sé e adattandoli alla cultura di arrivo, in un processo di contaminazione culturale dagli esiti innovativi. Il capitolo, infine, si chiude con un'analisi della transtestualità nell'opera di Ostap Vyšnja. Dopo la consueta sottosezione biografica, mi occupo di due argomenti nello specifico. In primo luogo, evidenzio come la traduzione e la paratestualità possano costituire dei mezzi per stabilire un canone letterario universale e basato su criteri non solo estetici, ma anche e soprattutto ideologici. In secondo luogo, mi soffermo sul rapporto che Vyšnja instaura con il patrimonio letterario e folcloristico nazionale, utilizzato per conferire un carattere marcatamente nazionale alla sua opera, ma anche, con un'ambiguità di significato tipicamente carnevalesca, per decostruire la retorica folclorizzante in voga presso le autorità sovietiche.

Il terzo capitolo è invece dedicato al topos del viaggio. Vista la proficua elaborazione di questo tema nell'opera di Johansen, la prima sezione del capitolo è dedicata a questo scrittore. L'analisi dei suoi due principali romanzi, *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta inšych* (*Le avventure di Mac Layston, Harry Rupert e altri*, 1928) e *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'cesty u Slobožans'ku Švajcariju* (*Il viaggio del sapiente Dottor Leonardo e della sua futura amante, la bella Alcesti, nella Svizzera della Slobožanščyna*, 1930) dà modo di

indagare la rappresentazione di molteplici movimenti verso i grandi centri coloniali o, al contrario, lontano da essi, verso i margini oppressi del mondo. Nell'opera johanseniana, tale complessa rete di movimenti riflette efficacemente le relazioni impari tra le culture colonizzatrici e quelle colonizzate, mette in luce gli scambi e le contaminazioni reciproche che avvengono tra di esse e, non meno importante, rappresenta lo scontro tra diverse visioni del mondo (capitalista e socialista), simboleggiato dall'incontro tra personaggi provenienti da luoghi diversi anche per sistema politico. Inoltre, esamino lo speciale ruolo che Johansen sembra assegnare all'Ucraina nel complesso sistema di relazioni interculturali da lui tracciato. In quanto Paese storicamente oppresso e "marginale", infatti, la cultura ucraina sembra delinearsi come il punto di partenza per una ricostruzione epistemica basata sulla decostruzione delle gerarchie di potere eurocentriche, sulla solidarietà tra i popoli oppressi e sulla diffusione del pensiero rivoluzionario. Una visione critica e piuttosto politicizzata dell'Europa occidentale, d'altra parte, è osservabile anche nell'opera di Ostap Vyšnja, a cui è dedicata la seconda sezione di questo capitolo. Analogamente a Majk Johansen, anche per l'umorista il tema del viaggio si rivela un utile espediente per rappresentare dei sistemi complessi di relazioni interculturali, spesso basate su una disuguaglianza profonda tra le culture percepite come "periferiche" e colonizzate e quelle ritenute "centrali" e di prestigio, ma pur sempre testimoni di un inestinguibile desiderio di confrontarsi con l'Altro, di competere con le culture di prestigio e di solidarizzare, invece, con quelle oppresse. Questo atteggiamento è esaminato in un ciclo di racconti ambientato prevalentemente in Germania e intitolato *Vyšnevi usmišky zakordonni* (*Racconti vyšniani oltreconfine*, 1928), dove prende la forma di quella che abbiamo definito come una decostruzione ideologica bidirezionale, rivolta cioè tanto contro la mentalità imperialista europea quanto contro la retorica sovietica che negava i numerosi passi ancora da compiere per il raggiungimento dell'utopia socialista. Nella sezione dedicata a Mykola Chvyl'ovyj, invece, osservo come nell'opera dello scrittore siano rari i viaggi concreti dei personaggi, mentre piuttosto ricorrente è invece l'immagine di un Altrove ideale, idealizzato e desiderato dai suoi protagonisti. Mediante un'analisi dell'"Altrove asiatico" agognato da alcuni personaggi di *Povist' pro sanatorijnu zonu* (*Racconto sulla zona del sanatorio*), approfondisco il concetto di "Rinascimento asiatico" elaborato da Chvyl'ovyj, sottolineando come questo non implichi un totale abbandono del patrimonio culturale occidentale, ma piuttosto una "provincializzazione", tipicamente decoloniale e profondamente dialogica, di esso. Il capitolo, infine, si conclude con una breve sezione dedicata alla trattazione dei viaggi interni all'Unione Sovietica nell'opera di tutti e tre gli autori. La rappresentazione di questi viaggi ha lo scopo di mostrare le disuguaglianze interne al vasto territorio sovietico ma, al tempo stesso, di cercare i valori comuni che possono invece unificarlo, come risulta evidente nella rappresentazione delle colonie ebree in Ucraina da parte di Majk Johansen. I rapporti coloniali precedentemente delineati

nel rapporto tra Occidente e Oriente, inoltre, vengono qui individuati all'interno dell'Unione Sovietica stessa, dove ancora vigeva una netta disuguaglianza tra i centri e le periferie, come osservabile nei racconti vyšniani dedicati alla Crimea; tuttavia, anche i grandi centri urbani, consueto simbolo di ricchezza materiale e culturale, si rivelano, nell'opera matura di Chvyl'ovyj, dei luoghi oscuri e deludenti, con un ulteriore capovolgimento dei significati e delle gerarchie tradizionali.

Il quarto capitolo è dedicato alla trattazione di una delle manifestazioni più evidenti della *polytropia*, il plurilinguismo. In quanto principale forma del plurilinguismo nella letteratura ucraina, un'intera sezione del capitolo è incentrata sulla rappresentazione del bilinguismo ucraino-russo nell'opera dei tre autori, nonché sullo sporadico ricorso al *suržyk* (il linguaggio misto costituito da una combinazione di elementi ucraini e russi sul piano fonetico, morfologico, sintattico e lessicale), con lo scopo di mostrare come l'uso parallelo di queste di lingue, oltre a conferire un elemento di realismo della narrazione, sia volto alla rappresentazione del rapporto di matrice coloniale che spesso intercorre tra i due gruppi di parlanti, delle altrettanto frequenti differenze di classe tra gli stessi, ma anche dell'alternanza diglossica delle due lingue da parte di individui bilingui. Una seconda sezione del capitolo è invece incentrata sulla rappresentazione di altre lingue nei testi dei tre autori. La presenza di lingue "terze" rispetto all'ucraino e al russo è indice, innanzi tutto, del carattere modernista delle opere prese in analisi, dal momento che, come dimostrato da numerosi studiosi, il plurilinguismo letterario è un fenomeno tipico di questa corrente, che contribuisce così a inserire le opere qui esaminate in un filone letterario dallo spirito carnevalesco e cosmopolita. In altri casi, le lingue europee svolgono un ruolo simile a quello del russo, in quanto lingue portatrici di un forte potere simbolico in termini culturali.

Il quinto e ultimo capitolo, infine, tratta un tema più teorico, ma altrettanto rilevante nella definizione della *polytropia* della letteratura ucraina degli anni Venti. Mediante lo studio delle riflessioni metaletterarie e della costruzione narrativa dei testi, infatti, si rileva nuovamente come la dialogicità carnevalesca e l'ambivalenza di significato costituiscano un tratto fondante di questa letteratura, che tende così a instaurare un dialogo non solo internamente al sistema letterario stesso, ma anche con i lettori, chiamati a partecipare attivamente alla costituzione del senso di queste opere altamente complesse. Le riflessioni metaletterarie di Mykola Chvyl'ovyj, nello specifico, mettono in luce il carattere performativo e fluido del testo letterario, il cui significato può dunque costituirsi solo mediante una cooperazione tra autore e lettore. L'invito a partecipare attivamente al processo creativo costituisce una critica esplicita al pedagogismo passivo della letteratura populista, che tentava di inculcare nei suoi lettori dei concetti con un atteggiamento paternalista, mirando invece a un'educazione più attiva – dialogica, appunto – dei suoi lettori. Analogamente, anche Majk Johansen chiama i suoi lettori a una notevole consapevolezza circa i mezzi della letteratura, promuovendo così,

di fatto, un progetto pedagogico volto alla formazione non solo di lettori maturi e competenti, ma anche di cittadini altrettanto consapevoli e dotati di spirito critico. Nel caso di Ostap Vyšnja, infine, esaminiamo come, nonostante l'assenza di vere e proprie riflessioni metaletterarie, la costituzione di testi complessi mediante la stratificazione pluridiscorsiva delle voci narrative richieda un significativo sforzo interpretativo al lettore, che è così comunque invitato a mantenersi vigile e a scegliere autonomamente il proprio orientamento sul mondo.

In conclusione, l'approccio dialogico e "plurimo" sotteso a questo lavoro ha permesso di analizzare sotto una nuova luce l'opera di tre scrittori caduti spesso vittima di facili semplificazioni. Il tentativo di tenere insieme, anche grazie a una formulazione teorica unitaria, gli intenti estetici e quelli politici perseguiti dai tre scrittori ci ha permesso di mostrare come questi due aspetti si illuminino a vicenda: se, da un lato, il sostegno a determinate cause ideologiche infonde una nuova finalità – non più solo estetica, appunto – nell'attività letteraria degli scrittori, dall'altro il dialogismo che contraddistingue l'espressione letteraria permette di concepire anche i progetti culturali e politici da una nuova prospettiva, più aperta alla molteplicità e alla contraddizione.

Vi sono poi alcuni aspetti, emersi in maniera più o meno marginale in questo lavoro, che meriterebbero un ulteriore approfondimento. Nello studio delle diverse forme della transtestualità, ad esempio, rimane necessario un approfondimento sui rapporti con la tradizione ucraina (che nel nostro lavoro si è limitato a una breve analisi dei rapporti con Ševčenko e Skovoroda) ma anche con la tradizione modernista russa, di cui in queste pagine è emersa l'affinità con alcune istanze promosse dai nostri scrittori. Anche un'indagine più approfondita sulla ricezione e circolazione dei testi qui analizzati potrebbe rivelarsi utile per comprenderne appieno la rilevanza socioculturale. Alla luce dell'importante correlazione, delineatasi in questo lavoro, tra istanze estetiche e politiche, rimane poi bisognoso di un ulteriore chiarimento il tema dell'elaborazione degli ideali marxisti e/o rivoluzionari da parte degli scrittori ucraini.

Da un punto di vista più generale, le osservazioni portate avanti in questo lavoro sollevano inoltre alcuni interrogativi sulla relazione tra letteratura, società e politica, anche e soprattutto nell'Ucraina degli anni Venti, e sul ruolo attivo che l'attività letteraria può rivestire, in determinati contesti, nell'elaborazione di concezioni filosofiche e politiche originali e nel consolidamento di identità comunitarie. Al tempo stesso, la definizione della *polytropia* potrebbe rivelarsi un utile approccio interpretativo con cui riconsiderare l'intero decennio letterario in Ucraina. Particolarmente efficace, ad esempio, risulta l'applicazione degli studi postcoloniali, e, in minor misura, di quelli decoloniali nello studio di questo periodo, di cui possono così emergere aspetti finora trascurati. Una rinnovata consapevolezza delle dinamiche culturali che avevano luogo nei margini dell'Unione Sovietica e

delle loro complesse interazioni con il centro potrebbe, d'altra parte, favorire una riconsiderazione dei fenomeni culturali della prima età sovietica nel loro complesso.

# Introduzione

Con questo lavoro si intende proporre, attraverso lo studio delle opere di tre importanti scrittori ucraini della prima età sovietica – Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja – un'analisi critica del complesso ed eterogeneo panorama letterario dell'Ucraina nel periodo che si estende dal 1917, anno della Rivoluzione d'Ottobre, fino al 1934, quando, dopo il primo Congresso degli Scrittori, ebbe inizio un generale irrigidimento delle politiche sovietiche in campo culturale, sociale ed economico. Questo periodo, che potremmo definire come un "decennio lungo" nella storia dell'Ucraina, costituì una tappa fondamentale del processo di costruzione identitaria di questo Paese, al punto che il suo profondo valore simbolico rimane vivo ancora oggi tanto nell'opinione pubblica quanto presso la critica. Tale periodo di rapido sviluppo culturale fu senza dubbio favorito dalla definitiva caduta dell'Impero Russo nel 1917, che sancì l'inizio di una nuova fase per tutti i territori che si erano trovati per secoli sotto il potere zarista. Ciò si manifestò con particolare intensità soprattutto in Ucraina, dove, venute meno le leggi discriminatorie contro la lingua e la cultura ucraine che avevano caratterizzato buona parte del secolo precedente, il forte desiderio di emancipazione nazionale trovò finalmente nuovi spazi di espressione sia attraverso gli esperimenti politici che mediante la pratica artistica e letteraria. Lo speciale ruolo giocato dalla letteratura in questo processo di costruzione identitaria necessita quindi di un'attenzione particolare, che ci permetta di mettere in luce i tratti essenziali della riflessione letteraria allora in atto, di osservarne le influenze inserendola in un più ampio contesto europeo, e, al tempo stesso, di sottolineare l'importante interdipendenza allora esistente tra la sfera artistica e culturale e quella propriamente politica. Per una interpretazione efficace di questa letteratura sarà però fondamentale tenere conto di tutte le complessità che la caratterizzano, abbandonando gli automatismi critici e le nette politicizzazioni che hanno talvolta oscurato l'effettiva eterogeneità della produzione culturale ucraina di questo periodo.

La profonda rilevanza della congiuntura storico-culturale che i lunghi anni Venti ucraini rappresentano per il Paese, infatti, ha fatto sì che essi siano stati oggetto di numerosi studi che ne hanno però progressivamente cristallizzato l'immagine secondo alcune linee di pensiero ben definite e acriticamente canonizzate, che questo lavoro si propone invece di rivedere e superare con l'aiuto di un rinnovato approccio teorico che include, tra gli altri, gli studi postcoloniali.

Per comprendere cosa si intende con gli automatismi critici che offuscano la ricezione della produzione letteraria degli anni Venti, è necessario, in primo luogo, affrontare il "paradigma" (HRYN: 2004) che ha reso possibile la canonizzazione della cosiddetta Rinascita Fucilata, un termine con cui la letteratura ucraina del periodo viene spesso identificata. L'espressione deriva dal titolo di

un'antologia curata nel 1959 dal critico ucraino, esiliato prima in Europa e poi emigrato negli Stati Uniti, Jurij Lavrinenko (1905-1987), che contribuì a fissare un punto di vista privilegiato sulla letteratura dell'epoca anche negli anni successivi. Secondo l'interpretazione proposta da Lavrinenko, la generazione degli anni Venti viene delineata essenzialmente come vittima delle politiche sovietiche e come coraggiosa sostenitrice della causa nazionale ucraina, osteggiata e infine messa brutalmente a tacere dalle autorità centrali del regime, che finirono per annientare totalmente tale gruppo di scrittori. Una simile prospettiva, quindi, suggerirebbe una totale estraneità degli scrittori dell'Ucraina postrivoluzionaria alla causa della Rivoluzione, evidenziando, al tempo stesso, la natura marcatamente nazionale della loro opera. Tale operazione di martirizzazione – per usare l'efficace definizione di Halyna Hryn – rischia però di mettere in ombra alcuni aspetti del contesto artistico e culturale ucraino che risultano invece fondamentali per una comprensione sfaccettata di tutte le complessità dell'epoca. Hryn è la prima a proporre una rivisitazione del canone della Rinascita Fucilata, suggerendo di tornare a mettere in primo piano l'aspetto puramente culturale e artistico dell'attività di questa generazione, come probabilmente gli autori stessi avrebbero auspicato (HRYN: 2004, 69). La vittimizzazione degli autori della Rinascita Fucilata, inoltre, trascura un fattore fondamentale nella vita e nell'opera di questi scrittori, ovvero la loro attiva partecipazione – seppur in diversa misura e con un diverso grado di convinzione – alla Rivoluzione e alla costruzione di un'Ucraina specificamente sovietica. Questo aspetto è stato recentemente messo in luce da Olena Palko, che chiarisce come il progetto sostenuto da Chvyl'ovyj e dai suoi alleati era quello di una letteratura sì ucraina, ma anche segnatamente sovietica, un concetto che Palko sintetizza nel termine "Soviet Ukrainian Literature" (PALKO: 2021). Il coinvolgimento degli scrittori ucraini nelle attività del regime che avrebbe finito per annientarli non può dunque essere sottovalutato e risulta, al contrario, un elemento centrale della loro opera. Esso emerge chiaramente, ad esempio, nella dialettica di continua negoziazione tra due posizioni – quella nazionale e quella transnazionale – che molti di questi autori mettono in atto sia attraverso l'attività critica e pubblicistica che mediante i testi letterari. La produzione letteraria degli anni Venti ucraini, pertanto, deve essere considerata e analizzata sotto un duplice punto di vista: da un lato, come elemento costitutivo di una letteratura nazionale in via di formazione quale era quella ucraina e, dall'altro, come contributo fondamentale alla costruzione di una cultura transnazionale e marcata ideologicamente, quale era invece quella della nascente Unione Sovietica (PALKO: 2021).

Parallelamente al tema della "martirizzazione", dunque, va affrontato quello del nazionalismo. Come mette in guardia Mayhill Fowler, una lettura dei fenomeni culturali degli anni Venti ucraini eccessivamente nazionalizzata in senso etnico rischia di non rendere giustizia alla molteplicità culturale dell'Ucraina, un territorio storicamente caratterizzato da un tessuto sociale multietnico e da

intense interazioni tra diversi popoli e diverse zone degli Imperi (russo, austriaco, ottomano) di cui esso rappresentava un crocevia (FOWLER: 2015). A tal proposito, anche Bohdan Tokarsky propone di mettere in risalto la posizione per così dire periferica dell'Ucraina, servendosi del concetto di semiosfera formulato da Lotman, secondo cui i confini di ogni area culturale rappresentano dei luoghi di grande dinamismo proprio in virtù delle numerose interazioni tra diverse realtà culturali, linguistiche e nazionali che si verificano in queste aree di frontiera (TOKARSKY: 2021; LOTMAN: 1990). Una simile concezione della letteratura e cultura ucraina si può trarre anche dall'applicazione della teoria della "contact zone" di Mary Louise Pratt al contesto ucraino, come suggerito da Ulrich Schmid (SCHMID: 2020; PRATT: 1991). La cosiddetta zona di contatto è infatti quello spazio ibrido in cui diversi sistemi socioculturali si incontrano ed entrano in una relazione reciproca – spesso contraddistinta da squilibri di potere di natura coloniale – causando scontri, conflitti, ma anche la produzione di nuovi saperi e tecniche espressive. La città di Charkiv – prima capitale dell'Ucraina sovietica e centro del fermento culturale dell'Ucraina degli anni Venti – ben si inserisce in questa cornice interpretativa proprio grazie alla sua natura liminale, caratterizzata dall'incontro del mondo ucraino e di quello russo (oltre che da un'importante presenza della popolazione ebrea e della lingua yiddish) e dalle tensioni che tale relazione, certamente non egualitaria, ha provocato nell'ambito politico e in quello culturale.[1]

La discussione dello spazio culturale ucraino come ibrido e liminale ci porta dunque ad affrontare il secondo di quegli automatismi critici che è necessario superare per un'interpretazione sfaccettata del periodo preso in analisi. Tanto la lettura martirizzante quanto quella "pluralista" esposte poc'anzi partono dal presupposto che la letteratura ucraina sia una realtà sviluppatasi nel contesto di una dominazione coloniale imposta dall'Impero Russo prima e dall'Unione Sovietica poi. Benché questa concezione sia senza dubbio condivisibile, è necessario chiarire la natura della dominazione coloniale russa e comprendere in che modo essa si differenzi dalle potenze coloniali europee. Nella sua introduzione al volume da lui curato nel 2007, *From Sovietology to Postcoloniality*, Janusz Korek spiega i motivi delle resistenze di numerosi studiosi alla definizione della dominazione russa come un potere di tipo coloniale. La dominazione russa, in primo luogo, è una forma di conquista di territori che, a differenza delle grandi colonie europee nelle Americhe, in Asia o in Africa, non si basa su un'evidente lontananza geografica e culturale e sulla marcata differenza etnica e razziale tra conquistato e conquistatore, ma, al contrario, è costituita da un'espansione di tipo terrestre, che procede quindi seguendo un principio di prossimità (KOREK: 2007, 6-7). La vicinanza geografica, etnica e culturale delle popolazioni soggiogate dall'Impero Russo, dunque, rendeva spesso complesso

[1] Della definizione dello spazio culturale charkiviano come spazio "where currents meet" si è occupata, nell'ambito della letteratura contemporanea, Tanja Zacharčenko (2016).

il processo di "othering" messo in atto dalle altre potenze coloniali, che proclamavano la presunta alterità delle popolazioni conquistate per affermarne l'inferiorità e giustificare così la missione colonizzatrice con teorie di civilizzazione, addomesticamento e/o cristianizzazione (SPIVAK: 1985).

La relazione instaurata dal colonizzatore russo con popolazioni come quella ucraina è quindi incentrata su una continua negoziazione delle posizioni di potere da parte delle élite delle due nazionalità: non sono rari, ad esempio, i casi di intellettuali o figure politiche e militari ucraine che entrarono nei ranghi dell'organizzazione statale russa e sovietica, facendosene attivi collaboratori, o, nel caso di una figura come quella di Teofan Prokopovyč, veri e propri ideologi.[2] Tali peculiarità della dominazione russa, in conclusione, non ne negano la natura coloniale, ma rendono necessaria una riflessione circa l'applicazione delle teorie coloniali e postcoloniali a questo specifico contesto (KOREK: 2007, 9). Utile per chiarire le modalità del processo coloniale russo è anche, a questo proposito, il lavoro di Aleksander Etkind, che delinea il processo di espansione territoriale russo come una forma di "internal colonization". Oltre a tornare su alcuni aspetti problematici della definizione della colonialità russa già esposti dalla critica precedente, Etkind mette in evidenza un fondamentale fattore della dominazione russa, ovvero quello di classe. Secondo lo studioso, infatti, la prima forma di colonizzazione russa è "interna", poiché è esercitata dalle élite aristocratiche russe nei confronti dei ceti bassi delle campagne, i quali subiscono un processo di subordinazione e assimilazione culturale (ETKIND: 2011). L'assoggettamento della popolazione ucraina ha avuto un'impostazione simile. Gran parte del territorio ucraino era di tipo rurale, mentre i principali centri urbani dell'Ucraina vennero ben presto russificati, trasformandosi nei punti di irradiazione della dominazione dell'establishment, che faceva riferimento, a sua volta, al centro moscovita. Una certa distinzione di classe tra il ceto dominante, russo e/o russofono, e le classi basse assoggettate ad esso, generalmente ucraine e ucrainofone, è sentita e presente anche negli anni Venti e la ritroveremo nell'analisi di alcuni dei testi oggetto di questo lavoro.

Se dunque i rapporti russo-ucraini possono definirsi come coloniali, seppur con modalità diverse rispetto all'accezione classica del termine, rimane ora da mettere in luce la questione del post-colonialismo e del perché riteniamo che un'ottica postcoloniale possa rivelarsi produttiva nello studio degli anni Venti ucraini. Nel contesto ucrainofono, gli studi postcoloniali sono stati introdotti dallo studioso australiano Marko Pavlyshyn, il quale nel 1992 pubblicò l'articolo "Postcolonial Features in Contemporary Ukrainian Culture".[3] In questo articolo, Pavlyshyn individuava tre fasi tipiche di ogni

[2] Teofan Prokopovyč (1681-1736) fu un teologo e arcivescovo ucraino. Dopo aver brevemente sostenuto la causa di Mazepa, Prokopovyč iniziò a sostenere le politiche di Pietro I, fino a diventarne uno dei più influenti consiglieri e ideologi (PLOKHY: 2006, 250-298).

[3] In seguito, l'articolo fu tradotto in ucraino e pubblicato su *Slovo i Čas* nel 1994 con il titolo "Kozaky v Jamajci: postkolonijal'ni rysy v sučasnij ukrajins'kij kul'turi."

letteratura coloniale: la prima era quella della letteratura propriamente coloniale, in cui gli autori accettavano passivamente la loro condizione di subordinazione ad un centro dominante e ne assumevano frequentemente la lingua e la cultura (è il caso, nel contesto ucraino, di un autore come Nikolaj Gogol'); la seconda fase è invece quella anticoloniale, caratterizzata da una presa di coscienza della propria identità e dello stato di assoggettamento a una potenza esterna, a cui segue un momento di ribellione e contrapposizione – anche violenta – alla forza colonizzatrice; mentre la terza e ultima fase è quella postcoloniale, in cui, preso atto del lascito culturale ibrido e plurimo dell'esperienza coloniale, la letteratura diviene capace di accogliere tale eredità e fare uso di essa a fini espressivi, nella creazione di testi complessi e carnevaleschi (PAVLYSHYN: 1992). Pavlyshyn utilizza il termine "letteratura postcoloniale" soprattutto per descrivere alcune tendenze della produzione letteraria dei tardi anni Ottanta e primi anni Novanta del secolo scorso, in cui era effettivamente molto diffusa un'impostazione descrivibile come carnevalesca, basata cioè su un certo utilizzo della comicità e su una profonda commistione degli stili e delle influenze culturali. Il possibile legame tra il concetto di postcoloniale e quello di post-sovietico è stato poi sottolineato anche da Marco Puleri, il quale osserva come tale prospettiva consenta di superare, nella riflessione identitaria post-sovietica, la concezione essenzialista che tende a considerare le identità nazionali come degli insiemi di tratti "puri" e "naturali". La prospettiva postcoloniale, capovolgendo questo paradigma, si rivela una produttiva chiave interpretativa di tale complesso spazio culturale (PULERI: 2016).

All'interno di questo schema tripartito, la letteratura degli anni Venti ucraini viene tradizionalmente inserita nella fase definita da Pavlyshyn come anticoloniale, il cui vertice era però considerato, a partire dallo stesso Pavlyshyn, il poeta ottocentesco Taras Ševčenko. La descrizione degli anni Venti in termini esclusivamente "anticoloniali", tuttavia, favorisce lo sguardo martirizzante di cui si è parlato in precedenza, portando a trascurare il fitto sistema di interazioni e mescolanze culturali che contraddistinsero questo periodo storico e ne segnarono anche la produzione letteraria. Per quanto le tracce di una coscienza di impostazione anticoloniale siano ben visibili nella letteratura di questi anni – come testimoniato, ad esempio, dalla pubblicistica di stampo antirusso di Mykola Chvyl'ovyj – vi sono anche indizi di una nascente riflessione che potremmo definire postcoloniale, talvolta avviata da quegli stessi autori che pure in altri testi sembrano assumere una postura maggiormente aggressiva e più propriamente "anticoloniale", a partire, ancora una volta, dallo stesso Chvyl'ovyj. Sarebbe dunque semplicistico considerare le tre fasi delineate da Pavlyshyn come nettamente separabili e assegnare al momento postcoloniale una posizione di necessaria "posteriorità" cronologica rispetto alle prime due, come il termine potrebbe ingannevolmente suggerire. Come suggerisce anche Tamara Hundorova, "the anti-colonial and postcolonial consciousness should not be regarded as mutually exclusive concepts but as phenomena that may be combined" (HUNDOROVA: 2007). D'altra parte,

anche nell'ambito degli studi su altre aree linguistico-geografiche, l'ottica postcoloniale si rivela utile per descrivere un certo tipo di interazione culturale – incentrata sullo scambio reciproco, sul conflitto di potere e sulle diverse tecniche di emancipazione del soggetto colonizzato, come avviene, ad esempio, nelle "zone di contatto" teorizzate da Pratt – che può attraversare trasversalmente tutte le fasi di una cultura coloniale.

Pertanto, in questo studio, gli anni Venti ucraini saranno considerati sospesi tra l'anelito anticoloniale e nazionalista e la precoce maturazione di una consapevolezza di impronta postcoloniale, mettendone in evidenza la posizione liminale e parzialmente contraddittoria. Strumenti metodologici imprescindibili di questo lavoro saranno dunque quelli forniti dalla riflessione postcoloniale internazionale. Sulle orme della teorizzazione di Homi Bhabha, le opere prese in analisi verranno esaminate secondo il prisma della "ibridità" e gli spazi creati da tali testi verranno valutati come "terzi spazi di enunciazione" che con la loro essenza negano il binarismo (Noi-Loro, Colonizzatore-Colonizzato) in favore, al contrario, di una lettura che ponga l'accento sull'incessante interazione e sul continuo spostamento dei significati tradizionali – anche in riferimento alla relazione intertestuale con il canone letterario – di cui proprio le voci subalterne e colonizzate si fanno portatrici.

Nelle pagine che seguono, saranno studiate le strategie attraverso cui tale spostamento dei significati viene messo in atto e i modi in cui la tradizione viene distorta o totalmente capovolta attraverso la creazione di identità ibride (BHABHA: 1994). In particolare, verrà posta al vaglio la modalità di costruzione identitaria basata su un continuo confronto con l'Altro – un Altro dal quale si misurano le distanze e con cui si cercano le somiglianze nel tentativo di tracciare i propri confini culturali – ma si terrà conto di come questo Altro possieda un certo livello di astrazione. Si valuteranno dunque i concetti di Occidente e Oriente come entità virtuali e idealizzate e si cercheranno di chiarire le strategie di confronto e differenziazione attuate nella letteratura ucraina degli anni Venti. Sarà utile, a tal proposito, tenere in considerazione concetti come quello di "orientalismo" (SAID: 1978), e di "othering" (SPIVAK: 1985), due pratiche di discriminazione e stereotipizzazione dell'Altro ascritte, di volta in volta, ai due poli culturali con cui l'Ucraina in un modo o nell'altro è portata a confrontarsi, la Russia e l'Europa Occidentale, ma che, nella letteratura degli anni Venti, vengono spesso sfidate e capovolte nel segno di una ribellione carnevalesca e antiimperialista. A guidarci nell'indagine della relazione con l'Occidente saranno anche le riflessioni di Puleri che, sulla scia di quanto scritto da Madina Tlostanova, fa notare come lo spazio post-sovietico (ma tale affermazione, a mio parere, ben si applica anche all'Ucraina postrivoluzionaria) si trovi in una posizione di "doppia postcolonialità", da un lato a causa della memoria del rapporto di concreta subordinazione al dominatore russo, e dall'altro del complesso di inferiorità sviluppato nei confronti dell'Europa (PULERI: 2016, TLOSTANOVA: 2015).

Lo spazio culturale ucraino emergerà così come il confine e il punto di intersezione di diversi "spazi semiotici": da un lato, quello sovietico, con cui la cultura ucraina condivide il complesso di "subalternità" nei confronti dell'Europa occidentale, percepita come il centro di un colonialismo culturale la cui influenza si estende fino a coprire l'intero Est Europa (WOLFF: 1994; MOROZOV: 2015); dall'altro, l'Europa stessa, di cui l'Ucraina si sente parte pur essendone posta ai margini. Infine, sotteso a questi due insiemi contrastanti, vi è lo spazio semiotico nazionale ucraino, che trae proprio da questa sua natura ibrida e variamente "subalterna" il tratto caratterizzante della propria identità. Nel corso di queste pagine, infatti, avremo modo di sottolineare come la consapevolezza della posizione (post)coloniale dell'Ucraina porti all'elaborazione di un progetto di ricostruzione epistemica e culturale affine a quello teorizzato dal pensiero decoloniale odierno. Nell'interpretazione di studiosi come Mignolo e Quijano (MIGNOLO: 2007; QUIJANO: 2007), quest'ultimo consiste nel capovolgimento e nella "provincializzazione" degli stereotipi e delle gerarchie culturali vigenti (CHAKRABARTY: 2004), nell'istituzione di un sistema di alleanze internazionali basate sulla solidarietà tra popoli oppressi (LIONNET; SHI: 2005; FINNIN: 2022), nonché nell'esaltazione della propria posizione "marginale" assunta come deliberata "scelta anti-imperialista" e per questo profondamente innovativa (PETROVSKY-SHTERN: 2009). Nell'analizzare le convergenze tra pensiero decoloniale e letteratura ucraina degli anni Venti, si cercherà sempre di tenere in considerazione l'influenza del contesto culturale e politico in cui i tre scrittori presi in analisi operarono, sottolineando l'inevitabile, ma spesso trascurato, riflesso del pensiero socialista e marxista sulla produzione letteraria di questo periodo, a sua volta portatore di istanze decoloniali ante litteram.

Indagare la letteratura ucraina degli anni Venti al di fuori dell'automatismo anticoloniale e di quello "martirizzante" permetterà, dunque, di attribuire il giusto valore alla complessa rete di interrelazioni culturali da cui questa letteratura si dipana. Una rinnovata attenzione al testo letterario in quanto tale, inoltre, darà modo di mettere in luce tutte quelle strategie espressive originatesi dalla costruzione di un'identità ibrida, che ricerca la propria definizione nel continuo confronto e dialogo con un Altro da cui è imprescindibile distinguersi, ma con cui, d'altro canto, è inevitabile entrare in relazione. Il testo letterario, in quest'ottica, si configura come il "terzo spazio" neutrale in cui la logica binaria viene interrotta e l'identità si costruisce in un processo di tipo dialogico. Questo aspetto della produzione letteraria ucraina degli anni Venti verrà analizzato mediante le categorie proposte da Michail Bachtin sulla concezione dialogica della natura del testo e in seguito riprese da Julia Kristeva. Entrambi gli studiosi individuano nel profondo dialogismo – interno al sistema letterario o esterno, rivolto cioè verso il mondo e i lettori – e nella costruzione di significati ambivalenti due elementi imprescindibili della prosa moderna e modernista, che si caratterizza così per la capacità "carnevalesca" di ribellarsi

alle autorità e alla tradizione senza però interrompere del tutto il dialogo con esse (BACHTIN: 1988; KRISTEVA: 1978; TODOROV: 1990).

Alla luce di queste premesse metodologiche, giungiamo quindi a definire l'aggettivo *polytropa* che, come si evince dal titolo di questo lavoro, abbiamo scelto per sintetizzare le caratteristiche che contraddistinguono la letteratura ucraina degli anni Venti nel suo complesso. Un precedente di questa definizione nell'ambito degli studi ucraini può essere individuato nel concetto di "poliformismo" elaborato da Giovanna Brogi in relazione alla cultura Ucraina della prima modernità. La studiosa mette in luce, in primo luogo, la sofisticata pratica plurilingue che caratterizzava la produzione letteraria ucraina dell'epoca, sottolineando, poi, come questa ricchezza linguistica non fosse che il riflesso di una pluralità culturale, etnica e religiosa che contraddistingue profondamente l'ambiente culturale ucraino. In uno studio dedicato a un'analisi diacronica della lingua letteraria ucraina dalle origini alla contemporaneità, con particolare attenzione allo spazio culturale kieviano, Brogi afferma:

> Senza 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 mazepiane, barocche e "moderniste", della steppa e della città, e via dicendo) ogni considerazione sul carattere nazionale ucraino resta parziale e poco trasparente. La lingua di una nazione è espressione della sua visione del mondo, della sua cultura nelle sue varie componenti. Credo che non ci si debba meravigliare troppo se in certi periodi una *Weltanschauung* pluridimensionale abbia dato origine ad un'espressione letteraria plurilingue (BROGI: 2005b, 122).

Muovendo da convinzioni teoriche analoghe a quelle di Brogi, tramite l'uso del termine *polytropia*, che letteralmente indica la capacità di "volgersi da più parti", intendiamo fare riferimento alla tendenza, tipica del modernismo ucraino, a cercare il confronto con le culture limitrofe, muovendosi così tra modelli culturali molteplici alla ricerca del proprio posizionamento culturale. In tal senso, in questo lavoro, espressione di *polytropia* non sarà considerata solo la tendenza al plurilinguismo, ma anche la fitta tessitura intertestuale dei testi che prenderemo in analisi, in cui il dialogo con culture letterarie di prestigio – talvolta detentrici di un potere coloniale sulla cultura ucraina, come nel caso di quella russa – emerge come un mezzo fondamentale della ricerca della propria identità. La *polytropia* qui analizzata è dunque una tensione al movimento e alla scoperta – dell'Altro e di sé stessi – che si esplicita spesso anche mediante determinate scelte tematiche, e che ci porterà, ad esempio, a rivolgere una speciale attenzione allo sviluppo del topos del viaggio. Non a caso, nei poemi omerici, *polytropos* era proprio il viaggiatore per eccellenza, il multiforme Ulisse. La *polytropia,* intesa come movimento incessante in molteplici direzioni, anche contraddittorie, infine, ha anche un riflesso sull'elaborazione stilistica e teorica delle opere prese in analisi, riportandoci nuovamente al cuore modernista di questa letteratura. Il complesso intreccio di lingue, riferimenti

culturali, posizioni concrete o ideologiche, infatti, è ricreato nei testi attraverso una continua stratificazione di voci che, come abbiamo già accennato, può essere adeguatamente descritta mediante i concetti di dialogismo e polifonia bachtiniani. Secondo questi principi, il testo si forma come una costruzione di senso fluida, performativa e ambivalente, in una continua tensione tra il sistema letterario e culturale tradizionale – continuamente sfidato e capovolto in un gioco carnevalesco – e i potenziali lettori, chiamati a collaborare nella creazione del senso. Questa sensibilità "carnevalesca", secondo Kristeva, costituisce un elemento caratterizzante di determinate manifestazioni culturali nella storia (tra le quali potremmo annoverare senza dubbio anche il barocco ucraino con i suoi *intermedia* plurilingui, menzionati anche da Brogi), il cui apice può essere però individuato proprio nella produzione modernista europea, in cui si inserisce a pieno titolo anche quella ucraina.

Questo lavoro, dunque, sarà volto ad analizzare le diverse manifestazioni di ciò che abbiamo definito come *polytropia* nelle opere di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja. Dotati ciascuno di personalità letterarie e intellettuali ben distinte, essi mostrano anche profonde affinità, come rivela la loro comune partecipazione ai lavori della celebre rivista *Literaturnyj Jarmarok*, già considerata una delle più interessanti e significative piattaforme culturali e letterarie dell'epoca, il cui taglio stilistico, non a caso, è fortemente improntato sull'estetica carnevalesca e sulla ripresa di generi tratti dal barocco ucraino, quali i già menzionati intermezzi (HRYN: 2005).[4] La scelta di questi tre autori risponde, dunque, a un criterio di rappresentatività del periodo storico e culturale nelle sue molteplici sfaccettature, per cui le diversità presenti nella produzione letteraria dei tre scrittori risultano funzionali a uno studio quanto più esaustivo possibile delle diverse forme che la *polytropia* assume nella letteratura del periodo. Se infatti i racconti "difficili" e dal taglio psicologico ed espressionista di Chvyl'ovyj ci permetteranno di apprezzare i risvolti più profondamente filosofici della *polytropia* intesa come tendenza all'ambivalenza di stampo postcoloniale, i brevi racconti umoristici di Ostap Vyšnja ci aiuteranno a evidenziare come tale ambivalenza sia in realtà ben presente anche nella letteratura di massa, dove prevalgono il tono carnevalesco, il capovolgimento – a sua volta antiimperialista – delle tradizioni e la contaminazione linguistica e culturale. L'opera di Majk Johansen si presenterà invece come un ponte tra questi due mondi, quello intellettuale e quello popolare, in cui tutti questi elementi si fondono, e la *polytropia* si traduce in un lucido gioco di montaggio e decostruzione dei generi letterari, delle tradizioni europee e delle ideologie.

[4] Vi sono inoltre testimonianze di una stretta collaborazione tra i tre scrittori in occasioni specifiche, a partire dall'elaborazione della pièce teatrale *Allo na chvyli 477* (*Buongiorno sull'onda 477*, per cui rimandiamo a FOWLER: 2017), la cui analisi rimane però al di fuori di questo lavoro, a causa della difficile reperibilità del suo testo nelle attuali condizioni geopolitiche.

Lo studio di questi tre specifici autori, inoltre, ci aiuterà a comprendere meglio come superare quegli automatismi critici di cui si è detto sopra, e di cui Chvyl'ovyj, Johansen e Vyšnja sono stati tutti in diversa misura vittime. Il caso più evidente riguarda Mykola Chvyl'ovyj, figura divenuta simbolo della sua epoca e per questo oggetto di numerosi studi, sia in Ucraina sia, seppur in misura minore, all'estero. L'opera chvyl'oviana è stata infatti frequentemente analizzata con uno sguardo che potremmo definire "monologico", in opposizione all'apertura al dialogismo e alla polifonia che riteniamo invece necessarie per comprenderne le sfaccettature. In particolare, la produzione letteraria dello scrittore è stata frequentemente letta come un mero riflesso della sua produzione pubblicistica (SAWCZAK: 1995; DZJUBA: 2005) o una pura manifestazione di dissenso nei confronti del regime sovietico (SENYK: 1994; POLJUCHOVYČ: 2013), elementi che, per quanto certamente presenti nell'opera di Chvyl'ovyj, sono ben lontani dal rappresentare la totalità del suo pensiero e la contraddittorietà che lo caratterizza. Nonostante alcuni recenti studi che riescono a cogliere la complessa stratificazione di significati che sta alla base della produzione chvyl'oviana (BEZCHUTRYJ: 2003; PALKO: 2021), manca, al momento, una trattazione di alcuni importanti aspetti tematici e stilistici negli scritti di Chvyl'ovyj (un esempio tra tutti è il tema del bilinguismo), che possono invece essere compresi mediante il ricorso alle teorie postcoloniali, finora impiegate per l'indagine di questo scrittore solo da Myroslav Shkandrij (SHKANDRIJ: 2001).

Se l'opera di Chvyl'ovyj è stata negli anni oggetto di un'eccessiva politicizzazione, la produzione letteraria di Majk Johansen, al contrario, sembra vittima del procedimento opposto. I pochi studi dedicati a Johansen ne sottolineano la profonda consapevolezza teorica (DMITRIEV, BABAK: 2021), la sofisticata elaborazione stilistica (CYMBAL: 2002; CYMBAL: 2007) e la chiara adesione a un'estetica di tipo carnevalesco (DENYSENKO: 2002; LOBAS: 2009) e a determinati stilemi di genere (ROMANENKO: 2014; KUNYC'KA: 2019; KULAKEVYČ: 2020), ma questi aspetti esclusivamente letterari della sua opera, per quanto assolutamente imprescindibili per un adeguato inquadramento dello scrittore, necessitano di essere studiati anche alla luce del progetto politico e culturale che Johansen portava avanti parallelamente all'attività letteraria e per mezzo di essa. Proprio questa intersezione tra ricerca artistica e progettualità politica può essere compresa in modo proficuo attraverso il prisma degli studi post- e decoloniali contemporanei, che ci aiuteranno a mettere in luce nuovi aspetti dell'opera johanseniana.

Infine, ancora più eclatante è la necessità di uno studio approfondito dell'opera di Ostap Vyšnja, uno scrittore incredibilmente trascurato dalla critica contemporanea, forse a causa della sua apparentemente convinta adesione ai dettami del realismo socialista, soprattutto dopo la liberazione dai campi di prigionia in cui trascorse dieci anni, dal 1933 al 1943. La convinzione che l'opera di Vyšnja sia totalmente ed esclusivamente inscrivibile nei canoni del realismo socialista ha fatto sì che

i pochi studi approfonditi dedicati allo scrittore risalgano proprio all'epoca sovietica o siano direttamente influenzati da essa (PRYŠVA: 1977; CEKOV: 1988; ZUB: 1991). Ciò ha contribuito, verosimilmente, a rinsaldare una ricezione dello scrittore come strettamente legato ai dettami del regime, e per questo, a renderlo poco interessante per i critici contemporanei, che ne hanno invece ampiamente trascurato lo studio. Solo in tempi molto recenti alcuni studiosi, anche al di fuori dell'Ucraina, hanno iniziato a rivalutare la rilevanza di questo scrittore proprio a partire dalla sua posizione in realtà ambigua nei confronti del potere sovietico. In Ucraina, in corrispondenza della recentissima pubblicazione dei materiali d'archivio riguardanti lo scrittore (HAL'ČENKO: 2018) si è iniziato a sottolineare l'importanza di Ostap Vyšnja come un fenomeno culturale che ben rappresenta la parabola di ascesa e declino tracciata dalla letteratura ucraina nei primi decenni dell'epoca sovietica (HRYCENKO: 2019), mentre, all'estero, Rory Finnin, nel suo studio dedicato all'espressione letteraria di una "solidarietà" tra il popolo della Crimea e quello ucraino, ha per la prima volta sottolineato il forte messaggio antiimperialista e dissacrante rintracciabile in alcuni racconti dello scrittore, offrendo un importante spunto di riflessione che, come dimostreremo con la nostra analisi, necessita di essere esteso oltre ai soli racconti dedicati alla Crimea (FINNIN: 2022).

Questo lavoro prenderà dunque in esame le diverse manifestazioni della *polytropia* nell'opera dei tre scrittori, da noi individuate in quattro macroaree tematiche: la transtestualità, il topos del viaggio, il plurilinguismo, e la strutturazione dialogica della narrazione. Dopo un primo capitolo di inquadramento storico e culturale del complesso periodo che va dal 1917 al 1934, il secondo capitolo sarà interamente dedicato alle diverse forme della transtestualità nei tre autori. Con questo termine facciamo riferimento, seguendo la definizione di Genette (GENETTE: 1997), alla complessa rete di relazioni – individuate poi tramite una serie di sottocategorie (intertestualità, architestualità e paratestualità) – che ogni testo instaura con altri testi. La transtestualità si rivelerà come una delle forme più diffuse di dialogo interculturale, utile, tra le altre cose, a dare vita a una stratificazione ambivalente di significati. Un'ampia sezione di questo capitolo sarà dedicata all'opera di Mykola Chvyl'ovyj, che, come vedremo, attraverso l'intertestualità, e in particolar modo attraverso i riferimenti alla letteratura russa, ucraina ed europea, plasma un'identità profondamente (e dolorosamente) ambivalente e, in tal senso, postcoloniale. La seconda sezione del capitolo sarà invece incentrata sulla transtestualità nell'opera di Majk Johansen, che identificheremo mediante la definizione genettiana dell'architestualità, ossia l'inserimento dei testi in un genere letterario specifico, che viene però frequentemente parodiato e capovolto in maniera carnevalesca. Il procedimento transtestuale johanseniano, dunque, testimonia del desiderio di rivolgersi verso i modelli europei ma, al contempo, di adattare quei modelli alla cultura di arrivo, in un processo di contaminazione culturale dagli esiti innovativi. Il capitolo, infine, si chiuderà con un'analisi della

transtestualità nell'opera di Ostap Vyšnja. In primo luogo, osserveremo il ricorso alla traduzione e alla paratestualità nella ricerca di un canone letterario universale e basato su criteri non solo estetici, ma anche e soprattutto ideologici. In secondo luogo, ci soffermeremo sul rapporto che Vyšnja instaura con il patrimonio letterario e folcloristico nazionale, utilizzato per conferire un carattere marcatamente ucraino alla sua opera, ma al contempo, con un'ambiguità di significato tipicamente carnevalesca, utile a decostruire la retorica folclorizzante in voga presso le autorità sovietiche.

Il terzo capitolo sarà invece dedicato al topos del viaggio. Vista la proficua elaborazione di questo tema nell'opera di Johansen, la prima sezione del capitolo sarà dedicata al modo in cui viene affrontato da questo scrittore. In particolare, osserveremo che, nei suoi romanzi, la rappresentazione di molteplici movimenti verso i grandi centri coloniali o, al contrario, lontano da essi, verso i margini oppressi del mondo, serve a rappresentare efficacemente le relazioni impari tra le culture colonizzatrici e quelle colonizzate, gli scambi e le contaminazioni reciproche che, nonostante tutto, avvengono tra di esse e, non ultimo, lo scontro tra diverse visioni del mondo (capitalista e socialista) che l'incontro tra personaggi provenienti da luoghi diversi anche per sistema politico contribuisce a mettere in scena. Inoltre, noteremo lo speciale ruolo che Johansen sembra assegnare alla cultura ucraina nel complesso sistema di relazioni interculturali da lui tracciato. Una visione critica e piuttosto politicizzata dell'Europa occidentale sarà poi rilevata anche nell'opera di Ostap Vyšnja, a cui sarà dedicata la seconda sezione di questo capitolo. Analogamente a Majk Johansen, anche per l'umorista il tema del viaggio si rivela un utile espediente per rappresentare dei sistemi complessi di relazioni interculturali, nonché per attuare quella che definiremo come una decostruzione ideologica bidirezionale, rivolta cioè tanto contro la mentalità imperialista europea quanto contro la retorica sovietica che negava i numerosi passi ancora da compiere per il raggiungimento dell'utopia socialista. Nella sezione dedicata a Mykola Chvyl'ovyj, invece, metteremo in evidenza come nell'opera dello scrittore siano rari i viaggi concreti dei personaggi, mentre piuttosto ricorrente è l'immagine di un Altrove ideale, idealizzato e desiderato dai suoi protagonisti. L'analisi di questo "Altrove asiatico" ci permetterà di riflettere sul concetto di "Rinascimento asiatico" elaborato da Chvyl'ovyj e sul modo in cui questo non implichi un totale abbandono del patrimonio culturale occidentale, ma piuttosto una "provincializzazione", tipicamente decoloniale e profondamente dialogica, di esso. Il capitolo, infine, si concluderà con una breve sezione dedicata alla trattazione, da parte dei tre scrittori, dei viaggi interni all'Unione Sovietica. La rappresentazione di questi viaggi, come vedremo, ha lo scopo di mostrare le disuguaglianze interne al vasto territorio sovietico – e, di conseguenza, mettere in luce il potere imperialista ancora esercitato dal centro moscovita – ma, al tempo stesso, in essa si manifesta il desiderio degli scrittori di cercare i valori comuni che possono invece unificarlo.

Il quarto capitolo sarà dedicato alla trattazione di una delle manifestazioni più evidenti della *polytropia*, il plurilinguismo. In virtù della sua rilevanza storica e quantitativa, ci concentreremo innanzitutto sulla rappresentazione del bilinguismo ucraino-russo nell'opera dei tre autori, nonché sul loro sporadico ricorso al *suržyk*. Dimostreremo come l'uso parallelo di queste due lingue, oltre a conferire un elemento di realismo alla narrazione, serva a rappresentare il rapporto di matrice coloniale che spesso intercorre tra i due gruppi di parlanti, le altrettanto frequenti differenze di classe tra gli stessi, ma anche l'alternanza diglossica delle due lingue messa in pratica da parte di individui bilingui. Una seconda sezione del capitolo sarà invece incentrata su una rappresentazione di altre lingue europee (inglese, francese, tedesco) nei testi dei tre autori. La presenza di lingue "terze" rispetto all'ucraino e al russo è indice, innanzitutto, del carattere modernista delle opere prese in analisi, dal momento che, come dimostrato da numerosi studiosi, il plurilinguismo letterario è un fenomeno tipico di questa corrente, che contribuisce così a inserire le opere da noi esaminate in un filone letterario dallo spirito carnevalesco e cosmopolita. In altri casi, come vedremo, le lingue europee svolgono un ruolo simile a quello del russo, in quanto lingue portatrici di un forte potere simbolico in termini culturali.

Il quinto e ultimo capitolo, infine, tratterà un tema più teorico, ma altrettanto rilevante nella definizione della *polytropia* della letteratura ucraina degli anni Venti. Mediante lo studio delle riflessioni metaletterarie e della costruzione narrativa dei testi dei tre autori, infatti, osserveremo nuovamente come la dialogicità carnevalesca e l'ambivalenza di significato costituiscano un tratto fondante di questa letteratura, che tende così a instaurare un dialogo non solo internamente al sistema letterario stesso, ma anche con i lettori, chiamati a partecipare attivamente alla costituzione del senso di queste opere altamente complesse. Le riflessioni metaletterarie di Mykola Chvyl'ovyj, nello specifico, mettono in luce il carattere performativo e fluido del testo letterario, il cui significato può dunque costituirsi solo mediante una cooperazione tra autore e lettore. L'invito a partecipare attivamente al processo creativo costituisce una critica esplicita al pedagogismo passivo della letteratura populista, che tentava di inculcare nei suoi lettori dei concetti con un atteggiamento paternalista, ma mira invece a un'educazione più attiva – dialogica, appunto – dei suoi lettori. Analogamente, anche Majk Johansen chiama i suoi lettori a una notevole consapevolezza circa i mezzi della letteratura, promuovendo, di fatto, un progetto pedagogico volto alla formazione non solo di lettori maturi e competenti, ma anche di cittadini altrettanto consapevoli e dotati di spirito critico. Nel caso di Ostap Vyšnja, infine, noteremo come, nonostante l'assenza di vere e proprie riflessioni metaletterarie, la costituzione di testi complessi mediante la stratificazione pluridiscorsiva delle voci narrative (un concetto derivato da Bachtin) richieda un significativo sforzo interpretativo al lettore,

che è così comunque invitato a mantenersi vigile e a scegliere autonomamente il proprio orientamento sul mondo.

Per comprendere la continua tensione verso molteplici direzioni che caratterizza questa letteratura, però, sarà prima di tutto necessario contestualizzarla all'interno del flusso continuo di popoli, eserciti, governi e movimenti artistici che caratterizza questo decennio, e a questo dedicheremo il primo capitolo di questo lavoro.

# 1. La costruzione di un'Ucraina, 1917-1934: tentativi di inquadramento storico e culturale

Il "decennio lungo" racchiuso tra il 1917 e il 1934 costituisce un momento fondamentale nella storia dell'Ucraina, imprescindibile per comprendere il complesso processo di costruzione identitaria di questo Paese, di cui il periodo menzionato costituisce una tappa fondamentale. Ad aprire e chiudere questo intervallo temporale sono due date dal forte valore simbolico non solo nella storia ucraina, ma anche nel più ampio contesto transnazionale in cui si costituì l'Unione Sovietica: il 1917, infatti, sancisce l'inizio dell'epoca rivoluzionaria – che, come vedremo in seguito con maggiore dettaglio, è connotata da tratti prevalentemente politici e sociali in Russia e da un maggiore afflato nazionalista in Ucraina (LUCKYJ: 1990, 5) – , mentre il 1934 si pone come un importante spartiacque nella storia della letteratura sovietica, con l'istituzione dell'Unione degli Scrittori Sovietici e la riunione del suo primo Congresso, che mise di fatto fuori legge tutti i movimenti letterari che non si attenevano pedissequamente alle norme imposte dalla nuova dottrina del *socrealizm*, il realismo socialista. Parallelamente alla costituzione di una letteratura di stato, ormai indissolubilmente legata al potere e ai dettami del Partito, si assistette a un progressivo irrigidimento delle politiche sovietiche, sempre più ostili a qualunque forma di opposizione, tanto nell'ambito prettamente politico quanto in quello culturale. Tale rapido deterioramento della vita politica, sociale e culturale nelle Repubbliche Sovietiche portò dunque a una brusca interruzione di quel lungo decennio di fermento artistico e culturale affermatosi nella memoria collettiva degli ucraini con la denominazione di *Rozstriljane Vidrodžennja*, la Rinascita Fucilata (LAVRINENKO: 1959). Comprendere appieno la produzione culturale e artistica di un simile periodo storico, in cui la sfera politica e quella culturale instaurarono un rapporto di interdipendenza via via più stretto, è quindi impossibile senza un inquadramento storico preliminare, a cui sarà pertanto dedicata la sezione iniziale di questo primo capitolo. Successivamente, si tenterà di delineare il contesto più specificamente culturale in cui si inserisce questo lavoro.

## 1.1 Cenni storici: dalla Rivoluzione di febbraio all'Unione degli Scrittori

Quando, alla fine di febbraio del 1917 (o all'inizio di marzo, secondo il calendario gregoriano), una serie di insurrezioni operaie di stampo socialista diede avvio alla Rivoluzione, costringendo lo zar

Nicola II all'abdicazione, era ormai chiaro da tempo che il potere imperiale zarista era giunto alla sua conclusione. La Prima Guerra Mondiale si era infatti rivelata una sfida che l'Impero non era all'altezza di affrontare, causando migliaia di morti e un'ingente serie di perdite anche sul piano economico. Inoltre, le idee liberali e il desiderio di democratizzazione avevano raggiunto una diffusione tale da provocare la deflagrazione delle proteste in numerosi grandi e piccoli centri del territorio russo.

Parallelamente all'avvio della Rivoluzione di febbraio, che portò all'istituzione di un Governo Provvisorio guidato dal principe L'vov, anche l'Ucraina iniziò il suo percorso rivoluzionario, le cui dinamiche coincisero solo parzialmente con quello russo (MAGOCSI: 2010, 500). Il Paese fu infatti attraversato internamente da spinte rivoluzionarie di varia natura politica e sociale e, al tempo stesso, si trovò – come spesso accadde nella sua storia – al centro di numerosi interessi di potenze internazionali, che tentarono di trarre vantaggio da questa fase di crisi e transizione per esercitare la propria influenza sullo sviluppo del Paese.

In primo luogo, lo stato di precarietà dovuto al dissolversi del potere zarista permise la formazione di alcune organizzazioni politiche anche sul territorio ucraino. Da un lato, l'IKSOOO (*Ispolnitelnyj Komitet Sovieta Ob'jedinennych Obščestvennych Organizacij*, Comitato Esecutivo del Consiglio delle Organizzazioni Sociali Riunite) si mise a sostegno del Governo Provvisorio centrale, con lo scopo principale di assicurare una certa stabilità nell'assetto politico del Paese. D'altro canto, anche nelle città ucraine, proprio come in quelle russe, si instaurarono i primi soviet dei lavoratori, volti ad ottenere un'organizzazione democratica e collettiva del potere, concentrato nelle mani delle masse operaie e contadine. Un risultato peculiare del processo rivoluzionario in Ucraina fu invece la formazione della terza – e più importante, almeno nel corso della prima fase rivoluzionaria – organizzazione politica, ovvero la *Central'na Rada* (Consiglio Centrale), formatasi a Kyjiv e guidata dall'intellettuale galiziano Mychajlo Hruševs'kyj (1866-1934). La maggiore libertà garantita dalla Rivoluzione di febbraio diede finalmente spazio allo sviluppo di un progetto politico su base nazionale; tuttavia, la *Central'na Rada*, almeno nelle sue fasi iniziali, non si pose in conflitto rispetto alle altre organizzazioni sorte in ucraina, e riconobbe persino l'autorità del Governo Provvisorio. Le prime tensioni si verificarono soltanto nel giugno del 1917, quando, dopo aver atteso per alcuni mesi che il Governo Provvisorio riconoscesse ufficialmente l'autorità del nuovo governo ucraino, concedendogli così un certo grado di autonomia, la *Central'na Rada* decise di prendere spontaneamente l'iniziativa, promulgando la prima Universale, nella quale l'Ucraina veniva dichiarata autonoma all'interno di una Russia federale (MAGOCSI: 2010, 502-505). Nonostante gli attriti causati da questa decisione presa in autonomia, il Governo Provvisorio decise di trovare un compromesso con la *Central'na Rada*, accordandole la possibilità di governare sull'Ucraina, ma

attenendosi alle istruzioni provenienti dal governo centrale. Tale accordo fu fissato dalla seconda Universale, nel luglio di quell'anno.

Questa condizione di parziale stabilità, però, subì un ulteriore stravolgimento nei mesi successivi: a ottobre, infatti, i bolscevichi presero il potere a Pietrogrado, dando inizio a una nuova e più cruenta fase rivoluzionaria. Nonostante gli iniziali tentativi dei bolscevichi di collaborare con la Rada, assicurandosi in tal modo il potere anche a Kyjiv, i contrasti divennero ben presto evidenti, a causa delle difficoltà riscontrate dai bolscevichi nell'ottenimento del consenso sul territorio ucraino. Al culmine delle tensioni, con la sua terza Universale la Rada proclamò l'istituzione della UNR (*Ukrajins'ka Narodna Respublika*, Repubblica Popolare Ucraina), che, pur mantenendo la propria autonomia, continuava ad auspicare la federazione con la Russia. Tuttavia, mentre tutti i soviet cittadini riconobbero la legittimità della UNR, il soviet di Charkiv decise di porsi direttamente sotto il controllo del potere centrale. Visto il più chiaro orientamento verso la Russia, e il maggiore consenso ottenuto nella città orientale dai bolscevichi, questi ultimi decisero così di rinunciare a Kyjiv, accusando la Central'na Rada di promuovere ideali borghesi e stabilendo invece la propria base a Charkiv: proprio in questa città venne fondata, nel dicembre del 1917, la *Respublika Rad Ukrajiny* (Repubblica dei Soviet d'Ucraina), che si costituì quindi come il primo governo bolscevico in Ucraina (LIBER: 1992, 29). Con il sostegno degli alleati russi, dunque, i bolscevichi di Charkiv tentarono di prendere Kyjiv con la forza, arrivando ad invadere la città nel gennaio del 1918. Di fronte a tale situazione di massima incertezza e in risposta alle azioni violente dei bolscevichi, nel frattempo, la *Central'na Rada* decise di emettere la sua Quarta Universale, con la quale la UNR veniva ufficialmente dichiarata uno stato indipendente, ma tale azione non poté nulla contro l'invasione bolscevica, che all'inizio di febbraio aveva ottenuto il controllo su Kyjiv (MAGOCSI: 2010, 509-512).

Del resto, anche il potere bolscevico era destinato a mantenere il potere su Kyjiv per un periodo molto breve: con il trattato di Brest-Litovsk, che sancì l'uscita dal conflitto mondiale dell'ex Impero Russo, i Poteri Centrali riconobbero la legittimità della *Ukrajins'ka Narodna Respublika* e, di conseguenza, si diressero in Ucraina per liberare la capitale dai bolscevichi. Una volta raggiunto questo obbiettivo, però, la Germania, desiderosa di sfruttare il nascente stato ucraino per ottenere gli approvvigionamenti necessari per il proseguimento del conflitto mondiale, istituì in Ucraina un governo fantoccio, noto con la denominazione, fortemente connotata dal punto di vista storico, di Etmanato,[5] e guidato dall' ex generale dell'esercito zarista Pavlo Skoropads'kyj. Se, in precedenza, la UNR aveva iniziato un processo di riforme di stampo socialista e democratico, il governo di Skoropads'kyj segnò una svolta conservatrice nello sviluppo dell'Ucraina autonoma. Oltre a

[5] La denominazione di Etmanato deriva dall'entità statuale cosacca istituita nei territori ucraini tra il XVII e il XVIII secolo.

ripristinare la proprietà privata nella sua forma prerivoluzionaria, l'ex generale zarista iniziò infatti a governare in modo dittatoriale (MAGOCSI: 2010, 519-520).

Ad ogni modo, la stabilità dell'Etmanato era in realtà garantita solo dall'appoggio dei Poteri Centrali: con l'esaurirsi del conflitto mondiale, gli interessi della Germania sull'Ucraina si esaurirono, e l'appoggio politico e militare al regime instaurato da Skoropads'kyj venne meno molto rapidamente. Nonostante i tentativi effettuati da parte dell'Etmanato per assicurarsi nuove alleanze (Skoropads'kyj, in particolare, si mostrò aperto a una nuova alleanza con una Russia non bolscevica), l'Ucraina ripiombò dunque in uno stato di caos causato dalla frammentazione del Paese e dalle tensioni tra i vari gruppi in lotta per il potere. Da un lato, l'intellettuale e politico Volodymyr Vynnyčenko (1880-1951), affiancato dall'alleato e militare Symon Petljura, grazie anche a un certo lavoro di negoziazione con i bolscevichi riuscì a costituire un nuovo governo, che prese il nome di Direttorato, e a ristabilire così la UNR. D'altro canto, tuttavia, la collaborazione con i bolscevichi si rivelò un fallimento, tanto che questi ultimi tornarono a invadere Kyjiv all'inizio del 1919. Parallelamente allo scontro tra questi due gruppi maggiormente organizzati, inoltre, nelle campagne imperversavano le rivolte contadine, che gettarono il territorio ucraino in uno stato di terrore e anarchia, mentre i soldati Bianchi, capeggiati dal generale Denikin e fautori di una restaurazione dell'assetto politico prerivoluzionario, acquisivano man mano potere e territori lungo la riva sinistra del fiume Dnipro, favoriti dall'aiuto militare delle potenze europee, ancora legate all'idea di un Impero russo unito.

Con il proseguire della guerra civile, nel frattempo, i bolscevichi avevano guadagnato un'esperienza politica sempre maggiore ed erano riusciti a ottenere un più ampio consenso, divenendo così capaci di organizzare il potere in modo più efficiente e rivolgere la situazione a proprio vantaggio: alle fine del 1920 la *Ukrajins'ka Radjans'ka Socialistyčna Respublika* (Repubblica Socialista Sovietica Ucraina, in seguito URSR) riuscì ad affermare il proprio potere sulla quasi totalità del territorio ucraino, scegliendo come capitale Charkiv, la città orientale che, fin dall'esordio della Rivoluzione, aveva mostrato un più solido appoggio alle cause dei bolscevichi. Formalmente uno stato indipendente, la URSR aveva firmato un accordo di alleanza con la Russia Sovietica, con il quale, di fatto, subordinava al controllo di Mosca gran parte delle sue decisioni politiche ed economiche. In seguito, con la formazione ufficiale dell'Unione Sovietica nel 1922, l'Ucraina Sovietica divenne ufficialmente uno degli stati che costituivano questa Federazione di Repubbliche Socialiste e Sovietiche, insieme alla Repubblica Socialista Sovietica Russa e a quelle Bielorussa e Transcaucasica. Un'ulteriore limitazione alla sovranità dell'Ucraina Sovietica fu poi inflitta dalla costituzione del 1924 che fissò in modo definitivo l'organizzazione politica all'interno dell'Unione (MAGOCSI: 2010, 565-567).

A partire dai primi anni Venti, dunque, iniziò per l'Ucraina il lungo processo di "sovietizzazione" che ne segnò lo sviluppo storico per i successivi settant'anni. Un primo aspetto di tale processo riguarda la sfera economica, considerata di primaria importanza nella costituzione di uno stato comunista e subordinata non a caso alle scelte del potere centrale moscovita. Nel corso degli anni Venti, l'Unione Sovietica attraversò varie fasi nell'organizzazione del piano economico. I primi anni del cosiddetto "comunismo di guerra" (1918-1921) furono incentrati su una rapida nazionalizzazione dei mezzi di produzione e un rigido razionamento del cibo e dei beni di prima necessità, ma tali misure estreme portarono il Paese allo stremo delle forze, costringendo le autorità a considerare soluzioni di compromesso che consentissero anche alle masse di ottenere un nuovo benessere e una certa stabilità finanziaria. Per questi motivi, nel 1921 venne promulgata la NEP (*Novaja Ekonomičeskaja Politika*, Nuova Politica Economica), una fase di transizione costituita da una serie di riforme caratterizzate da quello che Lenin aveva definito "capitalismo di stato": tale nuovo approccio, mantenuto sino al 1928, risultò, in sostanza, nel ripristino, almeno in una misura limitata, del libero mercato e della proprietà privata, nonché nella reintroduzione dello scambio monetario e nell'interruzione delle requisizioni, che avevano causato numerosi scontri nelle campagne durante il periodo del comunismo di guerra (PIPES: 1991). Il periodo di transizione della NEP si concluse definitivamente nel 1928, quando Stalin, assicuratosi ormai un potere sempre più incontrastato, diede inizio al primo Piano Quinquennale, il quale, oltre a porre dei precisi e ambiziosi obiettivi in materia di sviluppo agricolo e industriale, portò a una forte centralizzazione del potere decisionale, affidato in maniera esclusiva a Mosca, ormai centro indiscusso del nuovo stato sovietico (MAGOCSI: 2010, 587-589).

Parallelamente all'introduzione, su tutto il territorio delle Repubbliche Sovietiche, di misure economiche di impronta socialista, la nascente Unione Sovietica si adoperò anche per una diffusione capillare dell'ideologia comunista, agendo anche e soprattutto sul livello culturale. È in quest'ottica che va interpretata la politica della *korenizacija* (indigenizzazione) che nel più specifico contesto ucraino prese il nome di *ukrajinizacija* (ucrainizzazione): tale progetto, adottato a partire dal 1923, era volto alla promozione delle lingue e delle culture delle Repubbliche Sovietiche e all'introduzione nei quadri del Partito di membri locali e quindi vicini alla popolazione. A questo programma politico e culturale si affiancava poi una serie di misure sul piano economico, mirate alla crescita e all'industrializzazione delle Repubbliche Sovietiche, che, in tal modo, avrebbero raggiunto un livello di parità rispetto alla maggiormente sviluppata Repubblica Russa (LIBER: 1992, 35). Come ben spiegato da George Liber, i membri del partito centrale erano pienamente consapevoli del problema che l'emergere delle questioni nazionali nelle varie Repubbliche poneva nel mantenimento della stabilità dell'Unione Sovietica: affinché gli ideali rivoluzionari potessero diffondersi in modo omogeneo tra la popolazione, dunque, era necessario che il Partito imparasse a parlare un linguaggio

– e una lingua – comprensibile anche agli strati più bassi, come, ad esempio, alla popolazione rurale, tendenzialmente più legata agli ideali nazionali. Da questo punto di vista, il fatto che i dirigenti del partito locale fossero di etnia russa non faceva che esacerbare le tensioni tra gli abitanti delle città, generalmente russificati, e quelli delle campagne, trasformando il conflitto di classe in un contrasto di natura nazionale. Fu quindi alla luce di tali problematiche che prese il via il processo di ucrainizzazione: l'uso della lingua ucraina venne garantito e promosso all'interno delle istituzioni pubbliche, nella stampa e nella sfera dell'istruzione, con lo scopo di creare, il più rapidamente possibile, una classe dirigente locale, capace di controllare e limitare le spinte nazionaliste della popolazione (LIBER: 1992, 35-37). Sebbene il progetto incontrò inizialmente alcune resistenze da parte della popolazione russofona delle grandi città, esso si rivelò piuttosto efficace nella formazione, all'interno del Paese, di un gruppo sociale più omogeneo dal punto di vista nazionale, e per questo a minor rischio di conflitti interni. Come osservato da Vladimir Kravčenko, infatti, se negli anni precedenti all'adozione delle politiche di *korenizacija* i censimenti della popolazione di Charkiv registravano una netta prevalenza di cittadini russi (che si identificano, dunque, come tali) rispetto a quelli ucraini, nei tre anni successivi, dal 1923 al 1926, vi fu una netta inversione di tendenza, che portò la popolazione ucraina della città a superare, seppur di poco, quella russa. Kravčenko spiega che un tale rapido stravolgimento fu probabilmente dovuto anche a un cambiamento nell'auto-identificazione di alcuni cittadini, che semplicemente avevano iniziato a identificarsi come ucraini, probabilmente in relazione a un cambiamento della loro pratica linguistica, a riprova dell'efficacia delle politiche di ucrainizzazione promosse dalle autorità (KRAVČENKO: 2010, 246-247).

La messa in atto del processo di ucrainizzazione sortì degli effetti significativi non solo sul piano demografico e politico, ma anche su quello prettamente culturale. Come osserveremo meglio in seguito, la lingua ucraina, e con essa l'idea nazionale ancora in via di definizione, ottenne finalmente un riconoscimento e una legittimità garantita dagli organi ufficiali, che assicurarono così alla cultura ucraina le condizioni favorevoli per un proficuo sviluppo, dopo decenni di oppressione e discriminazione in epoca zarista.[6] Questo stato di tolleranza nei confronti di uno sviluppo, quantunque controllato dall'esterno, della cultura ucraina, e di conseguenza della sua identità nazionale, fu però piuttosto limitato, poiché, verosimilmente, le autorità sovietiche capirono presto che la costruzione dell'identità nazionale ucraina poteva nuovamente configurarsi come un pericolo per l'unità sovranazionale delle Repubbliche sovietiche, generando il serio rischio di provocare spinte

[6] Basti pensare, a questo proposito, alle diverse azioni intraprese alla fine del XIX secolo, ai fini di limitare il pericoloso sviluppo del nazionalismo ucraino: nel 1847 il governo zarista emise un ordine di soppressione nei confronti della Confraternita Cirillo-Metodiana, un'unione di intellettuali che si poneva come obiettivo la modernizzazione dell'Impero e lo sviluppo del pensiero nazionale ucraino, mentre pochi anni dopo la circolare di Valuev (1863) e il decreto di Ems (1876) vietarono in diversa misura l'utilizzo della lingua ucraina sui mezzi a stampa, nei teatri e nell'istruzione (REMY: 2017; BILENKY: 2023).

centrifughe e indipendentiste. D'altra parte, lo stesso Lenin aveva dimostrato una posizione di stampo utilitaristico nei confronti della questione delle nazionalità: le culture nazionali, secondo il suo parere, potevano giocare un ruolo non indifferente nel raggiungimento del socialismo in corrispondenza di una prima fase di transizione e allontanamento dal sistema capitalista, rivelandosi utili catalizzatrici di energie nella lotta contro ogni tipo di oppressione. Tuttavia, nella previsione delineata da Lenin, una volta raggiunto lo scopo ultimo, ovvero la costruzione del socialismo, l'esistenza stessa delle nazioni era destinata a dissolversi (LUCKYJ: 1990, 173-176).

La teoria – sostenuta da Josif Stalin – di una cultura "nazionale nella forma, socialista nel contenuto", invece, entrò presto in contraddizione con le misure concrete messe in atto dallo stesso Stalin ai danni delle culture nazionali, e in particolare di quella ucraina. Così come sul piano economico, infatti, anche su quello culturale a partire dai primi anni Trenta ritornò a farsi largo una politica centralizzatrice, dominata in maniera via via più esclusiva dal potere tirannico di Stalin. Uno dei primi e più significativi risvolti di questo mutamento nelle politiche sulle nazionalità riguarda il caso di Mykola Skrypnyk, contro il quale si scatenò una campagna diffamatoria nel 1933. Skrypnyk era stato, nel corso degli anni Venti, una delle figure di maggior rilievo tra i bolscevichi ucraini: nel 1918 era stato posto al comando del primo governo bolscevico d'Ucraina e per tutto il decennio successivo aveva ricoperto diverse cariche all'interno del Partito. Nello specifico, Skrypnyk era stato tra i maggiori promotori dell'ucrainizzazione e, in quanto commissario per l'istruzione, a partire dal 1927, si era adoperato per la promozione di questo progetto, proponendo, ad esempio, di assumere insegnanti provenienti dall'Ucraina occidentale, viste le difficoltà riscontrate nel reperimento di insegnanti ucrainofoni nelle aree orientali del Paese. Ponendosi come priorità la difesa degli interessi prettamente ucraini presso il Partito, Skrypnyk arrivò a esprimere opinioni critiche nei confronti delle politiche di Stalin, che, come si è detto, iniziavano a contraddire la sua stessa teoria, dando prova di una tendenza centralizzatrice e sempre più autoritaria. Forse anche a causa di questa coraggiosa opposizione, dunque, nel maggio del 1933 ebbe inizio una vera e propria campagna d'odio contro il politico ucraino, accusato di essere un nemico del popolo e, nello specifico, un nazionalista. Il suicidio di Skrypnyk nel luglio del 1933 aprì una nuova fase politica nell'Ucraina sovietica, caratterizzata da un'ondata di oppressione nei confronti della nazionalità ucraina e delle sue istituzioni culturali (LUCKYJ: 1990, 191-195). L'esperimento dell'ucrainizzazione poteva quindi dirsi concluso, e una graduale russificazione sarebbe tornata a contraddistinguere le politiche sovietiche dei decenni successivi.

A partire dalla fine degli anni Venti Stalin concentrò la sua attenzione anche sulle campagne, dove l'obiettivo dichiarato era quello di raggiungere una totale collettivizzazione delle terre. A questo progetto, ovviamente, si opponevano molti tra i contadini e, in special modo, i piccoli proprietari

terrieri, i *kulaki* (o *kurkuli*, in ucraino). Con lo scopo di abbatterne le resistenze, i *kulaki* furono svantaggiati ed emarginati in vari modi: dapprima con pesanti tasse e discriminazioni di tipo economico, poi con vere e proprie deportazioni di massa, quando, nel 1930, venne emesso l'ordine di liquidazione dei *kulaki* come classe, considerata nemica del popolo e della Rivoluzione. Migliaia di persone vennero deportate dall'Ucraina e forzatamente trasferite in territori dell'Asia centrale o dell'estremo oriente russo, causando la morte di gran parte di loro. Nonostante l'eliminazione di un'intera classe dai territori ucraini, tuttavia, l'opposizione alla collettivizzazione da parte delle masse contadine era ancora forte, e per contrastarla il Partito a Mosca decise di inviare nelle campagne gruppi di lavoratori dalle città, affiancati da un certo numero di soldati e dai servizi segreti, con lo scopo di contribuire alla collettivizzazione. Tali operazioni di implementazione del progetto di collettivizzazione si risolsero, nei fatti, in una serie di azioni violente ai danni dei contadini: ad essi veniva spesso requisito il grano che si erano rifiutati di consegnare, oppure si procedeva direttamente con l'arresto, la deportazione o persino l'uccisione. Negli anni successivi, le perdite umane e la mancata riorganizzazione del lavoro nelle campagne portarono a un ingente calo nella produzione agricola che culminò in una vera propria carestia negli anni 1932-1933. Sebbene le cause della carestia – ovvero, se e in quale misura essa fu artificialmente creata dalle autorità sovietiche per liberarsi definitivamente dalle masse contadine ancora restie alla collettivizzazione, o se si trattò di un vero e proprio genocidio rivolto contro la popolazione ucraina in quanto tale – e il preciso numero di persone coinvolte rimangano ancora dibattute dagli storici, è certo che quello che nella memoria collettiva degli ucraini è noto come *Holodomor* (letteralmente "morte per fame") fu uno dei più tragici episodi nella storia dell'Ucraina sovietica. Assieme agli stravolgimenti politici precedentemente menzionati, esso segnò la conclusione di un lungo decennio di ottimismo, crescita e fermento culturale (MAGOCSI: 2010, 594-600).[7] Nello specifico, tuttavia, il fermento culturale e artistico che aveva caratterizzato l'Ucraina dell'ultimo decennio fu definitivamente interrotto con l'istituzione, nel 1934, dell'Unione degli scrittori, di cui parleremo più approfonditamente in seguito.

Nello stesso anno, la capitale della Repubblica Socialista Sovietica Ucraina venne spostata da Charkiv a Kyjiv: la città orientale, scenario di un ricco e costante scambio interculturale e centro culturale di grande vivacità già in epoca zarista, tornò così ad essere una periferia, mentre Kyjiv andava incontro a una nuova russificazione. Se nei primi anni dopo la Rivoluzione questa città era stata ritenuta troppo connotata in senso nazionale per essere scelta come capitale di una Repubblica sovietica, nel decennio trascorso anche Charkiv era riuscita a dare vita a un processo di costruzione identitaria su base nazionale, fondata proprio sulla duplicità e sulla "liminalità" che ne costituivano il tratto distintivo.

[7] Sul tema del Holodomor rimandiamo anche a CONQUEST: 1986; SERBYN, KRAWCHENKO: 1986; DAVIES, WHEATCROFT: 2004.

Forse proprio a causa della nuova forte identità che si era creata, le autorità sovietiche decisero di ridimensionarne la rilevanza politica. Tornando a governare su e da Kyjiv, le autorità sovietiche ristabilivano invece un potere di stampo imperiale, che si propagava a partire dai grandi centri e subordinava a sé tutte le periferie. Nel corso dei restanti anni Trenta, il potere sovietico avrebbe dunque mostrato il suo volto più cruento, divenendo sempre più intollerante a qualsiasi forma di opposizione, messa a tacere tramite arresti, deportazioni e frequenti fucilazioni.

Se gli eventi che abbiamo passato in rassegna finora coinvolsero prevalentemente il centro del Paese e la riva sinistra dello Dnipro, ovvero quell'area dell'Ucraina che da Kyjiv si rivolge verso Est, sino al confine russo, le regioni occidentali del Paese furono protagoniste di vicende storiche differenti, a causa dell'appartenenza di queste aree all'Impero Austro-Ungarico. Sin dal XIX secolo, i movimenti nazionali ucraini avevano trovato nel contesto asburgico maggiori possibilità di sviluppo, grazie a una certa apertura di Vienna nei confronti degli interessi ucraini, favoriti in funzione anti-polacca. Per questo motivo, negli stessi anni in cui i territori ucraini sotto il controllo dell'Impero zarista vivevano la loro fase di maggiore oppressione, la città di Leopoli si affermò come importante centro culturale e di formazione dell'identità nazionale ucraina.[8] Prima di passare a dedicarci all'approfondimento del contesto artistico e culturale degli anni Venti, vale dunque la pena soffermarsi su quanto accadde, nel corso del medesimo intervallo storico, in quella parte di Ucraina – ovvero la regione della Galizia con il suo maggiore centro urbano, Leopoli, e parti della Volinia – che non era stata inclusa nel primo progetto sovietico e sull'importante quanto controverso ruolo da essa giocato nello sviluppo dell'idea nazionale ucraina.

Con la conclusione della Prima Guerra Mondiale e l'ormai inevitabile declino del potere centrale all'interno dell'Impero asburgico, la popolazione ucraina della Galizia iniziò a dar voce alla richiesta, già precedentemente formulata (MAGOCSI: 2010, 435), di separare la Galizia orientale da quella occidentale, di appartenenza polacca, e di garantire al suddetto territorio ucraino l'autonomia e il diritto di auto-determinazione, anche secondo quanto affermato nei 14 punti del presidente americano Woodrow Wilson riguardo all'ordine mondiale da perseguire dopo il conflitto. Il potere di Vienna, incarnato dal 1916 al 1918 dalla figura dell'Imperatore Carlo, rispose però in modo non soddisfacente, proponendo, dopo una fase di lunga procrastinazione, un'organizzazione di tipo federale dei territori facenti parte dell'Impero. In reazione a queste prime tiepide aperture, l'establishment ucraino prese l'iniziativa, riunendo un'assemblea costituente e dichiarando la nascita, nell'ottobre del 1918, della *Ukrajins'ka Narodna Rada* (Consiglio Popolare Ucraino, da non confondersi con la kieviana UNR, la *Ukrajins'ka Narodna Respublika*). Il mese successivo, il nuovo

[8] Si veda, a questo proposito, la definizione della Galizia come il "Piemonte ucraino" proposta da Magocsi (MAGOCSI: 2002).

stato ucraino si autoproclamò indipendente e si attribuì la denominazione di *Zachidno-Ukrajins'ka Narodna Respublika* (Repubblica Popolare dell'Ucraina Occidentale, MAGOCSI: 2010, 547-548). All'inizio dell'anno successivo, la ZUNR dichiarò l'unione con la UNR di Kyjiv, ma si trovò, nel frattempo, a dover affrontare un attacco militare da parte della Polonia, che non accettava di rinunciare a quella frazione del suo territorio. Le forze polacche, coadiuvate anche da diverse potenze europee, la Francia in primis, mostrarono presto la propria superiorità militare sul campo, e i vertici della ZUNR furono dunque costretti alla fuga verso Est, in particolare a Kam'janec'-Podils'kyj, dove il governo della *Central'na Rada*, guidato da Petljura, stava cercando di riorganizzarsi per sconfiggere i bolscevichi. Come rileva Magocsi, tuttavia, la collaborazione tra i due governi si mostrò molto complessa: innanzi tutto, entrambe le élite politiche aspiravano alla supremazia, e i politici galiziani, nello specifico, ritenevano di provenire da una regione maggiormente sviluppata dal punto di vista culturale e politico e di avere per questo il compito di riunire il Paese; inoltre, i due gruppi avevano idee contrastanti circa le possibili alleanze con i Bianchi di Denikin da un lato o con i Polacchi dall'altro, entrambe concepite con lo scopo ultimo di liberarsi del pericolo bolscevico (MAGOCSI: 2010, 552).

Il fallimento di una fruttuosa alleanza tra l'Est e l'Ovest dell'Ucraina rivelò quindi chiaramente le differenze ancora molto profonde che intercorrevano tra le due regioni, le quali rimasero di fatto separate ancora per lungo tempo. Nel 1923, infatti, la Lega delle Nazioni riconobbe ufficialmente l'appartenenza di tutto il territorio galiziano allo stato polacco, e tale definizione dei confini era destinata a rimanere tale fino agli stravolgimenti provocati dalla Seconda Guerra Mondiale. Il rinnovato dominio polacco in Galizia provocò una forte ondata migratoria, sia verso l'Ucraina Sovietica che verso occidente, in particolare verso la Repubblica Ceca, ma coloro che rimasero in patria proseguirono il loro impegno politico per la difesa dei diritti e l'autonomia degli ucraini – sia in modo legale, attraverso l'attività politica nel parlamento polacco, che per vie illegali, tramite movimenti clandestini e terroristici. Di particolare rilievo a tal proposito fu la creazione, nel 1929, della OUN (*Orhanizacija Ukrajins'kych Nacionalistiv*, Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini). L'organizzazione fu fondata a Vienna da parte di alcuni membri dell'emigrazione, ma portò avanti le proprie attività, volte al rovesciamento del potere in Polonia e in Unione Sovietica, nell'Ucraina occidentale, ispirandosi al pensiero di Dmytro Dontsov (1883-1973), intellettuale dalle posizioni fortemente nazionaliste che emerse come figura culturale particolarmente attiva nell'Ucraina degli anni Venti e Trenta. L'orientamento politico dell'organizzazione era dunque rivolto verso l'estrema destra e l'ideologia fascista, al punto che, nel corso della Seconda Guerra Mondiale, una frangia del gruppo dichiarò la propria vicinanza al governo nazista, segnando così una delle pagine più oscure della storia ucraina recente. Il desiderio di emancipazione nazionale e la ribellione anticoloniale

contro una dominazione straniera avevano così mostrato il loro risvolto più pericoloso, rappresentato dalla ricerca di un'identità pura – anche dal punto vista etnico – e dal totale rifiuto della differenza. Non è un caso, d'altronde, che la furia "purificatrice" dell'UPA (*Ukrajins'ka Povstans'ka Armija*, Esercito Insurrezionale Ucraino), l'ala militare della OUN, fu rivolta in maggior misura proprio verso le minoranze interne, e in primo luogo contro gli ebrei, forse nel tentativo di affermare la propria supremazia in una maniera di fatto non dissimile da quella delle stesse potenze imperiali e coloniali da cui per secoli l'Ucraina aveva sperato di liberarsi (ERLACHER: 2021; HIMKA: 2011).

Ad Ovest come a Est, dunque, l'Ucraina degli anni Venti fu contraddistinta dai tentativi di ottenere un'autonomia e di definire la propria identità nazionale liberandosi dall'oppressione di poteri più forti e di stampo imperiale. Al tempo stesso, il desiderio di raggiungere un'emancipazione nazionale fu affiancato dai tentativi di conciliare tale proposito con progetti politici differenti, talvolta in aperto contrasto con questo stesso progetto. Ad ogni modo, la grande vivacità e il fermento di idee che caratterizzavano la vita dell'Ucraina dell'epoca ebbero un chiaro riflesso sull'atmosfera artistica, la cui notevole fioritura fu senz'altro conseguenza degli intensi dibattiti e degli scambi culturali che caratterizzarono questa fase storica.

## 1.2 Il contesto culturale: i gloriosi anni Venti ucraini e la ricerca di un orientamento

Come anticipato in precedenza, il periodo storico che va dal 1917 al 1934 costituì una tappa essenziale nella costruzione della moderna identità nazionale ucraina. L'iniziale apertura delle politiche culturali sovietiche pose fine a una lunga fase di oppressione della lingua e cultura ucraina in epoca zarista, durante la quale il potere centralizzato e di stampo imperialista dell'Impero aveva fortemente ridotto le possibilità di sviluppo della letteratura di questo Paese, limitando, in tal modo, anche il maturare di una coscienza nazionale. Quest'ultima, tuttavia, aveva trovato una sua dimensione proprio nella manifestazione di una ribellione anticoloniale, come ben espresso dalla figura del poeta "vate" ottocentesco Taras Ševčenko. Nel corso degli anni Venti, invece, l'espansione di una realtà editoriale preminentemente ucraina e ucrainofona favorì lo sviluppo di una coscienza nazionale, proprio perché creava uno spazio di simultaneità temporale condivisa dai cittadini-lettori, che potevano così iniziare a *immaginarsi* – per usare la terminologia coniata da Benedict Anderson – come comunità e come nazione (ANDERSON: 1983).

Se però la comunità ucraina poteva finalmente imparare a riconoscersi come una collettività, erano ancora da definire i valori che questa comunità avrebbe condiviso. Gran parte del dibattito culturale dell'epoca ruota in effetti attorno alle seguenti questioni fondamentali: da un lato, la necessità di

chiarire l'orientamento dell'Ucraina – sospesa tra il desiderio di confrontarsi con l'Occidente europeo e la difficoltà nel liberarsi dello storico legame con la cultura russa – e, dall'altro, la definizione del linguaggio artistico più adatto a portare la cultura ucraina verso una totale maturazione. La riflessione attorno a tali tematiche, giunta a piena maturazione nel corso degli anni Venti, ebbe però origine nei decenni precedenti, ed è pertanto opportuno ripercorrere brevemente il contesto culturale ucraino a partire dall'inizio del secolo, soffermandoci su quei momenti della storia culturale ucraina che mettono meglio in evidenza il progresso del dibattito teorico e critico attorno alla questione nazionale e culturale, e tralasciando invece altri fondamentali sviluppi, in particolare nella sfera teatrale e in quella artistica, in cui il dibattito emerge con minor chiarezza.[9]

Dal punto di vista della produzione artistica e letteraria, i primi decenni del XX secolo furono segnati, in Europa occidentale e non solo, dall'avvento del modernismo, o meglio, come osserva Tamara Hundorova, di plurimi modernismi, poiché questa temperie si sviluppò in modi differenti in ogni nazione, a seconda delle peculiarità storiche e culturali di queste ultime (HUNDOROVA: 2009, 8-9). Nello specifico caso ucraino, la generale tendenza all'estetismo che caratterizzava il modernismo europeo si affiancò a una speciale attenzione al discorso nazionale, e la riflessione sul modernismo si inserì dunque all'interno della più ampia discussione sullo sviluppo della cultura ucraina che abbiamo poc'anzi menzionato.

Dichiararsi rappresentanti della corrente modernista in Ucraina significava infatti farsi contemporaneamente promotori di un determinato percorso di maturazione per l'arte ucraina, che, secondo il programma modernista, si sarebbe sviluppata lungo le tre direttrici di un'arte europea, urbana ed esteticamente valida. Di un simile progetto, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, furono precoci fautrici le due scrittrici Lesja Ukrajinka (1871-1913) e Ol'ha Kobyljans'ka (1863-1942), ma il discorso teorico e programmatico fu dominato, fin dall'inizio del XX secolo, da una serie di intellettuali di genere maschile, tra cui il poeta Mykola Voronyj (1871-1938), il critico Ostap Luc'kyj (1883-1941), autore del manifesto del gruppo nato a L'viv, Moloda Muza (La giovane musa), e l'intellettuale Mykola Jevšan (1890- 1919), leader del circolo di artisti che si riunivano attorno alla rivista kieviana *Ukrajins'ka Chata* (*Casa ucraina*).

La vasta estensione – anche dal punto di vista geografico – dei raggruppamenti culturali appena menzionati lascia trasparire l'eterogeneità della corrente modernista nell'Ucraina di inizio secolo, rivelando però anche una certa uniformità di intenti sul piano artistico. Da un lato, Mykola Voronyj, il quale nacque nella cittadina russa di Rostov sul Don e visse per gran parte della sua vita nelle

[9] Sull'intensa attività teatrale e artistica dell'Ucraina degli anni Venti rimandiamo a FOWLER (2017) e MAKARYK, TKACZ (2010).

regioni orientali e meridionali di Charkiv e Odessa, rappresentava un'area dell'Ucraina storicamente legata alla cultura russa, ma invocava ugualmente, nei suoi testi programmatici del 1901 e 1903,[10] la necessità di rivolgersi all'Europa osservandone i più recenti sviluppi artistici. Parallelamente a questo desiderio, inoltre, Voronyj fu tra i primi a porre l'accento sull'aspetto estetico dell'opera, distogliendosi in questo modo dalla tradizione moralistica e didascalica del secolo precedente e rifacendosi, invece, alla tradizione simbolista russa ed europea (PAVLYČKO, 1999: 97-100). D'altro canto, il gruppo di Moloda Muza era il risultato del fermento culturale concentrato nella città occidentale di Leopoli, caratterizzata dal continuo contatto culturale con la Polonia: non a caso, il gruppo traeva esplicitamente ispirazione, a partire dalla propria denominazione, dal suo corrispettivo polacco, Młoda Polska (La giovane Polonia), e con esso condivideva il rifiuto dei principi positivisti e una certa tendenza verso il simbolismo e il decadentismo. Il circolo di *Ukrajins'ka Chata*, infine, era espressione di un terzo polo della vita artistica e culturale nell'Ucraina degli anni Dieci, quello kieviano, all'interno del quale si costituirono alcune delle più mature riflessioni sul modernismo dell'epoca prerivoluzionaria. Obiettivo primario di Mykola Jevšan e degli altri intellettuali della rivista *Ukrajins'ka Chata*, pubblicata dal 1909 al 1914, era quello di modernizzare la cultura ucraina, liberandola dal provincialismo e dal conservatorismo tipici dei *narodnyky* (populisti), rappresentanti della cultura dominante nel secolo precedente.

Ponendosi in aperta rottura con il movimento del cosiddetto *narodnyctvo* (populismo), dunque, i "chatiani" invocavano il superamento della retorica incentrata sull'idealizzazione romantica del popolo (*narod*) e della cultura tradizionale e rurale ad esso legata, in favore di una letteratura alta, colta e portata avanti da individui di talento e dalla forte personalità (è chiara, a tal proposito, l'influenza esercitata dalla lettura di Nietzsche, nonché dalla letteratura europea del primo modernismo). Nonostante il rifiuto del populismo di stampo romantico e le inclinazioni cosmopolite, tuttavia, gli intellettuali di *Ukrajins'ka Chata* consideravano essenziale la questione nazionale, posta spesso al centro delle loro riflessioni. A essere messo in dubbio non era quindi il desiderio di un'emancipazione nazionale per l'Ucraina, ma la strategia messa in atto per raggiungere questo obiettivo in ambito culturale: Jevšan, Sribljans'kyj e gli altri autori del circolo kieviano ritenevano, in sostanza, che la tendenza all'isolazionismo e la ricerca di un'autenticità basata sulla tradizione rurale e sui gusti delle masse fossero in realtà di ostacolo allo sviluppo dell'identità nazionale, che, invece, poteva mirare a una piena maturazione solo mediante il dialogo con la cultura europea e una ricerca artistica colta e consapevole, che avrebbe così reso possibile anche il raggiungimento di

[10] In particolare, si fa qui riferimento ai testi pubblicati sul *Literaturno-naukovyj vistnyk* (*Il notiziario letterario-scientifico*, 1901) e sull'almanacco, curato dal poeta stesso, *Z-nad chmar i dolyn* (*Da sopra le nuvole e le valli*, Odesa, 1903) (PAVLYČKO: 1999).

un’autonomia culturale ed eventualmente anche politica (PAVLYČKO, 1999: 127-131). L’interrelazione tra lo sviluppo dell’identità nazionale e la riflessione estetica e intellettuale, così formulata in prima battuta proprio su *Ukrajins’ka Chata*, costituirà un elemento fondamentale anche nel dibattito degli anni Venti, nel quale tale tematica verrà ripresa e approfondita attraverso nuovi punti di vista, generati dal contesto rivoluzionario.

Cosmopolitismo, tendenza all’innovazione in ambito artistico e una peculiare visione delle questioni nazionali furono poi al centro di un'altra corrente artistica sorta prima della Rivoluzione e al di fuori della cornice propriamente modernista, il futurismo. Primo tra i movimenti avanguardistici europei – che, pur condividendone alcuni orientamenti, si differenziavano dai modernismi per lo sperimentalismo più radicale, il netto rifiuto della tradizione e dell’istituzionalizzazione dell’arte (BILA: 2006, 23-25) – il futurismo degli anni Dieci del XX secolo si contraddistinse per l’enfasi distruttiva e lo sguardo ottimistico rivolto verso un futuro segnato dal progresso tecnologico. Anche nel contesto ucraino, il movimento futurista, fondato nel 1914 dal poeta Mychajl’ Semenko (1892-1937), non mancò di sottolineare gli elementi sopra menzionati. Nei due manifesti, pubblicati rispettivamente nell’introduzione alla sua prima raccolta poetica *Derzannja* (*Audacia*) e nel volume programmatico *Kverofuturyzm* (*Quaerofuturismo)*, Semenko proclamò i principi della sua nuova poetica, divenendo il protagonista di un vero e proprio “scandalo letterario” (ILNYTZKYJ: 1997, 5-7). A provocare il maggiore sdegno sia tra la critica populista che nel più progressista circolo modernista furono le dichiarazioni di Semenko a proposito del rapporto con la tradizione e, soprattutto, le affermazioni riguardanti colui che era ritenuto uno dei padri della letteratura ucraina, il poeta Taras Ševčenko. Nell’introduzione a *Derzannja*, infatti, il poeta arrivò a dichiarare l’intenzione iconoclasta di bruciare il suo *Kobzar* (la più celebre raccolta poetica di Ševčenko), in un gesto di totale rifiuto del canone letterario e della sua autorità. Il testo successivo, *Kverofuturyzm*, mostrò invece un maggiore spessore dal punto di vista dell’elaborazione teorica. Semenko chiarì infatti il concetto del rifiuto della tradizione in maniera più approfondita, formulando il principio del cambiamento e della ricerca perpetua (da cui, appunto, il nome del movimento, dal verbo latino *quaero*, cercare) come elemento caratterizzante del processo artistico. La strada dell’innovazione e del progresso artistico in Ucraina, inoltre, poteva essere intrapresa, secondo il parere del poeta futurista, soltanto abbandonando le tendenze populiste e nazionalistiche in nome di un’espressività universale:

> Воно (мистецтво, n.d.r.) не може бути ні українським, ні яким іншим в сїм представленні. Ознаки національного в мистецтві — ознаки його примітивності. Кверо-футуристичне

> мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло[11] (SEMENKO: 2010, 267).

Certamente non stupisce che, in un momento storico in cui la definizione della questione nazionale era unanimemente considerata uno tra i punti centrali nelle agende politiche e culturali degli intellettuali ucraini, tali affermazioni dall'afflato internazionalista incontrarono una forte opposizione da parte della critica nazionale, che tacciò il neonato movimento avanguardista come non autentico e persino anti-ucraino. Come spiegheremo in seguito, la vocazione transnazionale dei futuristi, unitamente al loro atteggiamento radicale ed innovatore, invece, si mostrò – almeno in una prima fase – in linea con gli ideali rivoluzionari, i quali, a partire dal 1917, instaurarono una serie di cambiamenti nell'atmosfera culturale dell'Ucraina dell'epoca.

Il legame tra l'attività letteraria e quella politica e ideologica, infatti, divenne ancor più stretto nell'Ucraina postrivoluzionaria. Da un lato, alcuni dei movimenti letterari sorti negli anni precedenti – in primis quello modernista e simbolista, che si impegnò nella pubblicazione delle riviste *Literaturno-krytyčnyj almanach* (*Alamanacco letterario-critico*) e *Muzahet* (*Musagete*) – cercarono di tenersi quanto più possibile in disparte dall'arena puramente politica, pur non abbandonando il proprio impegno nella riflessione sulla letteratura ucraina e sul suo ruolo nella creazione di un'identità nazionale. D'altro canto, furono molti gli intellettuali direttamente coinvolti nelle azioni politiche dei primi anni della Rivoluzione e della guerra civile. Il desiderio, ampiamente condiviso nell'ambiente culturale dell'epoca, era quello di dar vita a una letteratura capace di farsi canale di espressione e diffusione tra le masse degli ideali della Rivoluzione. Quest'ultima acquisiva i tratti sociali di una rivoluzione proletaria per alcuni e quelli di una liberazione nazionale per altri; forse ancor più spesso, essa si configurava come un tentativo di conciliare questi due aspetti in un progetto segnatamente ucraino all'interno del neonato contesto sovietico (PALKO: 2021).

Nel triennio dal 1917 al 1920, quindi, furono numerosi i tentativi di creare raggruppamenti artistici sulla base dei progetti politici condivisi dai loro membri, e tali raggruppamenti, a loro volta, diedero vita ad altrettante realtà editoriali. Una delle prime dichiarazioni programmatiche circa la nascita di una letteratura proletaria e rivoluzionaria fu il testo del 1918 *Naš Universal* (*La nostra Universale*), firmato dagli scrittori Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Volodymyr Sosjura (1898-1965) e pubblicato sull'almanacco *Žovten'* (*Ottobre*) (SHKANDRIJ: 1992, 49). Nel manifesto, caratterizzato da toni trionfalistici ed entusiastici rivolti verso il futuro, si auspicava lo sviluppo di una letteratura definita semplicemente come proletaria, descritta dunque sulla base dell'appartenenza politica ma

[11] Traduzione: "Essa (l'arte, n.d.r.) non può essere né ucraina, né di nessun altro tipo in questo senso. I segni del nazionale nell'arte sono segni della sua primitività. L'arte quaerofuturista deve essere espressione di un sentire universale e lo strato sottile dell'arte nazionale è già sparito". Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono mie.

priva di una precisa direzione stilistica e formale. Tra le numerose organizzazioni – attive generalmente nella nuova capitale sovietica, Charkiv – vale poi la pena ricordare quella dei borot'bisti, ovvero i membri dell'UKP(b) (*Ukrajins'ka Komunistyčna Partija (borot'bystiv)*, Partito Comunista Ucraino (dei borot'bisti)), che si poneva l'obiettivo di portare avanti il progetto comunista senza però essere inglobato all'interno del partito russo. Il gruppo fondò una rivista che portava il suo nome (*Borot'ba*, *Lotta*) e, successivamente, avviò il breve progetto di *Mystectvo* (*Arte*, 1919-1920), a cui collaborarono, tra gli altri, figure di spicco dalla provenienza eterogenea, quali il poeta e giornalista Vasyl' Ellan-Blakytnyj (pseudonimo di Vasyl' Ellans'kyj, 1894-1925), il regista Les' Kurbas (1887-1937), il già menzionato Mychajl' Semenko, leader dei futuristi ucraini, Pavlo Tyčyna (1891-1967), celebre poeta creatore di una speciale estetica simbolista influenzata dalle correnti avanguardistiche e dall'entusiasmo rivoluzionario, e altri.

Fondamentale nel dibattito sulla letteratura ucraina fu poi l'attività della sezione ucraina del Proletkul't. L'organismo, fondato in Russia nel 1917 secondo i principi dettati da Aleksandr Bogdanov e, quantomeno inizialmente, strettamente legato alle autorità del governo centrale, aveva lo scopo di promuovere una letteratura proletaria "pura", il cui sviluppo era promosso tramite la creazione di laboratori e club locali, che permettevano alle masse operaie di partecipare in prima persona all'impegno artistico e letterario. Se da un punto di vista politico il progetto sembrava non discostarsi di molto da quello dei borot'bisti e delle altre organizzazioni rivoluzionarie, al punto che molti intellettuali si muovevano liberamente tra un raggruppamento e l'altro, furono le posizioni mantenute dai vertici del Proletkul't riguardo alle questioni nazionali a causare tensioni. Come ben spiegato da Shkandrij, infatti, la sezione ucraina dell'associazione, fondata nel 1918, mostrò una tendenza fortemente centralizzatrice e uno scarso interesse nei confronti della lingua e della cultura ucraina, che sfociò persino, da parte di alcuni membri, in un aperto sostegno alla teoria della "lotta tra le due culture". Secondo questa teoria, la civiltà russa e quella ucraina erano il riflesso rispettivamente di una cultura alta e urbana e di una bassa e rurale, ed erano per questo destinate a un continuo scontro, la cui conclusione ideale era individuata nella definitiva affermazione della cultura russa e nella conseguente subordinazione totale dell'Ucraina, in favore di un'unione che avrebbe assorbito ogni specificità nazionale sulla base di una comunanza politica e ideologica (SHKANDRIJ: 1992, 52-54). Tale atteggiamento di netto rifiuto delle specificità nazionali (in particolar modo di quelle non russe) provocò però numerosi conflitti, anche all'interno dell'organizzazione stessa, e trovò infine la disapprovazione delle autorità sovietiche – a partire dallo stesso Vladimir Lenin – che, in linea con il processo di *korenizacija* a cui avrebbero ben presto dato inizio, comprendevano bene l'importanza strategica di una politica di tolleranza verso le nazionalità, necessaria per portare le masse sulla strada del comunismo ed evitare potenziali ribellioni di stampo nazionalista. Il progetto

proletkul'tista, dunque, colpito da polemiche e attacchi su più fronti, finì per estinguersi già nel 1924, assieme alla piattaforma editoriale che ne era diventata l'organo ufficiale in Ucraina, la rivista prevalentemente in lingua russa *Zori grjaduščego* (*L'alba del futuro*). Ciò che rimaneva del raggruppamento si riorganizzò sotto la denominazione di VUAPP (*Vseukrajins'ka Asocjacija Proletars'kych Pys'mennykiv*, Associazione Panucraina degli Scrittori Proletari) e si dedicò alla pubblicazione, a Charkiv, delle riviste *Platform* e *Kommunyst*, anch'esse di vita breve.

Ben più longevo, fra i progetti editoriali direttamente legati alle istituzioni sovietiche, fu invece il quotidiano *Visti VUCVK* (*Notizie del Comitato Esecutivo Centrale Panucraino*), principale organo di informazione del governo sovietico ucraino, la cui redazione fu stabilita a Charkiv a partire dal 1920, dopo un breve periodo a Kyjiv. Il quotidiano, di lingua ucraina, dedicò sempre un certo spazio alla sezione culturale e letteraria, tanto da annoverare anch'esso tra i propri collaboratori alcuni degli scrittori di maggior rilievo del decennio, tra cui si ricordino, in special modo, Mykola Chvyl'ovyj e Ostap Vyšnja.

I vari tentativi – tutti di durata ridotta – di formare dei circoli letterari organicamente organizzati trovarono delle soluzioni parzialmente definitive solo a partire dagli anni 1922-1923, in corrispondenza dell'avvio delle politiche di *korenizacija* di cui si è parlato in precedenza. Nell'ambito di una letteratura autodefinitasi come contadina e proletaria, il 1922 vide la nascita del gruppo Pluh (L'aratro, una denominazione che lascia già apertamente trasparire l'appartenenza contadina dei suoi membri), il cui programma consisteva nella produzione di una letteratura che fosse al tempo stesso composta dalle masse contadine e ad esse rivolta, e caratterizzata, dunque, da una ricercata semplicità e comprensibilità e dall'elaborazione di tematiche legate alla vita nelle campagne. L'anno successivo, invece, vide la formazione di un ulteriore raggruppamento, che prese il nome di Hart (Tempra). Il gruppo dedicava le proprie energie alla lotta contro l'ideologia piccolo-borghese e alla creazione di una cultura comunista, rivolgendosi in minor misura, se paragonata a Pluh, alle popolazioni delle campagne e privilegiando invece il pubblico proletario delle città. Ad ogni modo, i membri di Hart condividevano con i colleghi la necessità di rivolgersi alle masse, promuovendo così lo sviluppo di una letteratura di facile fruizione che, spesso, risultava in una scarsa elaborazione stilistica ed estetica (LUCKYJ: 1990, 46-49). A testimonianza della dinamicità delle organizzazioni letterarie dell'epoca, si noti che molti dei membri di Hart erano stati in passato membri dei borot'bisti, di cui Hart era l'ideale continuazione: è il caso di Ellan-Blakytnyj, Mykola Chvyl'ovyj, Pavlo Tyčyna, ma anche di Majk Johansen, Mykola Kuliš (1892-1937), Volodymyr Sosjura e altri. Una certa mobilità era d'altronde presente anche tra i gruppi Pluh e Hart.

Nonostante i numerosi punti in comune tra i due gruppi e la mobilità degli scrittori che ne facevano parte, non mancarono però le rivalità. Innanzi tutto, infatti, le due organizzazioni entrarono in contrasto per la tendenza più contadina dell'una e quella più proletaria dell'altra, e ciò portò a reciproche accuse rispettivamente di provincialismo o di imposizione delle logiche urbane sulle campagne. Inoltre, Pluh e Hart si posizionavano in modo differente a proposito dello sviluppo della letteratura nazionale: come spiega George Luckyj, i membri di Hart erano in buona sostanza gli eredi del gruppo dei borot'bisti e con tale gruppo condividevano l'obiettivo di perseguire – anche per mezzo dell'attività letteraria – un comunismo specificamente ucraino, mentre i membri di Pluh erano più aperti ad altri tipi di alleanze anche con le organizzazioni russe o filorusse (LUCKYJ: 1990). Ad accendere lo scontro, in particolare, furono quindi le discussioni a proposito dei rapporti che i due gruppi intendevano mantenere con le due associazioni VUAPP (che, come si è visto, era sorta come erede del Proletkul't ucraino e con esso condivideva le tendenze russocentriche dei membri ai vertici) e VAPP (*Vserossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej*, Associazione Panrussa degli Scrittori Proletari), ovvero il corrispondente russo della prima, che aspirava però a un'unione transnazionale che includesse anche gli scrittori ucraini. Mentre con la VUAPP Hart rifiutò ogni tipo di associazionismo – al contrario di Pluh, che si era invece mostrato molto aperto a questo riguardo – gli "hartiani" avevano accettato di far parte della VAPP, forse in nome del progetto comune di creazione di una letteratura proletaria. La posizione di Hart, improntata sul mantenimento di una certa autonomia per la letteratura ucraina, divenne però causa di tensioni con la dirigenza russa della VAPP, e ciò inasprì ulteriormente anche il dibattito interno in Ucraina: Ellan-Blakytnyj, che già aveva accusato la VUAPP di essere filorussa, attaccò il critico Serhij Pylypenko (1891-1934), figura guida di Pluh, per il suo tacito assenso alle decisioni della VAPP e per il suo apparente disinteresse nei confronti della rappresentatività nazionale. Nonostante la disputa fu presto risolta all'interno della stessa VAPP, che riabilitò Hart e ribadì la necessità che entrambi i gruppi rivali continuassero a operare in Ucraina dividendosi i campi d'azione ed evitando ulteriori tensioni, il tema dello sviluppo della letteratura ucraina all'interno della cornice sovietica e proletaria si affermò e divenne centrale nel dibattito letterario in Ucraina, arrivando, come vedremo, a provocare aspri conflitti anche negli anni successivi (LUCKYJ: 1990, 54-55).

Considerate le opinioni molto eterogenee diffuse in quegli anni circa la giusta direzione da dare alla letteratura postrivoluzionaria, non sorprende che anche l'unità interna dei gruppi Pluh e Hart fosse in realtà alquanto precaria. A causare la prima frattura all'interno di Hart furono però dei disaccordi non tanto sul piano della questione nazionale, quanto su quello teorico ed estetico. Già nel 1925, ancora all'interno del gruppo Hart, un piccolo gruppo di scrittori capeggiati da Mykola Chvyl'ovyj si riunì formando il circolo dal nome Urbino, scelto in onore della città italiana che diede i natali a Raffaello,

diventando in seguito uno dei più importanti centri del Rinascimento italiano. Il gruppo sosteneva l'importanza del valore artistico della letteratura e attribuiva a tale principio una priorità rispetto a quello quantitativo – in riferimento, ad esempio, al numero di scrittori provenienti dalle masse contadine e proletarie – e al criterio utilitaristico e didascalico che stava alla base dell'impostazione di Hart e Pluh. Gli scrittori del gruppo Urbino, precedentemente noti anche con il nome di "Olimpiani", riaffermavano dunque un'idea dell'attività letteraria come mestiere riservato a un ristretto numero di persone di talento – per quanto potenzialmente provenienti da tutte le classi sociali, con una prevalenza di scrittori proletari, in linea con gli ideali rivoluzionari –, ma tale principio entrava apertamente in contrasto con il "massovismo" di Ellan-Blakytnyj e degli altri membri del suo gruppo (SHKANDRIJ: 1992, 68-69). Quello che era un conflitto interno divenne dunque il preludio di una rottura ben più profonda, che si concluse con la creazione del gruppo VAPLITE (Vil'na Akademija Proletars'koji Literatury, Libera Accademia della Letteratura Proletaria).

La creazione dei gruppi menzionati e la graduale separazione dal gruppo Hart coincisero con l'inizio di un significativo impegno dei "Vaplitiani" – e in particolare del leader del circolo, Mykola Chvyl'ovyj – nell'attività critica, teorica e pubblicistica, dando origine a un'ampia disputa culturale conosciuta dalla critica come la "Discussione Letteraria del 1925-1928". Tale discussione può essere considerata il punto culminante di tutto il dibattito culturale precedente, poiché in essa confluirono le principali problematiche legate allo sviluppo dell'arte e della cultura ucraina. La posizione mantenuta da Chvyl'ovyj, nello specifico, coniugava la questione nazionale, quella politica e quella puramente estetica, proponendo una via di sviluppo che avrebbe fornito una soluzione comune per l'intera diatriba. Chvyl'ovyj, tuttavia, prese le mosse da una riflessione estetica, e solo gradualmente si spostò su un piano sempre più esplicitamente politico. I primi *pamphlets* dell'autore vennero pubblicati sulla rivista *Kul'tura i Pobut* (*Cultura e Vita quotidiana*), supplemento del quotidiano ucrainofono *Visti VUCVK*, in risposta ad alcuni attacchi ricevuti da parte degli scrittori populisti Bykovec' e Jakovenko, ed erano idealmente rivolti alla gioventù (SHKANDRIJ: 1986, 4). Mediante questi testi, Chvyl'ovyj intendeva indicare la via per la costruzione della letteratura proletaria in Ucraina, e per raggiungere tale obiettivo cercò di esporre quali fossero gli elementi necessari e quali invece quelli dannosi per lo sviluppo della letteratura ucraina. L'argomentazione dello scrittore, in particolare, ruotava attorno alla contrapposizione dei due concetti di "Europa" e "Illuminismo" (*Prosvita*), che simboleggiavano due modi opposti di concepire l'arte e due diversi modelli culturali. Da un lato, infatti, la cosiddetta "Europa psicologica" (*psykolohična Evropa*) rappresentava l'ideale astratto di una cultura occidentale alta, basata sull'esistenza di un'intellighenzia forte e immaginata sul modello delle culture europee nelle loro fasi di massimo splendore (la Grecia classica, il Rinascimento italiano, il Romanticismo tedesco, e così via); dall'altro, invece, il concetto di "Prosvita" era tratto dal nome di quelle società,

fondate alla fine del XIX secolo nell'Ucraina occidentale e successivamente in tutto il Paese, volte alla promozione della cultura, dell'istruzione e dell'alfabetizzazione tra la popolazione delle campagne ucraine, e faceva dunque riferimento a una concezione populista e didattica della cultura, concepita come un mezzo per elevare ed "illuminare" il popolo. Il posizionamento di Chvyl'ovyj tra questi due poli era, ovviamente, molto chiaro:

> Треба негайно на настирливе запитання: «Европа чи просвіта», відповісти: — «Европа». Це тим більше потрібно, що в той час, коли вже чути побідні кроки азіятського ренесансу, — в цей час «сатана» повів нестримну й рішучу атаку зі своєї «бочки» на город, на міську культуру[12] (CHVYL'OVYJ: 1983, 81).

Se l'orientamento culturale dell'Ucraina, secondo Chvyl'ovyj, doveva essere chiaramente rivolto verso l'Europa, l'espressione "Rinascimento asiatico" (*aziats'kyj renesans*) sembra contraddire, almeno in apparenza, l'europeismo appena dichiarato, ed è dunque importante esaminarla meglio, anche perché si rivelerà centrale nel resto dell'elaborazione teorica dello scrittore. Il principio del cosiddetto Rinascimento asiatico viene ripreso dettagliatamente nel secondo trattato di Chvyl'ovyj, *Pro Kopernika z Frauenburgu, abo Abetka Azijats'koho Renesansu v Mystectvi* (*Su Copernico di Frauenburg, ovvero l'ABC del rinascimento asiatico nell'arte*). Secondo la peculiare visione di Chvyl'ovyj, la cultura europea stava attraversando una fase di profondo declino dopo secoli di ascesa e netto dominio culturale della borghesia europea, e la risposta a tale crisi doveva venire dall'Oriente, incarnato, in questa fase storica di transizione, proprio dall'Ucraina:

> Як в свій час Петрарка, Мікель-Анджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Европу огнем відродження, так нові мистці, з колись пригноблених азіятських країн, нові мистці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною, європейською ніччю[13] (CHVYL'OVYJ: 1983, 98).

Il punto di vista dell'autore circa l'orientamento dell'Ucraina è quindi duplice e complesso. Per prima cosa, la scelta dell'Europa come modello culturale non entra in contraddizione con il concetto del Rinascimento asiatico, in quanto i due aspetti si rivelano complementari e facenti parte della stessa

[12] Traduzione: "Alla domanda pressante "Europa o Prosvita?" è necessario immediatamente rispondere: "Europa". Questo è tanto più necessario in questo momento, in cui già si sentono i passi vittoriosi del rinascimento asiatico, ora che "satana" ha lanciato un attacco inarrestabile e deciso dalla sua "botte" alla città, alla cultura urbana". Il riferimento a "Satana in una botte" rimanda al titolo di una farsa popolare messa in scena nelle campagne a inizio secolo e appare anche nel titolo di un altro *pamphlet* di Chvyl'ovyi, *Pro Satanu v Bočci abo pro Hrafomaniv Spekuljantiv ta Inšych Prosvitjan (Peršyj lyst do literaturnoji molodi,* (Su Satana in una Botte, ovvero Sui Grafomani Speculatori e altri Prosvitjani [Prima Lettera alla Gioventù Letteraria]) (SHKANDRIJ: 1986, 5).

[13] Traduzione: "Così come nel loro tempo Petrarca, Michelangelo, Raffaello e altri da un angolo dell'Italia incendiarono l'Europa con il fuoco del Rinascimento, così i nuovi artisti dai Paesi asiatici un tempo oppressi, i nuovi artisti-comunardi che ci vengono appresso, ascenderanno al monte Elicone e lì innalzeranno la fiaccola del Rinascimento, ed esso, sotto il rombo lontano delle battaglie sulle barricate, risplenderà di un pentagono cremisi e azzurro sopra l'oscura notte europea".

catena di ideale progresso culturale; in secondo luogo, la teoria del declino della cultura europea, largamente ispirata dal pensiero del filosofo tedesco Oswald Spengler, si affianca al principio del conflitto di classe, secondo il quale il periodo di ascesa e dominio della cultura della borghesia – il cui centro era, appunto, l'Europa – era giunto al suo termine e doveva dunque lasciare spazio al proletariato, rappresentato nel contesto internazionale dai paesi asiatici. Non è difficile, inoltre, rintracciare in questo pensiero anche un principio antiimperialista, poiché esso auspica il capovolgimento dei rapporti di potere attraverso la liberazione dei popoli oppressi dalle grandi potenze coloniali e la presa di coscienza di tali popolazioni, destinate a portare nel mondo una Rivoluzione sociale e culturale. Il programma del Rinascimento asiatico, dunque, era in grado di rispondere ai tre principali quesiti riguardanti la letteratura ucraina dell'epoca postrivoluzionaria, conciliandoli in una soluzione unitaria: dal punto di vista ideologico e di classe, esso prevedeva la costruzione di una letteratura proletaria che avrebbe sostituito quella borghese e prerivoluzionaria ottenendo risultati di pari valore; dal punto di vista della questione nazionale, invece, all'Ucraina veniva attribuito il ruolo cruciale di dare il via al Rinascimento asiatico in forza della sua posizione di crocevia tra Oriente e Occidente, che le garantiva la capacità di conservare l'eredità positiva della cultura europea e di traghettarla con successo fino all'Asia; infine, per quanto concerne le soluzioni estetiche, il Rinascimento asiatico continuava a porre le sue basi su un'arte creata da individui di eccezionale talento, consapevoli delle questioni teoriche e della tradizione, da cui bisognava trarre ispirazione seppur con lo scopo di rivoluzionarla.

Come si è visto, quindi, già agli inizi della discussione letteraria Mykola Chvyl'ovyj aveva cercato di sottolineare la specificità culturale dell'Ucraina, attribuendole un ruolo di spicco per la costruzione della letteratura proletaria. Con la graduale delusione nei confronti della Rivoluzione – in quegli anni ristagnante a causa delle politiche della NEP – e del progetto di ucrainizzazione, rivelatosi man mano inautentico e meramente propagandistico, l'autore sviluppò una posizione ancor più radicale, che prevedeva l'emancipazione dell'Ucraina dal suo stato di subordinazione culturale alla Russia. Questo parere controverso venne espresso, in particolare, nel lungo trattato *Apolohety Pisarysmu* (*Apologeti degli scribacchini*). Nell'ultimo capitolo dello scritto, l'autore trattò ampiamente la questione del rapporto tra la cultura russa e quella ucraina, sottolineando la condizione di oppressione e inferiorità a cui quest'ultima era stata condannata per decenni. Pur non negando il valore della letteratura russa di per sé, Chvyl'ovyj metteva in evidenza la necessità per la letteratura ucraina di volgersi verso altri modelli, con i quali, in sostanza, non si era instaurata una simile relazione coloniale. In queste pagine, inoltre, l'autore spiegava come la letteratura ucraina dovesse cercare un proprio percorso autentico, allontanandosi dalla rischiosa abitudine di ricercare continui parallelismi con la vicina tradizione russa:

> Не найдете ви паралелів в «московському житті» і в нашій дискусії. І це зовсім не тому, що той чи інший учасник українського диспуту талановитіш за того чи іншого російського (Боже борони!), а тому, що українська дійсність складніша за російську, тому, що перед нами стоять інші завдання, тому що ми молода кляса молодої нації, тому що ми молода література, яка ще не мала своїх Львів Толстих і яка мусить їх мати, яка не на «закаті», а на відродженні[14] (CHVYL'OVYJ: 1983, 314-315).

Come è prevedibile, la netta presa di posizione di Chvyl'ovyj e la sua audace invocazione di un affrancamento della letteratura ucraina dal modello russo (alla domanda "su quale delle letterature mondiali dovremmo impostare il nostro percorso?" l'autore proponeva infatti la risposta "Per nessuna ragione su quella russa", Chvyl'ovyj: 1983, 315) provocarono un grande scandalo presso le dirigenze del Partito. Lo stesso Stalin, venuto a conoscenza delle affermazioni di Chvyl'ovyj, criticò apertamente le esternazioni dello scrittore, parallelamente a quelle dell'allora Commissario per l'Educazione, Oleksandr Šums'kyj, il quale aveva espresso le sue perplessità sull'efficacia delle politiche di ucrainizzazione e sulla lentezza con cui queste venivano applicate, mostrandosi così vicino al pensiero di Chvyl'ovyj. In una lettera indirizzata a Lazar Kaganovič, allora a capo del KP(b)U, il Partito Comunista (dei bolscevichi) d'Ucraina, nell'aprile del 1926, Stalin espresse la sua preoccupazione nei confronti di quelli che definiva come degli estremismi e delle deviazioni nazionaliste, dando inizio a una vera propria campagna diffamatoria contro Šums'kyj e Chvyl'ovyj. Le conseguenze di tale campagna si concretizzarono in tempi brevi: per quanto riguarda Šums'kyj, dopo una serie di insistenze, da lui sempre coraggiosamente rifiutate, affinché ritrattasse le proprie posizioni e criticasse pubblicamente quelle di Chvyl'ovyj, egli fu sollevato dal ruolo di Commissario dell'Educazione e, contemporaneamente, la redazione di *Červonyj Šljach* (*Il cammino rosso*) lo licenziò dal suo incarico di caporedattore. Per quanto riguarda invece Mykola Chvyl'ovyj, nonostante il tentativo di porre fine alla crisi tramite una lettera aperta su *Visti* in cui lo scrittore – affiancato dai suoi più stretti collaboratori, Oles' Dosvitnyj (1891-1934) e Mychajlo Jalovyj (1895-1937) – ammetteva i propri errori, egli fu ugualmente espulso, assieme ai due collaboratori, da VAPLITE, il cui consiglio generale si era riunito nel gennaio del 1927. Tuttavia, l'espulsione di Chvyl'ovyj non coincise con un'immediata interruzione della sua collaborazione con il gruppo. Il primo numero della rivista di VAPLITE, pubblicato proprio nel 1927, includeva infatti la prima parte del romanzo di Chvyl'ovyj *Val'dšnepy* (*Le beccacce*), che provocò l'ennesima accesa polemica a causa della visione

[14] Traduzione: "Non troverete paralleli nella 'vita moscovita' per la nostra discussione. E questo non certo perché uno o l'altro partecipante della disputa ucraina sia più talentuoso dell'uno e dell'altro russo (Dio ce ne scampi!), ma perché la realtà ucraina è più complessa di quella russa, perché di fronte a noi si pongono diversi compiti, perché noi siamo la giovane classe di una giovane nazione, perché noi siamo una letteratura giovane, che non ha ancora avuto i suoi Lev Tolstoj e che li deve avere, che non è in una fase di declino, ma di rinascita".

nazionalista e antirussa che vi ravvisò la critica allineata con il partito. VAPLITE non poté dunque evitare un'ulteriore ondata di polemiche, che all'inizio del decennio successivo portò infine il gruppo alla decisione di sciogliersi.

L'orientamento europeista e il desiderio di costruire una letteratura colta, ad ogni modo, non erano sostenuti soltanto dai membri di VAPLITE, che, per quanto fossero gli indiscussi protagonisti della discussione letteraria e i principali obbiettivi delle critiche provenienti dalla fazione populista, trovarono degli alleati pronti a sostenere la loro causa. In particolare, importanti dichiarazioni di sostegno alla causa dei Vaplitiani giunsero dal gruppo dei neoclassici tramite il loro leader, il poeta, critico e traduttore Mykola Zerov (1890-1937). La "scuola neoclassica" era infatti caratterizzata da un profondo legame con la tradizione – ucraina e, soprattutto, europea – il cui attento studio e la conseguente rielaborazione, secondo il punto di vista dei neoclassici, potevano portare la letteratura ucraina a una piena maturità artistica ed estetica. Furono quindi l'interesse per la cultura europea e il valore attribuito al principio estetico e qualitativo, come vedremo a breve, ad avvicinare il gruppo alle istanze di VAPLITE.

Il centro dell'attività dei neoclassici fu Kyjiv, città che era stata la culla del modernismo ucraino di inizio secolo e che, anche negli anni Venti, mantenne una vocazione intellettuale elitaria e lontana dalle roboanti proclamazioni anti-passatiste e collettiviste della letteratura proletaria charkiviana. Si è già detto, ad esempio, dell'attività dei simbolisti di *Muzahet* e del *Literaturno-krytyčnyj Almanach*, mantenutisi quanto possibile lontani dalla discussione politica e concentrati invece sulla riflessione teorica e critica (MOVČAN: 2008, 27). Proprio nell'antica capitale, inoltre, fin dal 1918, iniziarono a riunirsi presso l'appartamento di Heorhij Narbut (1886-1920), un artista che si era formato presso il milieu artistico pietroburghese, gli scrittori, critici e intellettuali che avrebbero dato vita al gruppo *Naše mynule* (Il nostro passato) e all'omonima rivista, per cui furono attivi collaboratori anche alcuni futuri neoclassici, tra cui Pavlo Fylypovyč (1891-1937) e lo stesso Zerov. Parallelamente a ciò, tra il 1917 e il 1920 venne poi alle stampe la rivista *Knyhar* (*Il libraio*), anch'essa un'importante piattaforma per i neoclassici, che vi poterono pubblicare scritti originali e traduzioni (Zerov, ad esempio, nel 1920 vi pubblicò alcune sue traduzioni di poesia latina). Pochi anni dopo, nel 1923, fece la sua comparsa l'*Aspys* (*Asociacija Pys'mennykiv*, Associazione degli scrittori), un altro raggruppamento che vide la partecipazione di alcuni neoclassici e che si sciolse l'anno successivo, frammentandosi in due ulteriori organizzazioni, Lanka e MARS (*Maisternja Revolucijnoho Slova*, L'officina della parola rivoluzionaria), che si mantennero ai margini della letteratura proletaria, prediligendo invece lo status di *poputčiki*, "compagni di strada". I neoclassici, invece, anche dopo lo scioglimento dell'Aspys, non si riunirono mai in un'organizzazione ufficiale, non pubblicarono, come spesso avveniva, una propria rivista e non stilarono dei manifesti: ad unirli era semplicemente la

comune postura intellettuale e stilistica, una raffinata capacità tecnica nella sfera poetica e la conoscenza condivisa del patrimonio culturale classico e moderno, oltre che una rete di rapporti interpersonali, spesso ravvisabili anche grazie al dialogo poetico che i vari membri instauravano tra di loro nelle loro opere (MOVČAN: 2008). Come lascia emergere questo breve resoconto, il maggiore lascito dei neoclassici consiste proprio nella loro opera poetica, contraddistinta dalla sofisticata elaborazione tecnica e dalla fine tessitura di riferimenti intertestuali, che contribuisce a inserirli pienamente nel dialogo letterario europeo e modernista.

Il contributo teorico del gruppo fu invece demandato al solo impegno di Mykola Zerov, generalmente considerato il leader dei neoclassici e uno dei più talentuosi poeti del gruppo, il quale elaborò in maniera più estesa il pensiero che accomunava i membri del movimento. A partire dal 1926, il critico fu infatti autore di alcuni articoli con i quali fece ufficialmente il suo ingresso nella discussione letteraria del 1925-1928, che vennero poi raccolti nella raccolta *Do Džerel* (*Ad fontes*), un'espressione che riassume l'essenza delle istanze neoclassiche e che ne divenne lo slogan. L'esortazione di Zerov era quella di tornare a rivolgersi alle fonti primarie della cultura europea ed ucraina, traendo da esse ispirazione ma rielaborandone i modelli in modo originale:

> Хочемо ми чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних — європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європеювання, опанування культури проходитимемо: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх із середини, в їх культурному єстві. Очевидно, наш інтерес полягає в тім, щоб іти в чолі, а не в «хвості», припадати до джерел (латиною juvat integros accedere fontes), а не брати від передавачів, розглядатися в нотах, а не переймати, як малі діти, з голосу[15] (ZEROV: 1990, 572–573).

Zerov, quindi, non solo affermava la natura europea della letteratura ucraina sin dalle sue origini, ma invocava un'europeizzazione consapevole, condotta ponendosi in uno stato di parità con i propri interlocutori e non, invece, nello stato di subordinazione che rischiava di relegare la cultura ucraina a una condizione di provincialismo ed epigonismo. Non stupisce, dunque, che il leader neoclassico si fosse mosso in difesa di Chvyl'ovyj all'interno della discussione letteraria: nonostante il diverso

[15] Traduzione: "Che lo vogliamo o no, fin dai tempi di Kuliš e Drahomanov, Franko e Lesja Ukrajinka, Kocjubyns'kyj e Kobyljans'ka – tralasciando i nomi minori – i temi e le forme europee sono penetrati nella nostra cultura, si sono stabiliti in essa. Il punto sta nel modo in cui noi attraverseremo questo processo di europeizzazione e assimilazione culturale: come scolari, come provinciali inconsapevoli, che notano e copiano solo sul piano esteriore, o come persone mature e consapevoli, che conoscono la natura, lo spirito e le conseguenze dei fenomeni assimilati e ne colgono il cuore, l'essenza culturale. È evidente che il nostro interesse è stare in testa e non essere il fanalino di coda, accedere direttamente alle fonti (in latino "juvat integros accedere fontes"), e non affidarsi a intermediari, osservare le note e non imparare a orecchio, come i bambini".

punto di vista riguardo alla letteratura proletaria (non si dimentichi, ad esempio, che Chvyl'ovyj era un membro del Partito, mentre Zerov rimase sempre più defilato sul piano politico, cosa che celava verosimilmente un certo scetticismo nei confronti della Rivoluzione), l'affermazione dell'orientamento europeo della letteratura e ucraina e, in special modo, la riflessione attorno alla necessità di una maturazione di questa letteratura e di un'emancipazione dal suo tradizionale provincialismo risulta molto affine alle dichiarazioni dello scrittore charkiviano.

Se Zerov e Chvyl'ovyj trovarono un terreno comune nella difesa di una cultura alta, capace di preservare, pur rielaborandolo, il patrimonio della tradizione europea, un certo atteggiamento cosmopolita e la ricerca di un contatto con l'Europa erano tipici, come si è visto in precedenza, anche del gruppo futurista capeggiato dal poeta Mychajl' Semenko, che con VAPLITE e i neoclassici era invece in forte contrasto, a causa delle opposte vedute sulla questione del canone artistico e letterario. Negli anni successivi alla Rivoluzione, Semenko continuò la sua attività poetica e organizzativa avviata già all'inizio degli anni Dieci, contribuendo alla vivace atmosfera culturale di Kyjiv. Nel 1922 il poeta fondò l'*Aspanfut* (*Asociacija Panfuturystiv*, Associazione dei Panfuturisti), che aveva lo scopo di riunire gli scrittori futuristi d'Ucraina e promuovere una serie di iniziative artistiche e editoriali. Tra i numerosi progetti dell'associazione, uno dei più riusciti fu la pubblicazione dell'almanacco *Semafor u majbutnje* (*Semaforo sul futuro*), che raccoglieva testi poetici ed estratti in prosa di alcuni autori futuristi, oltre a numerosi testi teorici originali o tradotti dagli esponenti delle avanguardie europee, con una speciale attenzione rivolta verso il movimento Dada. La tendenza internazionalista era dunque evidente non solo per la presenza di numerose traduzioni, ma anche perché gli stessi manifesti dei futuristi ucraini venivano frequentemente tradotti in inglese, francese e tedesco. Persino l'identità visiva dell'almanacco si presentava come ibrida, grazie a un uso, dal gusto tipicamente avanguardista, dell'alfabeto latino parallelamente a quello cirillico (ILNYTZKYJ: 1997, 59). Se da un lato l'emulazione delle avanguardie europee era quindi dichiarata esplicitamente, più complesso era invece il rapporto con quelle russe. Mentre i risultati delle avanguardie russe venivano quasi completamente ignorati – o, tuttalpiù, scherniti – nelle pubblicazioni dei Panfuturisti, non mancavano casi di bilinguismo, che davano prova di una presenza ancora assai diffusa della lingua russa nell'atmosfera culturale ucraina, come dimostra, ad esempio, il caso della rivista *Katafalk Iskusstva/Katafalk Mystectva* (*Catafalco dell'Arte*) pubblicata nel 1922 in russo e in ucraino e di cui si annunciò persino una pubblicazione trilingue – in cui avrebbe trovato posto, oltre al russo e all'ucraino, la lingua yiddish – che, come molti dei progetti dell'Aspanfut, non vide però la luce.

Alquanto complicata era poi anche la definizione dell'appartenenza politica dei futuristi: per quanto i futuristi proclamassero a gran voce la propria adesione agli ideali della Rivoluzione d'Ottobre, arrivando persino ad autodefinirsi la sola corrente veramente rivoluzionaria, non mancarono le voci

che biasimavano l'Aspanfut, accusandolo di essere lontano dalle masse e di portare avanti un progetto eccessivamente individualista ed elitario. Al fine di fugare tali accuse, l'Associazione dei Futuristi cercò di riformarsi, modificando il nome del gruppo in AsKK (*Asociacija Komunistyčnoji Kul'tury*, Associazione della Cultura Comunista) e spostando il focus del progetto sul piano della costruzione, nel tentativo di allontanarsi dal puro intento distruttivo, che da molti era giudicato estremista. Le attività dell'associazione vennero quindi ampliate con lo scopo di includere le masse nella produzione culturale e dare avvio a una nuova fase della cultura socialista. Nella prospettiva di coinvolgere il maggior numero possibile di lavoratori e contadini, i futuristi fondarono inoltre alcune sedi locali della loro associazione e si impegnarono in incontri e laboratori rivolti alla popolazione (ILNYTZKYJ: 1997).

Con il progressivo fallimento delle organizzazioni di massa – innescato, tra le altre cose, dalla frammentazione di Hart e dalla fondazione di VAPLITE – tuttavia, anche i futuristi tornarono sui propri passi, fino a giungere, nel 1927, alla fondazione da parte di Semenko della rivista *Nova Generacija*, che si delineò come uno dei risultati più significativi e longevi all'interno dell'esperienza futurista ucraina. Elemento fondante del programma di *Nova Generacija* era, ancora una volta, il cosmopolitismo e il rifiuto delle categorie nazionali, considerate limitanti e triviali, come lo stesso Semenko aveva ribadito in un suo articolo del 1927 sulla rivista *Bumeranh*. Come già osservato per l'almanacco del 1922 *Semafor u majbutnje*, la nuova rivista di Semenko dedicava una peculiare attenzione alla produzione artistico-letteraria occidentale, i cui più recenti risultati nel contesto delle avanguardie erano ampiamente rappresentati sulle pagine del giornale mensile tramite traduzioni, recensioni, reportage e, più raramente, da interventi originali di artisti stranieri. Al tempo stesso, il problema del coinvolgimento delle masse rimaneva irrisolto e si configurava come una potenziale causa di contrasti con il potere. I membri di *Nova Generacija* corsero ai ripari tramite l'istituzione, nel 1929, della ARKK (*Asociacija Robytnykiv Komunistyčnoji Kul'tury*, Associazione dei Lavoratori della Cultura Comunista). Tale associazione ereditava, sostanzialmente, gli intenti e i progetti della ASKK, ma l'impegno nei confronti delle masse si rivelò meramente di facciata, poiché il coinvolgimento di Semenko e dei suoi in attività a stretto contatto con la popolazione rimase in realtà parecchio limitato. Ad ogni modo, tutti i tentativi di conformarsi alle richieste via via più pressanti del Partito si rivelarono vani: dopo una sequela di scambi sempre più accessi con la VUSPP (*Vseukrajins'ka Spil'ka Proletars'kych Pys'mennikiv*, Unione Panucraina degli Scrittori Proletari), l'associazione fondata nel 1927 che ambiva a farsi rappresentante di tutte le organizzazioni letterarie d'Ucraina, alcuni tentativi di fusione tra i Futuristi e la VUSPP vennero effettivamente messi in atto, ma con risultati alquanto fallimentari, a causa della resistenza dei futuristi a discostarsi del tutto dalle proprie istanze massimaliste. Considerato però il prestigio crescente acquisito dalla VUSPP, i

Futuristi erano ormai destinati a soccombere. La parabola di *Nova Generacija* si avvicinava così alla sua conclusione, con l'ultimo numero pubblicato nel dicembre del 1930. Nello stesso anno, Mychajl' Semenko fece ufficialmente il suo ingresso nella VUSPP, rinnegando i propri convincimenti artistici e ammettendo invece le sue presunte colpe (ILNYTZKYJ: 1998, 177).

Come anticipato nella prima parte di questo capitolo, gli ultimi anni Venti furono testimoni di una forte svolta centralizzatrice del regime sovietico, non solo dal punto di vista politico ed economico – nel cui ambito venne promosso il Primo Piano Quinquennale – ma anche da quello della sfera culturale, su cui il Partito iniziò a esercitare un potere sempre più totalizzante. Il controllo sulla vita sociale e culturale delle Repubbliche Sovietiche convergeva, in modo sempre più esclusivo, nelle mani delle organizzazioni moscovite, di fatto detentrici di un potere organizzativo e decisionale che si estendeva su tutti i territori dell'Unione Sovietica. Al fine di giustificare la sfera di influenza transnazionale delle istituzioni moscovite, vi fu dunque una riorganizzazione dei principali gruppi letterari proletari: la VAPP (*Vserossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej*, Associazione Panrussa degli Scrittori Proletari) venne riconvertita nella VOAPP (*Vsesojuznoe Ob'edinenie Associacij Proletarskich Pisatelej*, Unione Pansovietica delle Associazioni di Scrittori Proletari) che, in quanto raggruppamento transnazionale, accolse nei suoi ranghi sia la RAPP, ovvero la neonata sezione russa di quella che era stata la VAPP, che l'ucraina VUSPP. Se però all'interno dell'unione transnazionale la VUSPP doveva battersi per far valere i propri diritti di organizzazione ucraina, che desiderava proseguire uno sviluppo autonomo (LUCKYJ: 1990, 142-143), all'interno del Paese era proprio la VUSPP a imporsi in maniera sempre più aggressiva come la sola opzione valida per gli scrittori proletari. Similmente alla strategia messa in atto dalle organizzazioni moscovite, così, anche la VUSPP tentò di ricostituirsi come un'associazione il più possibile inclusiva, dando vita, nel dicembre del 1929, alla FORPU (*Federacija Objednan' Revolucijnych Pys'mennykiv Ukrajiny*, Federazione delle Unioni di Scrittori Rivoluzionari d'Ucraina), la cui prima dichiarazione fu firmata dai membri di molte delle organizzazioni ucraine che fino ad allora si erano mantenute indipendenti dall'autorità della VUSPP. Tra i firmatari della dichiarazione vi erano i membri del *Prolitfront* (*Proletars'kyj Literaturnyj Front*, Fronte Letterario Proletario), il gruppo fondato da Chvyl'ovyj nel 1929 sulle orme dell'ormai estinto VAPLITE, che avevano, tra le altre cose, dato vita a una nuova fondamentale rivista letteraria, *Literaturnyj Jarmarok* (*La fiera letteraria*).[16] Nonostante gli sforzi nel conformarsi alle richieste del Partito compiuti da parte del Prolitfront e, in special modo, del suo leader, Chvyl'ovyj, che arrivò persino a confessare pubblicamente i propri errori, anche questo

[16] Per un resoconto esteso delle attività di *Literaturnyj Jarmarok* si veda HRYN: 2005.

gruppo si trovò infine costretto a soccombere alla spinta unificatrice della VUSPP, nelle cui fila la maggior parte dei "proletfrontisti" confluì nel 1931.

Lo spazio d'azione nell'ambito dell'arte della letteratura sovietica, tuttavia, stava ormai diventando sempre più ristretto per chiunque. Persino la RAPP, da sempre dichiaratasi vicina alle esigenze della Rivoluzione e ai dettami governativi, iniziò a essere osteggiata dalle autorità, che desideravano affermare il proprio potere senza intermediari di sorta. Per questo motivo, il 23 aprile 1932 venne promulgata la risoluzione che scioglieva definitivamente tutte le organizzazioni letterarie dell'Unione Sovietica, con lo scopo di formare una singola Unione degli Scrittori Sovietici. Questa storica decisione poneva dunque fine a qualunque forma di libertà espressiva per gli scrittori dell'Unione, i quali venivano invece subordinati al diretto controllo del Partito (LUCKYJ: 1990, 168-169). La fitta rete di interrelazioni che aveva legato letteratura e politica – in Ucraina e nell'Unione Sovietica tutta – nel corso degli anni Venti aveva infine soffocato ogni tentativo della prima di svilupparsi autonomamente dalla seconda. Secondo le nuove indicazioni imposte dal Partito, ogni opera letteraria doveva perseguire come unico obiettivo quello della costruzione del socialismo, ottenuto anche e soprattutto mediante un'attenta operazione di educazione delle masse, in cui un ruolo centrale aveva la ricezione dei testi letterari.[17]

Le conseguenze della creazione dell'Unione degli Scrittori furono ancora più radicali in Ucraina. Le nuove politiche letterarie, infatti, cambiarono drasticamente l'atmosfera culturale del Paese, vanificando tutti i progressi compiuti nell'ambito della letteratura ucraina nel corso dei dieci anni precedenti. A influire su tale netta inversione di rotta vi era il fatto che, prevedibilmente, l'Unione degli Scrittori aveva il suo centro a Mosca, e gli scrittori ucraini vennero relegati al ruolo di una semplice minoranza, che, in quanto tale, poteva nutrire ben poche speranze di influenzare le decisioni centrali. Per quanto riguarda le politiche interne, inoltre, in linea con i ripetuti attacchi al presunto nazionalismo ucraino di alcuni importanti esponenti politici e culturali, il progetto di ucrainizzazione subì un brusco rallentamento, in favore, al contrario, di un nuovo lento processo di russificazione, che divenne pervasivo nei decenni successivi.

I primi anni Trenta segnarono così l'avvio di un periodo di profonda crisi tanto nell'ambito politico quanto in quello culturale e sociale, poi culminata nel terrore staliniano degli anni 1937 e 1938. La generazione di scrittori ucraini che nel decennio precedente era stata protagonista di un fermento senza precedenti della letteratura nazionale, e che aveva in tal modo contribuito in maniera significativa alla costruzione identitaria dell'Ucraina, venne completamente annientata non solo

[17] Sull'importanza delle pratiche di lettura nella creazione dell'uomo sovietico e sugli interventi che il potere effettuò in quest'ambito si veda DOBRENKO:1997.

tramite l'isolamento e l'emarginazione, ma anche con i numerosi arresti e le fucilazioni che caratterizzarono, d'altra parte, anche il destino di moltissimi scrittori nelle altre Repubbliche Sovietiche.

Simbolo della fine della fase di crescita della letteratura ucraina fu il suicidio di Mykola Chvyl'ovyj, nell'aprile del 1933. Lo scrittore, che per tutta la sua carriera aveva cercato una conciliazione tra il progetto della rivoluzione socialista – in cui, è bene sottolinearlo, probabilmente credette sino alla fine – e quello di una qualche forma di emancipazione nazionale per l'Ucraina, dichiarava così il fallimento di questo proposito, mostrandosi tragicamente consapevole che non c'era più alcuna via di uscita dall'irreparabile svolta staliniana del regime sovietico. La sensazione di sconforto che portò Chvyl'ovyj al suicidio si mostrò in effetti perfettamente fondata, dal momento che gli anni successivi alla sua morte videro un susseguirsi di arresti tra gli scrittori ucraini, molti dei quali morirono nei campi di lavoro nel corso del decennio: fu questo il destino, ad esempio, di Majk Johansen, Mykola Zerov, Mychajl' Semenko e numerosissimi altri. D'altro canto, la tragica conclusione di un'era coincise con l'inizio di una nuova. Il primo Congresso dell'Unione degli Scrittori Sovietici, riunitosi nell'agosto del 1934, segnò l'inizio di un nuovo periodo nella storia della letteratura e dell'arte sovietica, in cui il *socrealizm*, il realismo socialista, formulato e definito con precisione proprio nel corso del Congresso, si impose come unica corrente ortodossa e accettata all'interno dell'Unione. Tale situazione complessiva limitò dunque fortemente la creatività degli scrittori sovietici e ridusse, sia quantitativamente che qualitativamente, la produzione letteraria ucraina. Con il 1934 si conclude, quindi, l'intervallo temporale che prenderemo in analisi.

È quindi giunto il momento di iniziare a osservare le manifestazioni letterarie di quella complessa rete di relazioni – interne ed esterne – che, come abbiamo visto, caratterizzava lo spazio culturale ucraino degli anni Venti, e che abbiamo definito come *polytropia*.

## 2. Testi e identità in movimento: le forme della transtestualità

Tra i mezzi espressivi in cui si manifesta la *polytropia* della letteratura e cultura ucraina degli anni Venti del secolo scorso, quello della transtestualità è tra i più produttivi. Il fitto dialogo letterario e culturale – nazionale e internazionale – che innerva le opere degli autori oggetto di questo lavoro contribuisce infatti a esplicitare la dinamicità dei loro processi di creazione artistica e identitaria, che si realizza proprio attraverso un significativo confronto con numerose tradizioni letterarie.

Il fatto che ogni testo – letterario o meno, trasmesso per iscritto o semplicemente espresso oralmente – è legato da una serie potenzialmente infinita di relazioni agli altri testi esistenti è cosa nota nella critica sin dal secolo scorso (KRISTEVA: 1978; GENETTE: 1997). Come osservato da Julia Kristeva, tuttavia, fu soltanto a partire dai movimenti modernisti di fine Ottocento che gli scrittori iniziarono ad utilizzare attivamente e consapevolmente il procedimento intertestuale, con lo scopo di sottolineare la natura duplice della comunicazione, dell'identità di ogni individuo e, non ultimo, dell'io autoriale stesso (KRISTEVA: 1978, 126). I tre autori oggetto di questo lavoro si inseriscono proprio in questo filone modernista, e rendono pertanto la perpetua mobilità e "dialogicità" (BACHTIN: 1968) dei loro testi una caratteristica fondante della loro opera. Inoltre, alla luce del dibattito culturale in corso nel contesto ucraino dei primi decenni del Novecento, incentrato sulla ricerca di un'identità e di un orientamento culturale per la nuova letteratura emersa dalla Rivoluzione, la forte attenzione posta sulla intrinseca relazionalità dei testi letterari assume un significato specifico, poiché riconosce a tale sistema di interazioni culturali un ruolo centrale nel processo di costruzione identitaria della cultura ucraina.

Nel corso di questo capitolo, cercheremo quindi di analizzare i diversi tipi di transtestualità messi in atto nelle opere di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja. A strutturare la nostra discussione sarà, innanzi tutto, la classificazione sistematica delle possibili relazioni tra testi proposta da Gerard Genette, da cui mutueremo d'ora in poi la classificazione terminologica, che permette di individuare le diverse tipologie di quella che il critico definisce transtestualità (e che corrisponde all'intertestualità di Kristeva): nell'analizzare i processi transtestuali sviluppati dai tre autori distingueremo dunque gli esempi di intertestualità in senso stretto, dedicandoci a casi di citazione e più o meno esplicita allusione ad altri testi; analizzeremo il fenomeno della cosiddetta architestualità, ovvero il riferimento a determinati modelli o generi letterari, che crea una serie di aspettative nei lettori; ci concentreremo poi sul fenomeno dell'ipertestualità, ovvero sulla trasformazione di testi originari mediante l'imitazione e la parodia; infine, esamineremo alcuni significativi casi di

paratestualità, ossia la pratica di accostare diversi testi lasciando che questi si carichino reciprocamente di significati (GENETTE: 1997, 3-9).

Per comprendere appieno il significato profondo di questi procedimenti e le conseguenze del loro utilizzo nella costruzione identitaria e nella riflessione filosofica degli autori, sarà però necessario ricorrere anche ad altri strumenti, e in particolare alle riflessioni di Michail Bachtin Julia Kristeva sulla dialogicità, sulla polifonia e sulla duplicità della coscienza. Tali riferimenti teorici saranno utili soprattutto per chiarire la complessa riflessione filosofica che sta alla base dell'opera di Mykola Chvyl'ovyj, a cui è dedicata la prima parte di questo capitolo.

## 2.1 Mykola Chvyl'ovyj tra intertestualità dialogica e coscienza postcoloniale

### 2.1.1 Mykola Chvyl'ovyj: biografia

Mykola Chvyl'ovyj è una delle figure più significative e studiate della letteratura ucraina degli anni Venti, e la profonda interazione tra l'attività politica e quella letteraria che ha segnato la sua vita è caratteristica di un'intera generazione di scrittori. Mykola Chvyl'ovyj, pseudonimo di Mykola Fitil'ov, nacque nel 1893 nel villaggio di Trostjanec', nel governatorato di Charkiv, allora parte dell'Impero zarista. La famiglia dello scrittore, di cui Mykola era il primogenito, era di media cultura. Il padre, Hryhorij Fitil'ov, proveniva da una famiglia di nobili russi decaduti (PALKO: 2021, 49), aveva una profonda passione politica e ideali rivoluzionari, in particolare con una simpatia per i populisti, e anche per questo motivo aveva iniziato a dedicarsi all'istruzione dei contadini nelle campagne; la madre, Jelyzaveta Tarasenko, lavorava a sua volta come insegnante nel villaggio di Trostjanec'. L'impostazione politica e ideologica del padre ebbe indubbiamente una certa influenza sulla formazione del giovane Mykola Fitil'ov, che crebbe leggendo i classici della letteratura russa – con una certa attenzione per scrittori populisti quali Nikolaj Černyševskij (1828-1889), Nikolaj Dobroljubov (1836-1861) e Gleb Uspenskij (1843-1902) – avvicinandosi in seguito alle opere di Karl Marx, che giocarono senz'altro un ruolo nell'istruzione dello scrittore. Al tempo stesso, l'istruzione ufficiale di Mykola Fitil'ov si interruppe prematuramente, poiché il giovane venne espulso dal ginnasio di Ochtyrka, nella regione di Sumy, a causa della sua partecipazione in piccoli gruppi rivoluzionari ucraini e delle sue posizioni antizariste (LOZYCKYJ: 2009, 8).

Il temperamento ribelle e le aspirazioni rivoluzionarie di Chvyl'ovyj continuarono a provocargli una serie di difficoltà anche negli anni successivi, quando, a partire dal 1910, iniziò a svolgere numerosi lavori, da cui spesso finiva per essere licenziato proprio a causa delle sue attività nell'ambito politico

e sociale. In questi anni, Chvyl'ovyj iniziò a sviluppare i propri ideali politici – descritti da Volodymyr Lozyc'kyj come vicini all'anarchia – che lo portarono a entrare in frequente conflitto con i propri datori di lavoro, ma che, al tempo stesso, non riscuotevano un ampio favore tra gli altri operai (LOZYC'KYJ: 2009, 10). Questa prima fase piuttosto fallimentare di formazione e di attivismo politico si concluse nel 1914, quando Chvyl'ovyj venne chiamato per il servizio militare presso l'armata zarista a Charkiv e, l'anno successivo, fu inviato a combattere con il 325º reggimento zarista presso i fronti occidentali in Bukovyna, Polonia e Romania. Fu solamente a partire dal 1916, però, che Chvyl'ovyj ebbe modo di riprendere il proprio impegno politico, con la sua partecipazione alle attività di un gruppo di ribelli antimilitaristi all'interno dell'esercito stesso. Le notizie sullo scoppio delle due Rivoluzioni del 1917, quella di febbraio e quella di ottobre, raggiunsero Chvyl'ovyj mentre si trovava ancora al fronte, e contribuirono all'avvicinamento del giovane agli ideali bolscevichi: al tempo, Chvyl'ovyj sentiva infatti di poter essere un "bolscevico ucraino", conciliando così il suo posizionamento politico e il senso di appartenenza nazionale.

Di ritorno a Charkiv alla fine del 1917, Chvyl'ovyj riprese il suo impegno politico, dapprima accettando di collaborare con i socialrivoluzionari ucraini – pur senza entrare nel loro partito – e, in seguito, partecipando in prima persona agli eventi della guerra civile, sia come combattente in prima linea contro l'armata bianca di Denikin che come redattore di alcuni primi testi di agitazione e di propaganda. L'evoluzione politica e ideologica dello scrittore, nel frattempo, era giunta a maturazione, e le tendenze anarchiche lasciarono definitivamente il posto all'adesione piena agli ideali bolscevichi, sancita dall'iscrizione al partito comunista nell'aprile del 1919 (LOZYC'KYJ: 2009, 16-18). Chvyl'ovyj, in particolare, era vicino ai circoli dei Borot'bisty, i bolscevichi ucraini capeggiati da Vasyl' Ellan-Blakytnyj, il quale introdusse il giovane scrittore alle realtà editoriali della nuova capitale ucraina, Charkiv. Avvicinatosi così al milieu intellettuale charkiviano, Chvyl'ovyj iniziò a pubblicare i suoi primi testi letterari, dando inizio alla sua carriera di scrittore (PALKO: 2021, 58).

All'inizio della sua carriera letteraria, Mykola Chvyl'ovyj si dedicò soprattutto alla stesura di testi poetici. I suoi versi comparvero per la prima volta sulle pagine delle riviste *Šljachy Mystectva* (*I percorsi dell'arte*) e *Žovten'* (*Ottobre*). A ciò seguì la pubblicazione delle prime raccolte in volume, *Molodist'* (*Giovinezza*, 1921) e *Dosvitni Symfoniji* (*Sinfonie antelucane*, 1922) e del poema *V Elektryčnyj vik* (*Nell'epoca elettrica*, 1921). Il debutto poetico di Chvyl'ovyj fu accolto in maniera tiepida dalla critica, ma, a partire dal 1923, lo scrittore iniziò a dedicarsi prevalentemente alla prosa, in cui riscosse maggiore successo. Risale infatti al 1923 la raccolta di raccolti *Syni Etjudy* (*Studi Blu*), mentre nel 1924 fu pubblicata una seconda antologia, intitolata *Osin'* (*Autunno*), con cui Chvyl'ovyj si affermò come uno dei maggiori scrittori proletari in Ucraina, nonostante già allora nei suoi racconti

fosse individuabile il maturare di alcuni dubbi sugli esiti della Rivoluzione (LOZYC'KYJ: 2009, 20-21).

Per tutti gli anni Venti lo scrittore consolidò la propria fama come uno dei maggiori esponenti della cultura ucraina dell'epoca, anche grazie al suo impegno come attivo organizzatore culturale, fondatore di numerosi circoli letterari e autore di veri e propri manifesti. Il primo dei suoi testi programmatici risale al 1921, quando, insieme a Majk Johansen e Volodymyr Sosjura (1898-1965), Chvyl'ovyj scrisse il manifesto del gruppo Žovten', *Naš universal* (*La nostra Universale*). Come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, nel manifesto i tre autori dichiaravano l'intenzione di creare una letteratura proletaria e rivolta alle masse, che fosse capace di allontanarsi dal provincialismo della tradizione ucraina pur rimanendo specificamente legata alla sua nazionalità dal punto di vista linguistico e identitario. In seguito, nel 1922, Chvyl'ovyj fondò un primo raggruppamento, fondato su principi simili a quelli espressi in *Naš Universal*, dal nome di *Vseukrajins'ka Federacija Proletars'kych Pys'mennykiv ta Mytciv* (Federazione Panucraina degli Scrittori e degli Artisti Proletari), che ebbe però vita molto breve e riuscì a pubblicare un solo numero della propria rivista, *Arena* (PALKO: 2021, 60). Gli anni successivi videro Chvyl'ovyj coinvolto in organizzazioni più direttamente legate alle autorità sovietiche, come Hart, all'interno della quale, però, l'autore iniziò ben presto a sentirsi a disagio, proprio a causa delle divergenze estetiche di cui si è discusso ampiamente nel primo capitolo. Ormai giunto all'apice del successo e della popolarità, Chvyl'ovyj diede quindi vita al gruppo Urbino, ispirato al modello del Rinascimento italiano, e, poco dopo, a VAPLITE, forse uno dei maggiori raggiungimenti di Chvyl'ovyj nella sfera dell'organizzazione culturale.

L'adesione agli ideali rivoluzionari non aveva quindi messo a tacere lo spirito critico di Mykola Chvyl'ovyj, che, pur dalla sua posizione di relativa ortodossia, continuò a esprimere le proprie opinioni, talvolta controverse o pericolose, senza esitare a mettere in luce le contraddizioni e i difetti del progetto culturale e politico in cui egli stesso credeva e a cui aveva entusiasticamente aderito. L'inclinazione polemica e critica dello scrittore trovò la sua massima espressione negli scritti polemici pubblicati a partire dal 1925, quando lo stesso Chvyl'ovyj diede il via a un'intensa diatriba nota come la "Discussione letteraria del 1925-1928", le cui dinamiche sono state ampiamente studiate da George Luckyj e Myroslav Shkandrij, e di cui abbiamo brevemente parlato nel primo capitolo (LUCKYJ: 1990; SHKANDRIJ: 1992).

Come si è detto, quindi, se da un lato il periodo dal 1923 al 1928 vide la massima produttività e popolarità dello scrittore, dall'altro le esternazioni non sempre ortodosse e le ambiguità ideologiche che contraddistinguevano la sua opera attirarono fin da subito l'attenzione e la diffidenza delle

autorità sovietiche, preparando la via al destino tragico che attendeva Chvyl'ovyj al volgere del decennio. Come riporta Yuri Shapoval, infatti, nonostante il dossier su Chvyl'ovyj fu ufficialmente aperto dalla GPU (la polizia segreta sovietica) soltanto nel 1930, al suo interno erano raccolti diversi materiali risalenti agli anni precedenti (SHAPOVAL: 2014, 637). A provocare l'interessamento dei servizi segreti per la figura di Chvyl'ovyj fu, probabilmente, Josif Stalin in persona, il quale, nella già citata lettera del 1926 a Lazar Kaganovič aveva biasimato Chvyl'ovyj per le sue deviazioni ideologiche e per quello che egli definiva il suo estremismo nazionalista. All'allora segretario del partito erano probabilmente arrivate alcune voci a proposito dei *pamphlets* di stampo anticoloniale pubblicati da Chvyl'ovyj nel corso della discussione letteraria del 1925-28, il cui contenuto Stalin riassunse nella formula – poi divenuta celebre ma mai effettivamente pronunciata dallo scrittore – "геть від Москви!", "Lungi da Mosca!". Nonostante Chvyl'ovyj avesse cercato a più riprese di chiarire la propria posizione, spiegando che la sua esortazione ad allontanarsi dall'influenza moscovita riguardava il lascito della Mosca prerivoluzionaria, ancora fortemente influenzata dalla cultura imperialista e non, invece, il giusto orientamento verso la via tracciata da Lenin (LOZYC'KYJ: 2009, 30-37), una certa diffidenza nei suoi confronti e delle sue presunte posizioni antirusse certamente rimase. Shapoval riporta i contenuti di numerosi materiali raccolti nel dossier su Chvyl'ovyj, da cui si evince la sorveglianza via via più pressante a cui lo scrittore era sottoposto anche da parte, verosimilmente, di persone che riteneva fidate, come testimoniato dalla presenza nel dossier di numerosi dettagli di conversazioni e momenti di vita privati (SHAPOVAL: 2014).

Le critiche rivolte allo scrittore vennero divulgate anche sulle riviste e sui quotidiani ucraini, divenendo così di pubblico dominio. Per questo motivo, già nel dicembre del 1926, pochi mesi dopo la già menzionata lettera di Stalin, Chvyl'ovyj scrisse la sua prima lettera pubblica di pentimento, firmata anche dai due dei suoi più stretti collaboratori all'interno di VAPLITE, Oles' Dosvitnij e Mychajlo Jalovyj. Nella lettera, pubblicata sul quotidiano *Visti VUCVK*, i tre scrittori ammettevano i propri errori, riconoscendo di aver dato voce a serie deviazioni ideologiche, le cui argomentazioni rischiavano di essere utilizzate a proprio favore dalle frange controrivoluzionarie della società ucraina. Il mese successivo, i tre vennero espulsi dall'associazione, sebbene di fatto ne rimasero stretti collaboratori, come dimostra la pubblicazione di *Val'dšnepy* sul quinto e sesto numero della rivista di VAPLITE, apparso nel 1927. Lo scandalo provocato dal romanzo, però, fu tale da portare a un attacco ancor più esteso all'intero gruppo dei vaplitiani, che finirono così per sciogliersi definitivamente nel gennaio del 1928. In quello stesso periodo, Mykola Chvyl'ovyj, considerata la posizione sempre più pericolosa in cui si trovava presso le autorità sovietiche, scrisse un'ulteriore lettera, questa volta pubblicata sul quotidiano *Komunist*, in cui ribadiva il proprio pentimento per le

esternazioni di stampo eterodosso e nazionalista di cui si era reso colpevole (SHAPOVAL: 2014, 640-643).

Le manifestazioni pubbliche di pentimento da parte di Chvyl'ovyj servirono in parte a riabilitarlo, al punto da permettergli di lavorare alla pubblicazione della rivista *Literaturnyj Jarmarok* e fondare il nuovo raggruppamento di Prolitfront. Tuttavia, furono probabilmente in molti tra gli esponenti del partito e dei servizi segreti a non credere nella sincerità del ravvedimento dello scrittore, il quale, come si è detto, divenne il protagonista di un dossier della GPU proprio nel 1930. Nello stesso anno, d'altra parte, ricominciò anche una campagna pubblica contro di lui, questa volta caratterizzata da toni ben più aspri. Ad originare i nuovi attacchi era stata la pubblicazione del libro *Chvyl'ovizm* (*Chvyl'ovismo*) di Jevhen Hirčak, in cui lo pseudonimo dello scrittore dava il nome a quella che veniva definita una vera e propria ideologia controrivoluzionaria dai tratti borghesi, nazionalisti e fascisti (LOZYCKYJ: 2009, 52-54). Nonostante i numerosi tentativi di Chvyl'ovyj di smarcarsi da tali accuse, arrivando a condannare apertamente quella stessa ideologia a cui era stato dato il suo nome, era chiaro che c'era ormai ben poco che potesse fare per evitare il tragico destino che sarebbe poi toccato anche a molti dei suoi amici e collaboratori. Nello stesso periodo lo scrittore si trasferì anche presso la residenza per scrittori "Slovo", dove i membri dell'intelligencija locale godevano di un certo comfort, ma erano indubbiamente più facili da controllare. Nel 1932, in un ultimo disperato tentativo di ostentare il proprio rientro nei ranghi dell'ideologia sovietica, Chvyl'ovyj scrisse un'introduzione per una sua raccolta di opere in più volumi, nella quale ammetteva colpe estremamente gravi, come quella di essersi reso un portavoce del fascismo, ma al tempo stesso si schermava dalle accuse sostenendo che in Europa occidentale la sua opera era stata recepita come comunista (SHAPOVAL: 2014, 646-648).

L'ultimo anno di vita di Mykola Chvyl'ovyj fu caratterizzato da un senso di crescente sgomento e dalla sensazione sempre più netta che la situazione politica e sociale dell'Ucraina sovietica fosse in rapido e irrimediabile deterioramento. Nella primavera del 1933, pochi mesi prima di morire suicida, Chvyl'ovyj si recò nelle campagne ucraine, dove rimase profondamente colpito dalle condizioni di estrema difficoltà in cui viveva la popolazione, già afflitta dalla carestia divenuta poi nota come Holodomor. Secondo alcune testimonianze, lo scrittore intuì persino che tale situazione di grave indigenza fosse in realtà provocata da una precisa manovra del potere comunista, che voleva così risolvere uno dei più complessi conflitti nazionali e di classe dell'intera Unione Sovietica (SHAPOVAL: 2014, 654). Ritornato dal suo breve viaggio, Chvyl'ovyj dovette fare i conti con ulteriori notizie scoraggianti, legate al peggioramento della situazione politica nel Paese. Tra i momenti più drammatici di questi ultimi mesi vi fu, senza dubbio, l'arresto dell'amico e collaboratore Mychajlo Jalovyj. Il 13 maggio del 1933, riuniti alcuni amici nel suo appartamento presso la residenza "Slovo",

Chvyl'ovyj discusse proprio di questo arresto e cercò di trovare possibili soluzioni per il rilascio dell'amico. Poi, si spostò da solo in una stanza adiacente, dove si tolse la vita con un colpo di pistola. Nel biglietto che fece trovare ai suoi cari, Chvyl'ovyj dichiarava per l'ultima volta la propria appassionata adesione agli ideali rivoluzionari, esprimendo al tempo stessa la certezza che la sua generazione era giunta ormai al termine, brutalmente giustiziata insieme allo stesso Jalovyj:

> Арешт Ялового — це розстріл цілої генерації. За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. За генерацію Ялового відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий. «Отже», як говорить Семенко... ясно...Сьогодні прекрасний сонячний день. Як я люблю життя — ви й не уявляєте. Сьогодні 13-те. Пам'ятаєте, як я був закоханий у це число? Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія[18] (SHAPOVAL: 2009, 185).

La parabola di vita di Mykola Fitil'ov/Chvyl'ovyj è dunque quella di un uomo dagli appassionati ideali, ma non disposto a rinunciare al proprio vivace spirito critico in nome di alcun dogma ideologico. L'onestà intellettuale e la lucidità di analisi che lo caratterizzavano furono probabilmente alla base del doloroso conflitto interiore che lo afflisse nel corso di tutto il decennio, durante il quale si fece tra i più significativi testimoni delle conseguenze sociali e personali della Rivoluzione e delle contraddizioni che ne caratterizzarono queste prime fasi, soprattutto per quanto riguarda il posizionamento sulle questioni nazionali. Uomo dai dolorosi contrasti interiori, Chvyl'ovyj fu però capace, nella sua opera, di dar voce alla complessità della sua epoca senza tralasciarne le sfumature e le contraddizioni, e di sintetizzare non solo i molteplici punti di vista che si sovrapponevano nella nascente coscienza collettiva ucraina, ma anche gli altrettanto numerosi riferimenti culturali a cui l'Ucraina guardava in questo suo processo di costruzione culturale e identitaria.

### 2.1.2 Quando Karamazov divenne un Karamazenko: l'intertestualità come mezzo di ibridazione in Val'dšnepy

Dei tre autori oggetto di questo lavoro, Mykola Chvyl'ovyj è indubbiamente quello che fa un uso più esteso del procedimento transtestuale e, nello specifico, di quello intertestuale, e questo dato certamente non stupisce se consideriamo il suo programma culturale, con cui lo scrittore auspicava

[18] Traduzione: "L'arresto di Jalovyj è l'esecuzione di un'intera generazione. Per cosa? Perché siamo stati i comunisti più sinceri? Non capisco più nulla. Della generazione di Jalovyj rispondo in prima persona io – Mykola Chvyl'ovyj. "Ecco", come dice Semenko, è chiaro…Oggi è una bellissima giornata di sole. Quanto io ami la vita, voi non lo immaginate. Oggi è il tredici. Vi ricordate quanto ero innamorato di questo numero? È terribilmente doloroso. Lunga vita al comunismo. Lunga vita alla costruzione socialista. Lunga vita al partito comunista".

l'instaurarsi di un intenso dialogo tra la letteratura ucraina e il mondo, nonché la sua generale propensione a una certa "dialogicità" nell'evoluzione del suo pensiero politico, artistico e filosofico. I suoi racconti sono ricchi di allusioni più o meno esplicite a numerose opere della letteratura europea, attraverso le quali l'autore riesce a inserirsi a buon diritto nel flusso dialogico della letteratura occidentale in generale. I livelli in cui si manifesta l'intertestualità nell'opera di Chvyl'ovyj sono numerosi: dai riferimenti più trasparenti effettuati mediante esplicite analogie nella trama e un uso significativo dei titoli e dell'onomastica, alla relazione meno evidente con generi e modelli letterari, per giungere, infine, alla creazione di legami più astratti, ma non meno significativi, con la concezione estetica o filosofica di determinati autori. Altrettanto numerose, poi, sono le tradizioni letterarie con cui Chvyl'ovyj entra in contatto grazie a tale tessitura di influenze e relazioni. Se da un lato lo scrittore dimostra la sua conoscenza della tradizione letteraria nazionale – un concetto che, tuttavia, presenta delle indubbie problematicità, come vedremo nel caso del suo processo di riappropriazione dell'opera gogoliana – e il desiderio di instaurare un dialogo con essa, dall'altro trasforma la propria opera in un ponte che rende possibile il legame con tradizioni lontane nel tempo e nello spazio, spesso connotate da una specifica percezione di valore: è il caso del dialogo con le letterature europee, e in particolare la letteratura francese, quella tedesca e quella spagnola, assurte a simbolo di un intero paradigma culturale ammirato e al tempo stesso criticato. Particolarmente rilevante è anche l'incontro e scontro con la letteratura russa, che si configura come un fondamentale interlocutore culturale, con il quale Chvyl'ovyj instaura una conversazione certamente condizionata dal secolare rapporto di stampo imperialista che intercorreva tra la cultura russa e quella ucraina. Il ricorso all'intertestualità, dunque, non solo contribuisce a inquadrare l'opera di Chvyl'ovyj all'interno della tradizione occidentale, ma si mette anche a servizio di una complessa riflessione sull'identità nazionale, sull'individualità e la sua inevitabile e fondamentale relazione con l'Altro, illuminando così alcuni punti cardine dell'impostazione filosofica dello scrittore.

Per comprendere le sfaccettature del metodo intertestuale nella produzione letteraria di Chvyl'ovyj vale la pena di soffermarsi su un'opera che sembra presentare tutti gli aspetti elencati sopra, il romanzo *Val'dšnepy* (*Le Beccacce*), e che costituisce, quindi, un utile *case study* da cui iniziare per esaminare e comprendere a fondo le modalità e i fini del procedimento intertestuale messo in atto da Chvyl'ovyj. Come già accennato sopra, la prima parte del testo venne pubblicata nel 1927 nel quinto numero della rivista *Vaplite*, la piattaforma editoriale ufficiale del gruppo letterario omonimo, provocando un acceso dibattito tra la critica contemporanea. La pubblicazione del romanzo avvenne infatti in concomitanza della discussione letteraria di cui Mykola Chvyl'ovyj fu uno dei protagonisti indiscussi, e, per questo motivo, la critica non fece fatica a individuare nel testo i chiari riflessi delle posizioni espresse dall'autore nei suoi *pamphlets* circa la questione nazionale ucraina.

Nel romanzo, in effetti, alcuni dei personaggi esprimono istanze simili a quelle espresse dall'autore nei suoi saggi, in particolare la necessità per la letteratura ucraina di distanziarsi dall'influenza russa e l'aspra critica rivolta contro i suoi connazionali, accusati di porsi in uno stato di volontaria subordinazione rispetto alla cultura russa dominante e di assumere così quello che Chvyl'ovyj aveva definito un atteggiamento "piccolo-russo".[19] Sulla scia di questa lettura, che potremmo definire anticoloniale, i critici dell'epoca tacciarono l'opera di nazionalismo ed estremismo, e le dimensioni dello scandalo diventarono tali che la seconda parte del romanzo, pubblicata nel sesto numero di *Vaplite* alla fine dello stesso anno, venne sottoposta a censura, provocando il ritiro e la distruzione di tutte le copie della rivista, con la conseguente perdita della parte conclusiva di questo testo.

Ad oggi, dunque, solo la prima metà del romanzo è disponibile, e ciò lascia indubbiamente aperte alcune questioni riguardo all'interpretazione dell'opera, la cui trama è incompleta. Tuttavia, la prima sezione del romanzo presenta degli elementi di particolare rilievo, di cui l'interpretazione in chiave esclusivamente anticomunista e anticoloniale, ai limiti del nazionalismo, proposta dalla critica degli anni Venti e in seguito consolidatasi nell'Ucraina post-indipendenza, non permette di comprendere la reale complessità. È dunque il caso di soffermarsi sull'indagine del romanzo e sulla disamina dei suoi ricchi riferimenti intertestuali, mostrando – anche per mezzo di un approccio postcoloniale – il fitto sistema di interrelazioni culturali da essi suscitato.

L'intreccio del romanzo è piuttosto semplice: al centro dell'opera vi è Dmytrij Karamazov, un comunista ucraino che ha preso attivamente parte al movimento rivoluzionario e alla guerra civile del 1918-1922 e che, al tempo stesso, è un appassionato fautore della causa di emancipazione nazionale e culturale dell'Ucraina. Il periodo storico in cui è situato il romanzo corrisponde, verosimilmente, alla seconda metà degli anni Venti, poiché dalle pagine di *Val'dšnepy* è possibile intuire che la fase più cruenta della Rivoluzione è già stata lasciata alle spalle tramite l'istaurazione della NEP, e che il progetto di ucrainizzazione ha già preso il via, provocando una serie di sentimenti contrastanti nel protagonista, sempre più consapevole dell'inconciliabilità del progetto rivoluzionario e di quello nazionale, in cui crede in egual misura. Nell'intervallo di tempo narrato nel romanzo, Karamazov si trova in villeggiatura in una piccola cittadina di provincia, probabilmente nell'Ucraina sudorientale, di cui non viene fatto il nome ma che viene definita come non lontana dalla capitale, anch'essa non nominata esplicitamente ma chiaramente identificabile con la città di Charkiv. Ad accompagnarlo in

[19] Il termine fa riferimento alla denominazione geografica di "Piccola Russia" adottata in epoca zarista per indicare i territori ucraini assoggettati al potere imperiale, ed è quindi indicatore di un rapporto di subordinazione coloniale di questa regione al potere di Mosca. L'identità "piccolo-russa" abbracciata da alcuni membri dell'élite ucraina in epoca zarista poneva le basi sull'idea di una nazionalità "panrussa" composta dall'unione delle tre nazionalità slave orientali (russa, bielorussa e ucraina), in cui la cultura russa giocava un ruolo di dominio. Utilizzando questo termine, con un'evidente connotazione dispregiativa, Chvyl'ovyj faceva quindi riferimento alla tendenza alla sottomissione coloniale ancora osservabile da parte di alcuni suoi connazionali (KOHUT: 1986).

questo viaggio vi sono la moglie Hanna, conosciuta negli anni della guerra civile e anch'essa devota agli ideali rivoluzionari, ma decisamente meno interessata alla questione nazionale, la servitrice Odarka e l'amico e linguista Vovčyk, che si unisce alla compagnia proprio nelle prime pagine del romanzo. A dare vita all'azione del romanzo, tuttavia, è l'incontro con altre due donne, Ahlaja e Klava, giunte da Mosca per trascorrere le proprie vacanze nella cittadina ucraina. L'incontro tra Karamazov e le due giovani donne rompe gli equilibri nella vita familiare del protagonista, il quale prova un'immediata attrazione per Ahlaja, la più giovane delle due. Dmytrij Karamazov e l'amico Vovčyk iniziano così con le due villeggianti una frequentazione che assume un carattere sempre più equivoco. Ad ogni modo, a dominare le pagine del romanzo, sia in termini di spazio che di importanza ai fini dell'interpretazione, non è tanto il motivo sentimentale della trama – che non trova mai un reale compimento, almeno nella sezione del romanzo giunta sino a noi – quanto la presenza di lunghi dialoghi incentrati su tematiche controverse e complesse legate al posizionamento ideologico e politico dei protagonisti e ai loro tormenti interiori.

Sin da questo breve resoconto della trama emerge in modo piuttosto evidente come la scelta dei nomi sia mirata alla creazione di un legame intertestuale con l'opera di Dostoevskij: Dmytrij Karamazov è infatti l'omonimo di uno dei protagonisti del celebre romanzo dostoevskiano *I Fratelli Karamazov* (1879), mentre Ahlaja porta il nome di un personaggio centrale nel romanzo *L'Idiota* (1869). Una conseguenza di questa scelta onomastica è la costituzione di personaggi che, usando la terminologia postcoloniale coniata da Homi Bhabha, potremmo definire "ibridi". Ciò è vero soprattutto per quanto riguarda Dmytrij Karamazov: infatti, sebbene il personaggio presenti alcuni punti in comune con il suo omonimo dostoevskiano, sui quali ci soffermeremo più approfonditamente in seguito, nelle pagine del romanzo viene messo continuamente in evidenza lo scarto tra questi due personaggi, che fa del Karamazov di Chvyl'ovyj un personaggio tormentato e dai tratti conturbanti.

Tale scarto è dovuto, innanzi tutto, alla diversa posizione geografica del personaggio, che è situato in un luogo connotato fin dall'apertura del romanzo come periferico. Se infatti è vero che anche i *Fratelli Karamazov* sono a loro volta ambientati in un luogo segnatamente periferico, la cittadina di Skotoprigonevsk,[20] l'appartenenza dell'opera dostoevskiana alla cultura dominante russa fa sì che i personaggi di *Val'dšnepy* percepiscano l'intero lascito dostoevskiano come proveniente dal centro coloniale e, di conseguenza, come portatore di un prestigio culturale irraggiungibile per la periferia ucraina. Arrivato nella cittadina di villeggiatura, Vovčyk si reca in un'osteria del posto, dove chiede informazioni sull'amico, ma, sentendo il nome altisonante di Dmytrij Karamazov, l'oste Karasyk si

[20] Si noti, inoltre, che il toponimo scelto da Dostoevskij è parlante, poiché, rimandando all'immagine dello "скотопригонный двор", il recinto per il bestiame, allude alla presunta bestialità dei protagonisti del romanzo, nonché alla loro condizione di stallo esistenziale (SKURIDINA: 2013).

stupisce che il personaggio di un romanzo dostoevskiano possa fare visita alla sua "landa remota" ed esordisce con un commento segnato da un'amara ironia, che lascia ben trasparire la consapevolezza dei soggetti colonizzati riguardo alla propria posizione marginale:

> І. Л. Карасик заметушився і зробив винувате обличчя. «Братів Карамазових» він, можна сказати, читав, але йому й на думку не спадало, що ці брати (чи там один брат) могли завітати в його глухий край. Отже він вважає за потрібне, якмога скоріш, затушувати свою непоінформованість і, підсунувши своєму несподіваному й химерному гостеві брудненького стільця, запропонувати йому пляшку фіялки власного виробництва[21] (CHVYL'OVYJ: 1980, 286).

L'effetto di sdoppiamento dei significati e di ibridazione culturale causato dalla presenza di un personaggio chiamato Karamazov risulta molto chiaro fin da queste prime righe. Innanzi tutto, apprendiamo che il patrimonio culturale russo, in questo caso rappresentato proprio dall'opera di Dostoevskij, fa parte del comune patrimonio culturale degli abitanti di questa cittadina posta ai margini dell'ex Impero, per quanto questa conoscenza si limiti probabilmente a una vaga reminiscenza ("*I Fratelli Karamazov* si può dire che li avesse letti") e a una percezione di prestigio, accompagnata da un malcelato complesso di inferiorità ("egli ritiene opportuno nascondere quanto prima la propria ignoranza"). L'opposizione binaria tra centro e periferia, dunque, è molto netta nella mente del soggetto coloniale, il quale è ben consapevole di trovarsi nel polo marginalizzato di questo binomio, che il personaggio stesso definisce come una terra remota (*hluchyj kraj*). Tale contrapposizione, tuttavia, entra in crisi e viene sostanzialmente negata dalla stessa esistenza di un Dmytrij Karamazov ucraino, che sovverte la logica binaria centro-periferia e apre, invece, a una terza opzione, quella dell'ibridazione.

Il fatto che il Dmytrij Karamazov ucraino sia il risultato di un lungo processo di contatto culturale, d'altra parte, è sottolineato anche da Ahlaja nelle ultime pagine della prima sezione:

> Коротко кажучи, ці недоучки остаточно заплутались і, таким чином, прийшли до душевної кризи. Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки, що їм бракує доброго пастиря. Вони (часто розумні й талановиті) не здібні бути оформителями й творцями нових ідеологій, бо їм бракує широкої індивідуальної ініціятиви й навіть відповідних термінів, щоб утворити програму свого нового світогляду[22] (CHVYL'OVYJ: 1980, 353).

[21] Traduzione: "I. L Karasyk si agitò e fece una faccia colpevole. I *Fratelli Karamazov* si può dire che li avesse letti, ma non gli era passato per la mente che quei fratelli (oppure era un solo fratello?) potessero visitare la sua landa remota. Ecco, quindi, che egli ritiene opportuno nascondere quanto prima la propria ignoranza e, avvicinando una sedia all'inaspettato e misterioso ospite, offrigli un bicchiere di violetta di sua produzione".

[22] Traduzione: "In poche parole, questi ignoranti si sono del tutto confusi e, in questo modo, sono giunti a uno stato di crisi spirituale. Questi Karamazov hanno dimenticato che sono dei Karamazenko, che manca loro un buon pastore. Essi

Ahlaja definisce Karamazov come un "Karamazenko", utilizzando il suffisso tipico dei cognomi ucraini e facendo luce così sull'identità duplice e ambigua del protagonista. Descritto in questi termini, Karamazov-Karamazenko sembra assumere i tratti di quello che, utilizzando la terminologia proposta da Bhabha, potremmo descrivere come un *mimic man*. Karamazov è infatti il risultato di un processo di imitazione che per sua natura non può mirare a una totale identificazione del soggetto colonizzato con quello colonizzatore, ma dà vita invece a una creatura che Bhabha definisce "almost the same but not quite" (BHABHA: 1994, 85).

Quella della *mimicry* è una strategia messa in atto in primo luogo dalle potenze coloniali, le quali, con questa modalità, intendono assimilare le popolazioni assoggettate, mantenendo però viva quella differenza di fondo tra i due poli che contribuisce a legittimare il discorso coloniale e la sua missione civilizzatrice. Nel romanzo, tale strategia è messa in atto da Ahlaja che, definendo Karamazov come un Karamazenko, compie proprio quel procedimento di *othering* attraverso cui le potenze coloniali, dopo aver assimilato i soggetti colonizzati (dopo averli trasformati in dei Karamazov, appunto) ne sottolineano l'estraneità, per giustificare e mantenere il controllo su di essi. Bhabha spiega infatti in questi termini le motivazioni per cui il processo di *mimicry* – e di simultaneo *othering* – può essere voluto in una prima fase proprio dagli esponenti del potere: "the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually reproduce its slippage, its excess, its difference" (BHABHA: 1994, 86).

Nonostante la critica abbia frequentemente trascurato la provenienza russa di Ahlaja,[23] sottolineandone piuttosto il carattere "faustiano" e sostenendo la presunta identificazione di Chvyl'ovyj con questo personaggio, delineato come il modello della persona nuova destinata a portare a compimento il processo di emancipazione culturale dell'Ucraina (SENYK: 1994), nel testo sono individuabili alcuni elementi che mostrano chiaramente come Ahlaja sia una rappresentante della cultura dominante e coloniale e come il suo rapporto con Dmytrij rifletta lo squilibrio di potere – o quantomeno della percezione di esso – dovuto alla loro diversa appartenenza nazionale e ai loro ruoli nel rapporto di stampo coloniale tra Russia e Ucraina. Descritta come una donna estremamente determinata, pronta a usare ogni mezzo per realizzare i propri progetti politici e ideologici, fino a toccare il limite del cinismo e del fanatismo, Ahlaja mostra un atteggiamento alternativamente di

(spesso intelligenti e talentuosi) non sono in grado di diventare i creatori di nuove ideologie, perché mancano loro un'ampia iniziativa individuale e persino i termini necessari per dare forma al programma della loro nuova visione del mondo".

[23] A notarlo per prima, seppur marginalmente, è Olena Palko (PALKO: 2021, 139).

disprezzo o condiscendenza nei confronti di Dmytrij, per il quale desidera diventare una sorta di guida spirituale.

Non è un caso, dunque, che nell'estratto precedentemente citato Ahlaja dichiari come ai Karamazenko ucraini manchi un buon pastore, capace di aiutarli a formulare al meglio il proprio programma e la propria visione del mondo. Il plurale è qui utilizzato da Ahlaja per sottolineare come Karamazov-Karamazenko non sia altro che il perfetto rappresentante di un uomo del suo tempo, con le sue debolezze e contraddizioni. Pare, insomma, che questo ruolo di dominio e guida ideologica sia quello a cui Ahlaja aspira, e questo desiderio di potere e di influenza su una cultura tradizionalmente colonizzata, tanto più se espressa proprio da una rappresentante del popolo colonizzatore, non può certo essere sottovalutato nell'analisi dell'interazione tra i due personaggi. Ahlaja, d'altronde, utilizza a proprio favore anche la contrapposizione binaria tra centro e periferia e apostrofa più volte Karamazov definendolo un provinciale, ignorando però, come sottolinea lo stesso Karamazov, che egli in realtà risiede in una capitale, nell'ucraina Charkiv (CHVYL'OVYJ: 1980, 302-303). La posizione di superiorità assunta da Ahlaja, dunque, non sfugge nemmeno allo stesso Karamazov, che si sente più volte umiliato dall'atteggiamento della donna:

> — Прекрасне визначення! — з захопленням сказала Аглая і тут же чомусь іронічно усміхнулась. — Але...
>
> — Але, мабуть, пора нам залишити цю розмову, — кинув Дмитрій: йому, поперше, не подобалась Аґлаїна похвала («навіщо ця цукерка, коли він зовсім доросла людина?») і потім він раптом зловив себе на дешевій патетиці[24] (CHVYL'OVYJ: 1980, 306).

Il senso di umiliazione scaturito dall'atteggiamento di Ahlaja, che in altri momenti Karamazov definirà paternalistico, è probabilmente dovuto anche al capovolgimento dei tradizionali ruoli di genere, qui sovvertiti dallo squilibrio coloniale e dal temperamento passionale di Ahlaja, che rifiuta la posizione di sottomissione usualmente assegnata ai personaggi femminili e adotta invece un comportamento più tipicamente mascolino. D'altra parte, la tendenza a complicare i ruoli e le relazioni dei personaggi mediante lo sviluppo di identità frammentate e tormentate è tipica di Chvyl'ovyj, che è anche solito dar vita a personaggi femminili dal carattere forte e ambizioso, contrapposti a uomini deboli, ambigui e spesso incapaci di agire. Si pensi, a tal proposito, alle protagoniste femminili di *Žyttja* (*Vita*, 1922), *Sentymental'na Istorija* (*Una storia sentimentale*,

[24] Traduzione: "– Ottima definizione! – disse Ahlaja con entusiasmo e subito, per qualche motivo, sorrise ironicamente. – Ma… – Ma, forse, è ora di chiudere questa conversazione – esclamò Dmytrij: prima di tutto, non gli era piaciuto l'elogio di Ahlaja ("perché quello zuccherino, quando era una persona adulta?"), e poi si era improvvisamente lasciato andare a un patetismo scadente".

1928), o *Revizor* (*Il Revisore*, 1929) o ad altri racconti come *Redaktor Kark* (*Il Redattore Kark*, 1923) e *Povist' pro Sanatorijnu Zonu* (*Racconto sulla zona di cura*, 1924), in cui i protagonisti maschili, tormentati e psicologicamente instabili, finiscono per trovare nel suicidio l'unica via di uscita dalla loro inettitudine.

Se la critica ha però molto spesso ignorato l'identità russa e la mentalità di stampo imperialista di Ahlaja (SENYK: 1994, SAWCZAK: 1995, DZJUBA: 2005), ciò è dovuto al fatto che questa attitudine di fondo è in parte celata e messa in secondo piano rispetto al posizionamento politico e ideologico del personaggio, che sceglie di sostenere la causa dell'emancipazione culturale e nazionale dell'Ucraina. In linea con la singolare decisione di promuovere la causa di quella che di fatto, nella neonata Unione Sovietica, era ancora trattata come una minoranza, Ahlaja si esprime anche correttamente e fluentemente in lingua ucraina, arrivando persino a correggere gli amici ucraini che incorrono frequentemente nell'uso di russismi (CHVYL'OVYJ: 1980, 304): ecco quindi che il processo di ibridazione identitaria, che provoca la nascita di un'intera generazione di Karamazov-Karamazenko incapaci di affrancarsi dall'influenza russa, si riflette anche sul polo opposto della dicotomia tra colonizzato e colonizzatore, dove innesca un analogo meccanismo di contaminazione. L'ambiguità originata dai processi di colonizzazione, dunque, finisce per riflettersi, come uno specchio distorcente, sul centro coloniale stesso, mettendone in crisi la pretesa di autorità, basata sull'opposizione binaria e su un principio di influenza culturale immaginato – erroneamente – come unidirezionale (BHABHA: 1994, 85-86). Il processo di ibridazione identitaria e culturale di Karamazov-Karamazenko e di Ahlaja mostra, al contrario, la bidirezionalità dell'interazione culturale: anche Ahlaja, giunta nello spazio liminale della cittadina dell'Ucraina orientale in cui è ambientato il romanzo, cessa di essere "puramente" russa e acquisisce a sua volta un'identità ibrida, divenendo la prova incarnata dell'ambivalenza del processo di *mimicry*, che può finire per delegittimare la pretesa di dominio e superiorità del centro coloniale, smascherato qui nella natura contaminata e ibrida che lo caratterizza profondamente. D'altra parte, lo stesso intertesto dostoevskiano, proveniente dal centro coloniale, non esce illeso dal contatto con il testo chvyl'oviano, ma, al contrario, si carica di ulteriori significati, in un gioco di rifrazioni e diffrazioni di voci che Chvyl'ovyj mette in atto portando alle estreme conseguenze il principio della polifonia dostoevskiana.

Peter Sawczak sostiene che i riferimenti intertestuali all'opera di Dostoevskij presenti in *Val'dšnepy* – così come l'apparente inserimento del romanzo in un genere specifico, quello del romanzo sentimentale – hanno uno scopo parodico. Questa osservazione è coerente con quanto affermato da Bhabha circa la strategia della *mimicry*, il cui uso può essere mirato all'ottenimento di un effetto comico, utile a smascherare e demistificare la retorica coloniale. Tuttavia, la lettura di Sawczak si basa sulla convinzione che il testo chvyl'oviano rifletta fedelmente le posizioni espresse nei suoi

*pamphlets* (Sawczak parla appunto di una "novelization of the pamhplet", SAWCZAK: 1995), e che la situazione rappresentata nel romanzo, così come i ruoli dei suoi personaggi, debbano essere interpretati in modo univoco. Secondo questa prospettiva, il personaggio di Dmytrij Karamazov non farebbe altro che incarnare un modello negativo, quello di un'ampia fascia del popolo ucraino che non riesce ad abbandonare il proprio atteggiamento piccolo-russo), e ostacola così il percorso di costruzione identitaria e nazionale: è chiaro qui il riferimento al celebre *pamphlet* di Chvyl'ovyj *Ukrajina čy Malorosija* (*Ucraina o Piccola Russia*), scritto nel 1926 ma censurato ancor prima della sua pubblicazione e poi perduto, ad eccezione di alcuni frammenti. Ma, sebbene questo elemento di aspra critica sociale sia certamente presente nel romanzo di Chvyl'ovyj, la sofisticata tessitura intertestuale e profondamente "dialogica" del testo invita a una lettura meno polarizzata – o monologica, appunto – della questione.

L'intertestualità nell'opera di Chvyl'ovyj si presta infatti ad una lettura che va oltre i rigidi schemi di pensiero strutturalisti, ma che al contrario trova nelle riflessioni di Kristeva e Bachtin sulla polifonia la sua chiave di interpretazione ideale. È stata proprio Julia Kristeva a parlare del procedimento intertestuale nei termini della duplicità e del dialogismo, due concetti a loro volta mutuati dal pensiero di Bachtin. Nella sua riflessione sull'intertestualità, Kristeva si oppone al principio di unitarietà del significato della lingua, in favore di una lettura dei testi che ne metta in luce la natura eternamente duplice e composita. Secondo il parere di Kristeva, ogni testo – nel senso ampio di questo termine – è intrinsecamente caratterizzato da un certo livello di dialogicità, e quindi di intertestualità, poiché questa caratteristica è insita nel linguaggio umano in quanto tale: l'atto della comunicazione è infatti sempre secondario rispetto a una comunicazione precedente, all'enunciazione di un'ideale prima parola univoca, la cui purezza di significato si è irrimediabilmente perduta nell'infinita catena di ripetizioni e distorsioni successive. Come abbiamo accennato in precedenza, però, se ogni parola è il frutto di una stratificazione di significati e ogni testo è intrinsecamente intertestuale, Kristeva sostiene che furono soltanto i modernisti, a partire dalla fine del XIX secolo, ad intraprendere un uso esteso e consapevole di questo mezzo a fini artistici ed espressivi (KRISTEVA: 1978, 126). È infatti tipicamente modernista la consapevolezza della frammentazione e complessità di ciascun individuo, influenzata anche dalle nuove conoscenze nella sfera della psicanalisi promosse da Sigmund Freud. In questo senso, quindi, Mykola Chvyl'ovyj si inserisce pienamente nella corrente modernista europea: la sua opera, anche grazie al frequente ricorso all'intertestualità, dà voce alla complessità e frammentarietà dell'individuo, esprimendo una condizione esistenziale che, pur essendo accentuata dal contesto storico di inizio XX secolo, va ben oltre la sua collocazione cronologica.

Uno degli elementi centrali di *Val'dšnepy* è, infatti, il dialogo duplice e conflittuale interiorizzato dal protagonista, che lo porta ad attraversare una crisi esistenziale, provocata dall'emergere di un vero e

proprio dilemma etico. Nonostante Karamazov si mostri a tratti lucidamente e cinicamente convinto nei propri ideali, al punto da giustificare l'uso della violenza per il raggiungimento dei propri obiettivi e da dichiarare il puro odio verso l'Altro una necessità fondamentale, una parte della sua coscienza è inevitabilmente attratta dal desiderio umano di trovare un contatto con l'Altro – un dialogo, appunto – e persino di amarlo. Quando, incalzato da Ahlaja, Karamazov afferma di aspirare a un odio totale verso il prossimo, in contrapposizione al messaggio cristiano di un altro dei suoi omonimi dostoevskiani, Alëša Karamazov, Dmytrij finisce per tradirsi e ammettere la sua incapacità di provare un simile sentimento, rivelando invece la sua naturale tendenza a provare una profonda empatia nei confronti delle altre persone:

> — Тільки тут і більш ніде! — з деяким хвилюванням сказав Карамазов. — От хоч убий мене! — а не можу їх зненавидіти справжньою ненавистю. У кожного з ближніх — навіть найбільших моїх ворогів — буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться. Я кажу й підкреслюю у кожного, бо навіть у суворих і злих з природи людей я бачу цю усмішку й це обличчя[25] (CHVYL'OVYJ: 1980, 309).

Il cinismo di Karamazov e la sua predisposizione alla violenza, dunque, trovano un'opposizione dialettica persino dentro la sua stessa personalità, e questo conflitto interiore diviene una delle principali cause della sofferenza e del tormento esistenziale che affliggono il personaggio, rendendolo incapace di agire. A proposito di questa sua contraddittoria resistenza alla violenza, Dmytrij Karamazov afferma:

> Во ім'я якоїсь ідеї я здібний на все, навіть здібний убити людину. Але якийсь Іван Іванович однією людською усмішкою може покорити мене в один момент...навіть коли б цього Івана Івановича я й ненавидів своєю недоношеною і якоюсь чудною ненавистю[26] (CHVYL'OVYJ: 1980, 310).

L'ombra dell'omicidio, d'altra parte, sembra essere presente nel passato di Karamazov, che in diversi momenti del romanzo allude alle sue azioni compiute nel corso della guerra civile, in un'epoca di fanatismo ed esaltata convinzione negli ideali rivoluzionari, ed è forse anche il senso di colpa per il

[25] Traduzione: "Solo qui e da nessun'altra parte! - disse Karamazov con una certa agitazione. – piuttosto uccidimi! – ma non posso odiarli di odio autentico. Ognuno di loro – persino il più grande tra i miei nemici – ha, sai, un sorriso così umano, un volto, sai, così dolce e bello, come se ti stesse guardando direttamente la Madonna. Io dico e sottolineo che in ognuno, perfino nelle persone più aspre e malvagie io vedo un tale sorriso e un simile volto".

[26] Traduzione: "In nome di un qualsivoglia ideale io sono disposto a tutto, persino all'omicidio. Ma un qualunque Ivan Ivanovyč può conquistarmi in un attimo con un solo sorriso umano…persino se odiavo questo Ivan Ivanovyč di questo mio odio immaturo e in qualche modo strano".

male già procurato – in nome di un ideale poi gradualmente rivelatosi fatuo – a provocare questo sdoppiamento della personalità. Inoltre, abbiamo sottolineato in precedenza come la duplicità di Karamazov sia data proprio dalla sua identità ibrida e dalla sua parziale interiorizzazione delle istanze del dominatore coloniale, da cui desidera liberarsi. In tal senso, l'Altro, che secondo il parere di Ahlaja deve essere distrutto, è parte integrante della personalità di Dmytrij, e il personaggio si trova così ad affrontare anche delle spinte esplicitamente autodistruttive:

> Ближній, мовляв, не тільки Іван Іванович, але й сам я. Отже, ненависть я мушу переносити й на себе. Коли мене покоряє Іван Іванович, це значить наступив момент, коли я мушу ненавидіти Дмитрія Карамазова, цебто себе[27] (CHVYL'OVYJ: 1980, 311).

La crisi esistenziale attraversata da Karamazov, dunque, è interpretabile su due livelli. Da un lato, essa rappresenta, in linea con le tendenze moderniste, una condizione universale dell'individuo, eternamente sospeso tra due opposte pulsioni, una creatrice, l'altra distruttrice. D'altro canto, nel caso di Karamazov, tale stato d'animo è accentuato dalla condizione postcoloniale in cui si trova questo soggetto. Myroslav Shkandrij, tra i pochi studiosi a intuire la complessità dell'opera chvyl'oviana e ad interpretarla facendo uso dell'apparato teorico degli studi postcoloniali, parla, a questo proposito, di un romanzo che mette in scena il dramma della coscienza ucraina, una coscienza che si trova "at war with itself, struggling to clarify its identity and place in history" (SHKANDRIJ: 2001, 228).[28]

L'ambiguità e complessità di significati espressa in *Val'dšnepy*, così come in altri testi dell'autore, rivelano pertanto una differenza di fondo tra la produzione letteraria e quella pubblicistica di Chvyl'ovyj. I testi pubblicistici e quelli letterari si distinguono innanzi tutto per i loro scopi diversi: mentre i *pamphlets* perseguono precisi obiettivi culturali e politici, e mirano dunque a un'argomentazione quanto più possibile chiara e incontrovertibile, il testo letterario, per il modernista Chvyl'ovyj, risponde alle sole leggi dell'espressione artistica ed estetica o, quanto più, alla rappresentazione psicologica delle individualità, in linea con le tendenze europee dell'epoca. Per questo motivo, non stupisce che la produzione pubblicistica dello scrittore sia caratterizzata da un certo monologismo e da toni e contenuti che potremmo definire anticoloniali, mentre, al contrario, quella letteraria è profondamente dialogica. Utilizzando la terminologia bachtiniana, cara anche agli studi postcoloniali, è possibile definire il testo letterario per Chvyl'ovyj come uno spazio di

[27] Traduzione: "Il prossimo, diciamo, non è solo Ivan Ivanovyč, ma sono io stesso. Quindi, devo rivolgere l'odio anche verso me stesso. Quando Ivan Ivanovyč si impadronisce di me, significa che è arrivato il momento in cui devo odiare Dmytrij Karamazov, ovvero me stesso".

[28] Anche Mykola Kodak, pur non facendo uso della prospettiva postcoloniale, descrive il personaggio di Dmytrij Karamazov come un tipo psicologico caratteristico dell'epoca rivoluzionaria, che si contraddistingue per la contraddittorietà delle convinzioni ideologiche e politiche e per una conseguente incapacità di agire (KODAK: 2008).

enunciazione, in cui il significato viene creato in maniera dinamica attraverso un molteplice dialogo tra tradizioni letterarie, contesti, e soggetti di enunciazione e ricezione, tra i quali emergerà anche il lettore stesso, come spiegheremo approfonditamente nel quinto e ultimo capitolo di questo lavoro. Questo spazio, in gran parte sovrapponibile al concetto di Terzo spazio teorizzato da Bhabha, è dunque il luogo della performatività del dialogo tra soggetti differenti, il cui intreccio di voci dà vita al processo di ibridazione culturale e, dal punto di vista strutturale, alla natura polifonica del romanzo.

Emerge, così, una profonda affinità con l'opera dostoevskiana, che sembra andare ben oltre l'allusione astratta effettuata mediante le scelte onomastiche. Tale affinità è visibile, per prima cosa, dal punto di vista della costruzione del romanzo e dello sviluppo dei personaggi, per cui può essere utile ritornare proprio al concetto di polifonia elaborato da Bachtin a partire dall'analisi dei romanzi di Dostoevskij. A proposito dell'opera di Dostoevskij, e in particolare dei suoi grandi romanzi, lo studioso russo osserva come questi siano costruiti mediante l'intreccio di una molteplicità di voci – tutte dotate di una propria autonomia e non identificabili con il punto di vista dell'autore – che creano appunto una tessitura polifonica. L'essenza dei personaggi dostoevskiani è dunque rintracciabile nello svolgersi delle loro autocoscienze e nel loro essere "uomini di idea": personaggi, cioè, identificabili non attraverso determinate caratteristiche esteriori o una qualche definizione tipologica effettuata tramite l'appartenenza di ceto, classe o altro, ma esclusivamente per mezzo di un certo percorso ideologico e filosofico che trova la propria realizzazione nel dialogo e nel confronto con gli altri. Un simile procedimento dialogico è riscontrabile anche nei testi di Chvyl'ovyj. Jurij Bezchutryj rileva, ad esempio, una struttura di tipo polifonico nel romanzo *Povist' pro sanatorijnu zonu*, poiché, secondo la sua analisi, tutto l'intreccio del romanzo è subordinato all'incontro e scontro delle numerose voci dei personaggi, portatrici di altrettante diverse visioni del mondo (BEZCHUTRYJ: 2003, 402).

Come dimostreremo a breve, il meccanismo polifonico agisce anche in *Val'dšnepy*: i protagonisti, infatti, sono delineati attraverso l'evoluzione del loro pensiero e l'enunciazione di una specifica visione del mondo, che si sviluppa grazie all'interazione delle loro voci. Tali voci acquistano nel corso dell'opera una propria autonomia e nessuna di esse deve pertanto essere interpretata come una rappresentazione puntuale del pensiero autoriale.[29] Portatori delle visioni più complesse e sfaccettate

[29] A tal proposito, è necessario sottolineare i limiti di una lettura meramente autobiografica del testo chvyl'oviano. Certamente, osservando i numerosi parallelismi tra la reale personalità dello scrittore e le figure da lui tratteggiate in *Val'dšnepy*, è facile cadere nella tentazione di ricercare riferimenti autobiografici all'interno del testo, e non sono mancate tra i critici le ipotesi circa una possibile corrispondenza tra Mykola Chvyl'ovyj e Dmytrij Karamazov, in particolare per quanto riguarda il passato cruento a cui Karamazov allude in alcune pagine, e a cui, secondo questa interpretazione, farebbero riferimento anche le vicende di un altro tra i più noti e studiati racconti dello scrittore, *Ja (Romantyka)*. Per rendere conto della struttura polifonica del romanzo, è però più opportuno fare riferimento al concetto formulato da George Grabowicz, che a proposito dell'opera di Chvyl'ovyj parla di una tendenza all'"autobiografia simbolica" (GRABOWICZ: 1998). Un certo autobiografismo, dunque, è probabilmente individuabile anche in *Val'dšnepy*, ma non sul

all'interno del romanzo sono, senza dubbio, Dmytrij Karamazov e Ahlaja, ed è proprio il dialogo tra loro ad assumere il carattere più espressamente polifonico, ma l'autocoscienza di Karamazov è variamente influenzata e stimolata anche dal confronto con gli altri personaggi.

Nel corso di uno dei primi dialoghi significativi del romanzo, quello con l'amico linguista Vovčyk, Karamazov elabora una concezione del crimine denotata da un estremo cinismo:

> — Ти, Дмитрій, говориш нісенітницю!
>
> — Ні, Вовчику, я говорю те, що думаю. І говорю давно відому істину: тільки через убивство можна прийти до цілковитого соціального очищення... Ти розумієш, що я маю на увазі? В динаміці прогресу соціальну етику можна мислити тільки, як перманентний «злочин». Я злочин беру в лапки, бо свідоме вбивство в ім'я соціальних ідеалів ніколи не вважав за злочин[30] (CHVYL'OVYJ: 1980, 293).

Questa visione così estrema sembra però essere legata alla posizione volutamente provocatoria del protagonista, che, infatti, poche righe dopo ammette di assumere un atteggiamento deliberatamente cinico per catturare l'attenzione dei suoi ascoltatori:

> — Що ж робити? — криво всміхнувся Карамазов. — На світі ще ніколи так не траплялось, щоб панегірики складали тому, хто їх уже не проспівав сам собі... так чи інакше. Я співаю собі цинічно, але не в цьому ж справа. Мета завжди виправдовує засоби. Мій цинізм примушує тебе й інших звертати на мене увагу, мені ж цього й треба. А що я фразер, то ти теж правильно підмітив, — несподівано погодився він. — Звичайно, все це, мабуть, тільки фрази, і завтра я їх, можливо, буду сам соромитись[31] (CHVYL'OVYJ: 1980, 294).

D'altra parte, già sappiamo che tale posizione di fanatica adesione a un ideale – in questo caso simultaneamente quello rivoluzionario e quello di emancipazione nazionale ucraina – è "internamente dialogizzata" nella coscienza di Karamazov, che più avanti, nel corso del dialogo con Ahlaja,

---

piano di riferimenti a specifici eventi o azioni, quanto su quello del tormento esistenziale, che, verosimilmente, affliggeva l'autore stesso, e che viene qui rappresentato attraverso l'interazione e il contrasto ideologico in atto tra i personaggi. Il tema del dilemma etico, della legittimità della violenza e del doloroso riconoscimento con l'Altro, dichiarato come nemico, non a caso, è ricorrente nella produzione letteraria di Chvyl'ovyj, e può essere individuato in altri testi di grande complessità e dalla struttura dialogica come *Ja (Romantyka), Redaktor Kark,* il già menzionato *Povist' pro sanatorijnu zonu*, e altri.

[30] Traduzione: "-Tu, Dmytrij, stai vaneggiando! - No, Vovčyk, io dico quello che penso. E dico una verità nota da tempo: solo attraverso l'omicidio si può raggiungere una totale pulizia sociale…capisci cosa intendo? Nella dinamica del progresso l'etica sociale può essere intesa solo come un "crimine" permanente. Metto la parola crimine tra virgolette perché non ho mai ritenuto l'omicidio consapevole nel nome degli ideali sociali un vero crimine".

[31] Traduzione: "Che fare? – ghignò Karamazov, – al mondo non è mai capitato che componessero dei panegirici per chi se li era già cantati da solo…in un modo o nell'altro. Io canto me stesso cinicamente, ma non è questo il punto. Il fine giustifica sempre i mezzi. Il mio cinismo fa sì che tu e gli altri mi prestiate attenzione, ed è questo di cui ho bisogno. Ma tu hai anche notato che sono un fraseggiatore, e hai notato bene, – confermò lui inaspettatamente. – Ovviamente, forse, tutte queste sono solo frasi, e domani, probabilmente, me ne vergognerò io stesso.

confesserà i tormenti esistenziali ed etici che lo assillano. Anche in questa situazione, la visione di Karamazov prende forma e si sviluppa soltanto nel corso dell'interazione con la sua interlocutrice, che esercita su di lui una forte influenza. Il botta e risposta tra i due personaggi è infatti strutturato come una continua confutazione di Ahlaja alle affermazioni di Karamazov, che di volta in volta si trova costretto a concordare, cercando poi di dare nuova forma al proprio pensiero. Si prenda come esempio il seguente frammento di dialogo tra Ahlaja e Dmytrij, nel quale Ahlaja sembra voler guidare il ragionamento del suo interlocutore in una diversa direzione:

> — Що ти мусиш сам себе ненавидіти, коли тебе покоряє Іван Іванович, — це так. Але щодо коректи, то вона й справді глупота і звичайний собі бред.
>
> — А то навіть, — продовжував він говорити, — здається іноді, що саму ненависть мусить носити в собі Богоматір.
>
> — Це ще більший абсурд, бо ненависть і Богоматір є два зовсім протилежних полюси.
>
> — Так і я полемізую з собою. Але й цей удар я парирую: мовляв, справжня ненависть — давно вже відомо — є найбільша любов. І значить справжня ненависть — це є прекрасна людська усмішка.
>
> — Це вже софістика для шарлатанів і боягузів. Богоматір не може не стояти на дорозі до справжньої ненависти і значить до мужнього вчинку.
>
> — Цілком справедливо! — погодився Карамазов. — Але мені от здається, що Богоматір не може с т о я т и на дорозі і що тільки відсутність її робить ненависть недоноском.
>
> […]
>
> — Я гадаю, — сказала вона, — що тут справа багато простіша. Не Богоматір тебе турбує, а звичайна невпевненість. Під радісні перебої серця розстрілюють, скажемо, тоді, коли жодного сумніву не залишилось.
>
> — Хто його знає, — надтріснутим голосом сказав Карамазов. — Можливо, я й помиляюсь[32] (CHVYL'OVYJ: 1980, 311–312).

È chiaro come, in questo estratto, Dmytrij si trovi continuamente a reindirizzare il proprio discorso cercando nuove argomentazioni, e come la sua posizione finale non sia altro che quella di un'incertezza irrisolvibile, come dimostrato dalle frequentissime espressioni di dubbio e contraddizione interna: "Sì, e polemizzo con me stesso"; "è assolutamente vero!" "Forse mi sbaglio".

[32] Traduzione: "– Che tu debba odiare te stesso quando si impadronisce di te Ivan Ivanovyč è vero. Ma quanto alla correzione, è una vera sciocchezza e una delle tue assurdità. – Ma addirittura, – continuò a parlare lui, – a volte mi sembra che la Vergine Maria debba portare l'odio dentro di sé. – Questa è un'assurdità ancora più grande, perché l'odio e la Vergine Maria rappresentano due poli opposti. – Sì, e polemizzo con me stesso. Ma paro anche questo colpo: si dice che il vero odio – si sa da parecchio tempo – è la più grande forma d'amore. E significa che il vero odio è uno splendido sorriso umano. – Questo poi è un sofismo per ciarlatani e codardi. La Vergine Maria non può che ostacolare il vero odio e, di conseguenza, le azioni coraggiose. – È assolutamente vero! – concordò Karamazov, – ma ecco, a me sembra che la Vergine Maria non possa porsi come ostacolo e che solo la sua assenza renda l'odio un delitto. […] – Io credo – disse lei – che qui la questione sia molto più semplice. Non è la Vergine Maria a turbarti, ma la tua solita insicurezza. I cuori spareranno sotto esplosioni gioiose, diciamo, solo quando non saranno rimasti più dubbi. – Chi lo sa, – disse Karamazov con voce rotta – forse mi sbaglio".

Il ruolo di Ahlaja, in questo contesto, è quello di esteriorizzare il dialogo interiore di Karamazov, dando voce e corpo a una delle posizioni che entrano in contrasto nella coscienza del protagonista. Si tratta di un tipo di struttura dialogica individuato anche da Bachtin nei romanzi di Dostoevskij. Secondo il critico, infatti:

> nei dialoghi di Dostoevskij si scontrano e disputano non due voci monologiche integre, ma due voci scisse (una – in ogni caso – è scissa). Le repliche palesi dell'uno rispondono alle repliche occulte dell'altro. La contrapposizione a un personaggio di due personaggi, ciascuno dei quali è collegato con le opposte repliche del dialogo interiore del primo, è un gruppo estremamente tipico di Dostoevskij (BACHTIN: 1968, 318).

Anche in *Val'dšnepy*, accade che il personaggio principale, Karamazov, trovi nei suoi interlocutori i riflessi della propria coscienza scissa e tormentata, in un gioco di ripartizioni binarie dei personaggi che anche Magdalena Laszlo-Kutiuk individua come uno dei tratti comuni a Chvyl'ovyj e Dostoevskij (LASZLO-KUTIUK: 1983, 241-243).

Le principali opposizioni in *Val'dšnepy*, come osserva correttamente anche Laszlo-Kutiuk, sono quelle tra Dmytrij e Ahlaja, tra Dmytrij e Hanna e, non ultima, tra le stesse Ahlaja e Hanna, le quali rappresentano le due ipostasi della coscienza del protagonista e ne esteriorizzano il dialogo interno. Nel triplice rapporto tra questi personaggi è dunque possibile rintracciare un riflesso di quello tra Dmitrij Karamazov, Katerina Ivanovna e Grušenka nel romanzo di Dostoevskij. Infatti, mentre Hanna, parallelamente alla dostoevskiana Katerina Ivanovna, incarna il modello angelico di un amore incondizionato e di una bontà estrema spesso destinata al sacrificio, Ahlaja, come Grušenka, costituisce invece il principio diabolico, per certi aspetti faustiano, di una personalità volitiva e determinata, disposta a utilizzare ogni mezzo per raggiungere i propri obiettivi (LASZLO-KUTIUK: 1983, 243).

Oltre a ciò, vi sono certamente dei parallelismi tra la personalità del Dmitrij Karamazov dostoevskiano e quello chvyl'oviano, messe in luce anche da Danylo Struk e Mykola Vas'kiv: entrambi i personaggi sono uomini dominati dalle emozioni e dalle passioni corporee, i quali però finiscono per scontrarsi con un tormento esistenziale più profondo, che può dar vita in loro a un percorso di presa di coscienza e maturazione[33] (STRUK: 1968, 246-249; VAS'KIV: 2009, 29). D'altra parte, è anche vero che il tormentato dialogo interiore di Dmytrij Karamazov sembra riflettere – interiorizzandolo, appunto – la contrapposizione fra i tre fratelli Karamazov nel loro complesso: oltre allo spirito passionale di Dmitrij, nella coscienza del personaggio chvyl'oviano si scontrano anche le

[33] Se nel caso del personaggio dostoevskiano tale percorso sfocia in una vera e propria purificazione spirituale, per il Karamazov di Chvyl'ovyj è invece più probabile che conduca all'autodistruzione (si ricordi che non possediamo il finale del romanzo), come ipotizza Vas'kiv anche osservando l'epilogo di numerosi racconti dello scrittore ucraino, in cui i personaggi trovano una soluzione alla propria frattura interiore solo in un atto di distruzione, che a volte coincide con l'omicidio, altre con il suicidio.

opposte posizioni di Alëša, al cui messaggio di amore cristiano abbiamo accennato in precedenza, e di Ivan, la cui voce sembra riecheggiare nelle elucubrazioni di Dmytrij sull'omicidio.[34] Struk e Vas'kiv, poi, notano un secondo importante riferimento a Dostoevskij da parte di Chvyl'ovyj, ovvero quello inerente al personaggio di Aglaja ne *L'Idiota*. Sottolineare il duplice riferimento intertestuale di Chvyl'ovyj è infatti fondamentale per comprendere appieno il denso sistema di sovrapposizioni di significato messo in atto dallo scrittore. In particolare, Vas'kiv e Struk menzionano l'analogo temperamento orgoglioso e determinato dell'Aglaja dostoevskiana e di quella chvyl'oviana, nonché il simile desiderio di dedicarsi appassionatamente a una causa, che finisce per allontanare entrambe le donne dalle loro radici aristocratiche russe, avvicinandole invece a progetti a loro estranei, quali l'adesione al cattolicesimo e alla causa polacca nel caso della prima e la causa nazionale ucraina per quanto concerne la seconda (STRUK: 1968: 243-246; VAS'KIV: 2009, 34-35).

I parallelismi instaurati da Chvyl'ovyj con i personaggi dostoevskiani aiutano quindi a comprendere le sfaccettature delle loro posizioni ideologiche. Tuttavia, sembra che l'equazione diretta tra queste coppie di personaggi non esaurisca del tutto i giochi di riflessi, sovrapposizioni e coincidenze che costituiscono il romanzo. Come è stato accennato in precedenza, tipica del Chvyl'ovyj modernista e postcoloniale è una tendenza alla sovrapposizione dei significati, talvolta contraddittori e non lineari, e, a mio parere, anche la scelta di alludere a due diversi romanzi di Dostoevskij deve essere interpretata in quest'ottica. Se, infatti, lo scopo di Chvyl'ovyj fosse stato quello di creare una netta e lineare allusione a *I Fratelli Karamazov*, lo scrittore avrebbe potuto proseguire su questa linea scegliendo per Ahlaja il nome di Grušenka, di cui già abbiamo parlato. La scelta di fare invece riferimento ad un ulteriore romanzo dostoevskiano contribuisce a gettare una nuova – e, come sempre, contradditoria – luce sul personaggio di Dmytrij Karamazov. Sia Laszlo-Kutsiuk che Vas'kiv hanno notato come la linea karamazoviana del romanzo porti a interpretare Ahlaja come una figura in parte corrispondente a quella di Grušenka, ma hanno mancato di sottolineare che, se questo procedimento effettivamente avviene, si verifica anche il procedimento opposto: la presenza di Ahlaja nel romanzo fa sì che Karamazov si trasformi, a tratti, in un personaggio non dissimile da quello del principe Myškin nell'*Idiota* dostoevskiano. L'atteggiamento di Ahlaja nei confronti di Dmytrij Karamazov in *Val'dšnepy* è infatti caratterizzato da un cinismo e una passionalità simili a quelle che l'Aglaja dostoevskiana mostra nei confronti del protagonista de *L'Idiota*. Nel romanzo dostoevskiano, Aglaja si mostra spesso irritata dall'innocenza estrema del principe Myškin, ma appare contemporaneamente convinta dell'incredibile valore e dell'intelligenza di quest'uomo, che cerca per questo di scuotere, nella speranza di risvegliare in lui una qualche forma di orgoglio. Analogamente, abbiamo osservato

[34] Sulla relazione tra il Dmytrij Karamazov di Chvyl'ovyj e Ivan Karamazov si veda CERNA: 1999.

in precedenza come l'Ahlaja chvyl'oviana tenti di influenzare e guidare Karamazov convincendolo della sua forza e della sua capacità di provare un "odio puro". I punti di contatto tra *L'Idiota* e *Val'dšnepy* arrivano così a riflettersi anche sulla personalità di Dmytrij Karamazov, che presenta in effetti dei tratti comuni con il principe Myškin. Infatti, se da un lato la passionalità e la disposizione alla violenza di Karamazov trovano una corrispondenza nel Karamazov dostoevskiano, dall'altro quello che Dmytrij considera il punto debole della propria personalità, ovvero l'invincibile tensione – a tratti perfino soffusa di carità cristiana – verso il prossimo, lo avvicina proprio al protagonista de *L'Idiota*. Non è un caso, d'altronde, che tale opposizione rifletta anche l'ambivalenza di Dmytrij dal punto di vista ideologico. Se, infatti, il parallelismo con il principe Myškin si manifesta nella "purezza d'animo" del protagonista chvyl'oviano, è anche vero che le posizioni anticattoliche e, di fatto, antieuropee, di Myškin, si traducono a tratti in un sostanziale nazionalismo, espresso attraverso il messianismo slavofilo, e in un tradizionalismo profondamente in contrasto con il pensiero rivoluzionario e socialista. Si prendano, ad esempio, le sue riflessioni sull'identità tra socialismo e cattolicesimo nelle pagine de *L'Idiota*:

> Anche il socialismo è un prodotto del cattolicismo e di essenza cattolica! Anch'esso, come il suo fratello, l'ateismo è nato dalla disperazione, in contrapposto al cattolicismo in senso morale, per sostituirsi al perduto potere morale della religione, per estinguere la sete spirituale dall'umanità anelante e salvarla non attraverso Cristo, ma anch'esso attraverso la violenza! È anche quella una libertà mercè la violenza, è anche quella un'unione attuata colla spada e col sangue! «Non devi credere in Dio, non devi possedere, non devi avere una personalità: *fraternité ou la mort*, due milioni di teste!». […] Bisogna che, in contrasto con l'Occidente, rifulga il nostro Cristo, che noi abbiamo conservato e che quelli non conobbero mai (DOSTOEVSKIJ: 2014).

Il parallelismo con un simile personaggio, dunque, è indubbiamente paradossale e sembra gettare un'ombra oscura sulla psiche del protagonista, rendendolo quanto più ambiguo e mantenendone così aperta la definizione. D'altra parte, abbiamo già ampiamente sottolineato che non è nell'interesse dell'autore creare delle coincidenze perfette, ma, al contrario, i riferimenti intertestuali sono un utile strumento per la stratificazione e condensazione dei significati e la frammentazione della psiche dei personaggi.

### 2.1.3 Gogol' e Ševčenko: il rapporto con la tradizione ucraina tra decolonialità e riappropriazione culturale

Ci siamo finora concentrati sulla complessa relazione di Chvyl'ovyj con l'opera dostoevskiana in *Val'dšnepy*, ma è importante sottolineare che l'eterogeneità di riferimenti di cui è intessuto il romanzo

non si limita affatto all'autore russo, per quanto questo rappresenti una delle sue principali fonti di ispirazione. Il testo presenta infatti una serie di ulteriori relazioni intertestuali, che, come vedremo a breve, sono di fondamentale importanza nell'intera opera chvyl'oviana, e costituiscono dei punti cardine nell'elaborazione artistica, filosofica e identitaria dello scrittore. Prendendo quindi le mosse ancora una volta da *Val'dšnepy*, passeremo in rassegna tali ulteriori riferimenti, per poi cercare di sottolinearne la pervasività nell'intera opera dello scrittore.

Nella sezione precedente abbiamo osservato come un riferimento intertestuale proveniente dal centro coloniale – il romanzo dostoevskiano – venga impiegato per impostare una riflessione di stampo postcoloniale; una riflessione basata, cioè, sulla presa di coscienza degli squilibri di potere sottesi alla relazione culturale tra colonizzatore e colonizzato e sull'effetto di inevitabile – per quanto dolorosa – ibridazione dell'identità che ne consegue. Ma se da un lato è vero che l'identità si definisce mediante la relazione con l'Altro, fondamentale in Chvyl'ovyj è anche il rapporto instaurato con la tradizione letteraria ucraina, nel tentativo di tracciare i confini di un'identità ancora molto flessibile.

Quando si parla di tradizione letteraria ucraina, la prima figura che viene alla mente è senza dubbio quella del poeta ottocentesco Taras Ševčenko (1814-1861). Massimo esponente del movimento romantico in lingua ucraina e vero e proprio simbolo della ribellione anticoloniale ucraina durante la dominazione zarista, la figura del poeta acquisì, dopo la sua morte, i tratti del poeta nazionale per eccellenza, diventando così il minimo comune denominatore culturale di un'identità ucraina ancora ben lontana dall'avere tratti definiti. Nei confronti del "vate nazionale" la generazione di scrittori modernisti a cui apparteneva Chvyl'ovyj nutriva sentimenti contrastanti, caratterizzati tanto dall'ammirazione quanto dal desiderio di sovvertire quella tradizione letteraria che sembrava ostacolare qualsiasi progresso artistico successivo. Sono proprio questi sentimenti che Chvyl'ovyj fa esprimere in *Val'dšnepy* a Dmytrij Karamazov, il quale rifiuta il modello di "ucrainità" incarnato dal poeta ottocentesco, come emerge da questo dialogo tra Karamazov e Ahlaja:

> — Так, значить, ти кінчаєш нову поему? — спитала Аглая, коли вони знову залишились удвох.
>
> Карамазов зупинився і зробив незадоволене обличчя.
>
> — Я тобі, здається, не один раз говорив, що я працюю в економічному органі. Мене цікавить зараз питання про зниження цін.
>
> — Ти хочеш сказати, що з питання про зниження цін не можна зробити поеми?
>
> — Я хочу сказати, що з Тарасами Шевченками я нічого не маю спільного.
>
> — Коли тільки це, то я рада, — промовила Аглая, замислюючись. — Саме таких людей і бракує вашій нації. Мені здалося, що ти не так хотів сказати. Ти розумієш мене? Я гадаю, що без великого ентузіазму не може бути справжніх економістів.

— Цілком справедливо! — погодився Карамазов. — Кіл, очевидно, вибивають колом, і «закобзарену» психіку можна виховати тільки, так би мовити, загайяватизованим «Капіталом»[35] (CHVYL'OVYJ: 1980, 304–305).

Karamazov esprime qui il suo netto rifiuto dell'eredità ševčenkiana, dichiarando di non avere nulla in comune con "i Taras Ševčenko", espressione in cui il plurale sta proprio ad indicare la tipicità, nel contesto ucraino, di personalità estremamente emotive e deboli, assimilate da Karamazov al modello antiquato del poeta nazionale. Secondo Karamazov, tali personaggi di cui, a suo dire, è abbondantemente popolata la nazione, sono caratterizzati da una psiche che egli definisce "kobzarizzata" – proprio in riferimento al *Kobzar*, la più famosa raccolta poetica di Ševčenko –, ovvero contagiata da un diffuso sentimentalismo accompagnato dalla tendenza all'inazione di cui, a suo parere, era impregnata l'opera del poeta. L'unico modo per liberarsi di questa dannosa influenza è, nelle parole di Karamazov, quello di trovare un nuovo modello ideologico e culturale su cui basare la propria identità, e a questo proposito il personaggio propone di fare riferimento al *Capitale* di Marx, ma in una versione che definisce "hiawathizzata". Con questo termine, Chvyl'ovyj inserisce un ulteriore livello di intertestualità, facendo riferimento a Hiawatha, guerriero indigeno d'America protagonista del poema epico dello scrittore americano Henry Longfellow *La canzone di Hiawatha* (1855), dove si rendeva protagonista di una serie di imprese eroiche, facendosi al tempo stesso promotore di un notevole progresso scientifico e tecnologico per il suo popolo, per cui aveva inventato la scrittura e la coltivazione del grano. Il protagonista di *Val'dšnepy* auspica quindi una rifondazione dell'ucrainità su base ideologica – rappresentata dall'adesione al pensiero marxista – e, per così dire, filosofica e psicologica, poiché il personaggio leggendario di Hiawatha a cui Dmytrij fa riferimento si contraddistingue per la capacità di guidare il suo popolo in un concreto percorso di sviluppo culturale, qui contrapposta alla paralizzante incapacità di agire delle menti "kobzarizzate". La scelta di fare riferimento a un personaggio appartenente a una minoranza etnica oppressa non è di certo casuale da parte di Chvyl'ovyj, che usa l'opposizione tra Ševčenko e Hiawatha per mettere a confronto i diversi possibili atteggiamenti – di inazione o fattiva concretezza – assunti dai rappresentanti di una popolazione colonizzata, quale era anche l'Ucraina stessa.

[35] Traduzione: " – Allora, stai finendo il tuo nuovo poema? – chiese Ahlaja, quando rimasero di nuovo da soli. Karamazov si fermò e fece una faccia contrariata. – Credo di averti detto più di una volta che lavoro in un ente economico. Ora mi interessa la questione della riduzione dei prezzi. – Vuoi dire che sulla questione della riduzione dei prezzi non si possono scrivere poemi? – Voglio dire che non ho niente in comune con i Taras Ševčenko. – Se è solo questo, allora ne sono contenta, - disse Ahlaja, impensierita – Proprio questo tipo di persone mancano alla vostra nazione. Mi sembra che non volessi dire questo. Mi capisci? Io penso che senza un grande entusiasmo non si possa essere dei veri economisti. – È assolutamente vero! – concordò Karamazov. – Si sa, chiodo scaccia chiodo, e la psiche "kobzarizzata" può essere rieducata solo, per così dire, con un Capitale hiawathizzato".

La natura profondamente passiva della psiche "kobzarizzata" emerge con ulteriore chiarezza nel resto del dialogo, in cui Karamazov descrive con impietosa veemenza l'ascendente negativo che Ševčenko esercita sui suoi connazionali, giustificando così il suo odio per quello che Ahlaja aveva poco prima definito un semidio della nazione ("božko naciji"):

> — За що я його ненавиджу? — Карамазов знову зробив незадоволене обличчя: мовляв — навіщо цей допит? Потім раптом нервово одкинув волосся і зупинився. — А за те я його ненавиджу, — надмірно запалюючись, сказав він злим голосом, — що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба-просвітянина, що ім'я йому легіон? Хіба це не Шевченко — цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, — хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати «по-катеринячи», бунтувати «по-гайдамачому» — безглуздо та безцільно й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасіїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, заочі й пити з ним горілку та холуйствувати перед ним, коли той фамільярно потріпає нас по плечу й скаже: «а ти, Матюшо, все-таки талант». Саме цей іконописний «батько Тарас» і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю[36] (CHVYL'OVYJ: 1980, 305-306).

Potrebbe certamente sembrare contradditorio che proprio Chvyl'ovyj, considerato da molti tra le più convinte voci anticoloniali della letteratura ucraina degli anni Venti, abbia scritto queste righe di feroce attacco al poeta che più aveva promosso queste stesse istanze nel secolo precedente. Non va mai dimenticato, però, che nessuna delle voci di *Val'dšnepy* deve essere interpretata come l'espressione diretta del pensiero autoriale, ma che esse rappresentano un dialogo tormentato che, verosimilmente, si svolgeva tanto nella psiche dello scrittore, quanto nel contesto culturale in cui si trovava a vivere. Dunque, il rapporto ambivalente nei confronti del poeta nazionale riflette, in primo luogo, la complessa riflessione di Chvyl'ovyj sul tema della colonialità e, in secondo luogo, le molteplici posizioni espresse nel dibattito pubblico del tempo sul ruolo di Ševčenko come modello artistico, di cui avremo modo di dire di più nella sezione conclusiva di questo capitolo.

Per quanto riguarda la ricerca di nuove soluzioni al problema della colonialità, Dmytrij Karamazov sembra qui farsi portavoce di un punto di vista che supera il sistema di opposizioni binarie tipico dello

[36] Traduzione: "Perché lo odio? – Karamazov fece nuovamente una faccia contrariata, come a dire – perché poi questo interrogatorio? Poi si scostò bruscamente i capelli e si fermò. – È per questo che lo odio, – disse infiammandosi eccessivamente con voce irata, – perché proprio Ševčenko ha castrato la nostra *intelligencija*. Non è forse stato lui ad allevare questo sciocco schiavo prosvitiano, che si dà il nome di legione? Non è stato forse Ševčenko – questo, sia pure, poeta non malvagio e una persona incredibilmente incolta e abulica, non è forse stato lui a insegnarci a scrivere poesie, a fare i sentimentalisti alla maniera di Kateryna, a combattere alla hajdamaka – a guardare senza senso e senza scopo al mondo e alla sua costruzione, attraverso il prisma di un passatismo raddolcito da frasi terribili? Non è stato forse lui, questo servo, a insegnarci ad ingiuriare il padrone, come si dice, alle spalle, e bere con lui la vodka e a strisciare di fronte a lui, quando quello ci dà una pacca familiare sulla spalla e ci dice "ma tu, Matjuša, in fin dei conti hai talento". È stato proprio questo "padre Taras" iconografico a frenare lo sviluppo culturale della nostra nazione e a impedire a suo tempo la formazione di un'unità statuale".

sguardo anticoloniale, per sconfinare invece in una visione che possiamo definire piuttosto come post- o persino de-coloniale. La critica di Karamazov è infatti indirizzata alla condizione servile del poeta, il quale, pur manifestando un intenso desiderio di ribellione nei confronti dei dominatori coloniali, di fatto non si affranca mai dalla sua posizione di sottomissione e dal complesso di inferiorità che tipicamente affligge i gruppi oppressi. Quella assunta da Ševčenko è, secondo Karamazov, una postura di auto-vittimizzazione che non può far altro che nuocere al processo di liberazione e costruzione identitaria della nazionalità ucraina. La questione è così affrontata da Karamazov in maniera non dissimile dalla "neurosis of victimization" che, secondo lo studioso postcoloniale camerunense Achille Mbembe, caratterizza la mentalità e la costruzione identitaria di molte comunità africane (MBEMBE: 2001, 11). Come spiegato da Mbembe, la tendenza a identificarsi totalmente nel ruolo di vittima porta a un'eccessiva semplificazione nell'analisi dei rapporti tra colonizzatore e colonizzato. Tale divisione finisce, di fatto, per descrivere il soggetto colonizzato come passivo e inerme di fronte agli atti di appropriazione e violenza delle potenze coloniali. È appunto contro questo tipo di mentalità che si scaglia il Karamazov chvyl'oviano quando definisce i seguaci del poeta ottocentesco come degli "schiavi-prosvitiani", con un riferimento piuttosto trasparente a Prosvita, la società fondata a Leopoli nel 1868 per promuovere la lingua e la cultura ucraina nei territori dell'impero asburgico. Il ricorso al termine "Prosvita" è fondamentale e ci aiuta a portare avanti il parallelismo con la "neurosis of victimization" teorizzata da Mbembe. Come spiegato nel primo capitolo, infatti, tramite il termine *prosvita*, frequentemente utilizzato nei suoi *pamphlets*, Chvyl'ovyj faceva riferimento non solo a quelle società di fine Ottocento il cui principale obiettivo era l'alfabetizzazione e l'educazione del popolo delle campagne ucraine, ma, per estensione, anche alla concezione populista e provincializzante della cultura ucraina, che rischiava di condannare all'arretratezza e all'isolamento la cultura del Paese. L'orientamento culturale promosso da organizzazioni come Prosvita può essere descritto anche come nativismo, ovvero la ricerca di un'autenticità originaria di una cultura nazionale basata sul principio dell'appartenenza territoriale e/o etnica. L'approccio nativista, che Karamazov associa alla figura di Taras Ševčenko e ai suoi sodali "prosvitiani", è dunque criticato per il suo effetto provincializzante e per lo stretto legame con la mentalità servile, a sua volta simboleggiata dal poeta.

Il progetto di Karamazov, dunque, può essere ritenuto decoloniale nella misura in cui propone una ricostruzione epistemica e identitaria che si discosti tanto dai grandi centri coloniali e dalla relazione di dipendenza e inferiorità rispetto ad essi, quanto dall'eccessivo isolazionismo, frutto proprio del complesso di inferiorità e vittimizzazione provocato dall'esperienza coloniale. Sebbene Karamazov non arrivi a formulare in modo compiuto questo suo progetto di liberazione nazionale, possiamo supporre che esso si avvicini al concetto di Rinascimento asiatico (*azijats'kyj renesans*) teorizzato da

Chvyl'ovyj nei suoi testi teorici: un progetto, cioè, che miri a una rifondazione dell'ucrainità basata su una matrice culturale nuova – in questo caso orientale, appunto – e su nuove premesse ideologiche (nello specifico, marxiste). Sotto questo punto di vista, il riferimento a Hiawatha, simbolo di una cultura minoritaria basata su principi nuovi, acquisisce ulteriore significato: l'impostazione ideologica marxista rappresentata dal riferimento al *Capitale* deve essere trapiantata nel contesto ucraino che, dalla sua posizione di margine geografico e culturale, può conferirle significati nuovi e nuova linfa mediante un procedimento di "provincializzazione" dei saperi su cui torneremo nel terzo capitolo (CHAKRABARTY: 2004).

La posizione espressa da Karamazov presenta dunque delle affinità con le riflessioni di Anibal Quijano e Walter Mignolo, tra i principali ideatori dell'"opzione decoloniale", il cui scopo è quello di sovvertire le gerarchie culturali relativizzando, dopo secoli di dominio, la centralità e il prestigio della cultura "occidentale" (QUIJANO: 2007; MIGNOLO: 2007). È tuttavia necessario osservare come quello di Chvyl'ovyj sia un pensiero decoloniale imperfetto e parziale: infatti, nonostante attraverso il progetto del Rinascimento asiatico proponga di dare inizio a un nuovo processo di costruzione epistemica e culturale, Chvyl'ovyj non nega o quanto meno relativizza il ruolo centrale dell'Occidente nell'epoca moderna, ma ne dichiara semplicemente esaurita la parabola di crescita. Chvyl'ovyj, dunque, arriva sì a progettare un drastico percorso di ricostruzione culturale e identitaria, ma lo fa senza discostarsi dall'idea di progresso che caratterizza la modernità europea e che viene invece radicalmente messa in dubbio dalla critica decoloniale contemporanea. D'altra parte, questa "imperfezione" del progetto decoloniale chvyl'oviano è semplicemente la prova che lo scrittore fosse un uomo dalla cultura profondamente europea e che i tempi non erano certo maturi per un così radicale ripensamento dei paradigmi filosofici e culturali.

Abbiamo già sottolineato che tutto il romanzo è costruito su giochi di ambivalenze e sdoppiamenti di significato, e per questo anche l'aspirazione decoloniale di Karamazov è intrinsecamente contradditoria e dialogizzata, sia internamente che esternamente. Lo è innanzi tutto all'interno della psiche del protagonista, poiché lo stesso Karamazov entra in contraddizione con le proprie affermazioni in vari modi. È quantomeno ironico, infatti, che a condannare l'atteggiamento servile di Ševčenko sia un personaggio di ascendenza dostoevskiana, e dunque profondamente segnato dall'esperienza coloniale. Il progetto decoloniale è poi messo in discussione all'esterno della coscienza di Karamazov, in particolare mediante la figura di Hanna. La donna rappresenta, assieme ad Ahlaja, un'ipostasi della coscienza karamazoviana: mentre Ahlaja incarna il desiderio di liberazione di stampo faustiano che tanto appassiona Karamazov, Hanna simboleggia la tendenza a una debolezza di stampo cristiano, improntata cioè sull'amore verso il prossimo e l'incapacità di

compiere il male, contro cui Karamazov prova a opporsi con tutte le proprie forze. Osserviamo l'opinione che il protagonista esprime a proposito della moglie in questo passaggio:

> я її ненавиджу за те, що вона тиха й лагідна, за те, що в неї ласкаві очі, за те, що вона безвільна, за те, що вона — нарешті — нездібна вбити людини. Розумієш тепер?[37] (CHVYL'OVYJ: 1980, 292).

L'espressione di disprezzo di Karamazov è qui effettivamente strutturata in modo molto simile all'infiammato monologo sulla figura di Ševčenko: il personaggio elenca attraverso un'anafora (*za te, ščo…*) i motivi del suo odio per la moglie, e persino gli attributi che le vengono ascritti sono in parte coincidenti con quelli utilizzati per denigrare il poeta. Entrambi, in particolare, vengono descritti come "abulici", privi di volontà e libertà (*bezvol'ni*), un tratto particolarmente avverso a Karamazov perché opposto alle tendenze superomistiche a cui aspira. Hanna, d'altra parte, è definita, sin dall'inizio del romanzo, come la "tipica donna ucraina", e la sua ucrainità è rappresentata in gran parte proprio dal lascito del poeta romantico e da quella tendenza alla sottomissione e all'amore cristiano così diversa dall'atteggiamento proposto da Ahlaja.

Come sempre accade nell'opera di Chvyl'ovyj, tuttavia, il rapporto con lo scrittore ottocentesco è caratterizzato da una certa contraddittorietà. Zorjana Serhijčuk nota, ad esempio, che mentre la voce di Karamazov opera una decostruzione iconoclasta della tanto venerata figura di Ševčenko, nell'intera produzione chvyl'oviana vi sono altri personaggi che non esitano a instaurare una relazione di profonda affinità con il poeta, con il quale condividono lo spirito patriottico e romantico (SERHIJČUK: 2013, 8). È il caso, come specifica Serhijčuk, del personaggio di Njusja in *Redaktor Kark* (*Il redattore Kark*, 1923), che condivide a tal punto il sentire ševčenkiano da recitare alcuni versi tratti dal poemetto *Son* (*Il sogno*) in un'appassionata conversazione con Kark (SERHIJČUK: 2013, 8):

> Нюся підвела очі, подивилась на Карка й узяла його руку. Вона сказала: — Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю. – … Було тихо[38](CHVYL'OVYJ: 1978, 149-150).

La figura e l'opera di Taras Ševčenko sono dunque incorporate nei testi di Chvyl'ovyj innanzi tutto per il suo valore simbolico. Non solo la sua opera costituisce un elemento centrale del patrimonio collettivo della nazione ucraina, ma la sua figura entra a far parte della tessitura narrativa e filosofica

[37] Traduzione: "La odio perché è tranquilla e gentile, perché ha gli occhi buoni, perché è abulica, perché, infine, è incapace di uccidere un essere umano. Mi capisci ora?"
[38] Traduzione: "Njusja sollevò gli occhi, guardò Kark e gli prese la mano. Disse: - Io così tanto, così tanto amo / la mia Ucraina miseranda, / che per lei maledirò il Dio santo, / per lei sacrificherò l'anima. - …c'era silenzio".

delle opere chvyl'oviane, dove assume le funzioni di una sorta di personaggio o di archetipo mitologico. A questo proposito, infatti, Serhijčuk sottolinea come il dibattito sul poeta ottocentesco a cui prendono parte i personaggi di *Val'dšnepy* contribuisca a creare una certa confusione tra il piano della realtà e quello della finzione: da un lato, Ševčenko assume i caratteri di una figura simbolica, alla pari degli altri personaggi del romanzo, ma dall'altro, gli stessi Dmytrij Karamazov e Ahlaja acquisiscono una certa concretezza, divenendo il riflesso di alcune delle posizioni più diffuse nell'Ucraina del tempo (SERHIJČUK: 2013, 8-9). Non è difficile, in effetti, rintracciare nel pensiero espresso da Karamazov l'influenza del dibattito pubblico in atto in quegli stessi anni tra gli intellettuali ucraini. Karamazov incarna infatti opinioni affini a quelle formulate dallo stesso Chvyl'ovyj, o dal poeta futurista Mychajl' Semenko che, come ricordato nel primo capitolo, nei suoi testi programmatici dichiarava l'intenzione – quasi blasfema – di bruciare il suo *Kobzar* e metteva in guardia contro i rischi di qualsiasi culto passatista in ambito artistico e letterario. Lo stretto legame tra i personaggi di *Val'dšnepy* e il contesto culturale e sociale degli anni Venti, delle cui posizioni contrastanti i personaggi si fanno portavoce, costituisce quindi un'ulteriore prova della dialogicità dell'opera, in cui viene rappresentata la generale ambivalenza della cultura ucraina contemporanea – e, forse, della psiche dello stesso scrittore.

Accanto a Ševčenko, nei testi di Chvyl'ovyj un valore fondamentale nella definizione dell'ucrainità è poi attribuito allo scrittore di origine ucraina Nikolaj Gogol' (1809-1852), la cui complessa figura occupa un posto centrale nell'intera opera di Chvyl'ovyj. Anche in questo caso, essa è trattata nel segno di una profonda ambivalenza: da un lato, mediante i riferimenti intertestuali alla sua opera, Chvyl'ovyj lo eleva a simbolo di una certa ucrainità, a lui invisa, di stampo provinciale e coloniale, ma contemporaneamente, così facendo, mette in atto un processo di riappropriazione dell'eredità dello scrittore, fino a quel momento quasi esclusivamente considerato all'interno del canone letterario russo.

Come per Ševčenko, anche il lascito gogoliano – e in particolare quello della sua produzione giovanile, in cui dominano le ambientazioni ucraine – è elevato a simbolo di un'ucrainità fragile, di fatto considerata deleteria per il percorso di emancipazione nazionale e culturale del Paese. Prendiamo, ad esempio, il personaggio di Hanna, che, oltre alla già citata affinità con Ševčenko, è caratterizzato in misura ancora maggiore dal legame con Gogol'. Le allusioni all'opera gogoliana utilizzate per la descrizione della donna servono appunto ad ascriverle quei tratti di provincialismo e remissività che, secondo Karamazov, contraddistinguevano una porzione significativa della popolazione ucraina:

> Дружина здавалася йому сьогодні не такою безцвітною, як якоюсь безвихідною. І саме тому безвихідною, що вона (в цьому він уже цілком переконався) не може не стояти йому на дорозі. Хіба Ганна здібна піднятись до тих питань, що так тривожать його? Хіба вона коли-небудь переможе свою обмеженість? Ганна все таки типова миргородська міщаночка, і саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме вона й перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків. Хіба ці здивовані вишневі (обов'язково вишневі) очі не характеризують її, що називається, «до отказу». Хіба це не вона та типова українська жінка, що, так ганебно випровадивши синів Тараса Бульби на Запорізьку Січ, пішла плодити безвольних людей?[39] (CHVYL'OVYJ: 1980, 289).

La personalità di Hanna viene qui delineata mediante una sottile allusione al celebre componimento ševčenkiano *Sadok vyšnevyj kolo chaty* (*Un giardino di ciliegi di fianco alla casa*, 1847), forse evocato dagli "occhi di ciliegia" della donna, ma, in maggior misura, tramite il riferimento alla raccolta gogoliana *Mirgorod* (1835) e, soprattutto, al più noto racconto in essa contenuto, *Taras Bul'ba*. Hanna, infatti, viene implicitamente paragonata alla moglie di Taras Bul'ba nel racconto gogoliano: nel testo originale, la donna viene rappresentata come un personaggio profondamente emotivo e fragile, che versa tutte le sue lacrime al pensiero di dover lasciare andare i figli Ostap e Andrij a combattere nella Sič di Zaporižžja, citata anche da Chvyl'ovyj. La madre di Ostap e Andrij – e, di conseguenza, il personaggio di Hanna che a lei viene accostato – diventa dunque nelle parole di Dmytrij Karamazov la madre simbolica di un'intera generazione di uomini ucraini deboli e sentimentali, "abulici" (*bezvol'ni*) – un aggettivo che, non a caso, era stato precedentemente attribuito a Ševčenko e alla stessa Hanna – capaci, in sostanza, di tradire la causa nazionale in nome dei propri più intimi sentimenti.

Il riferimento a *Taras Bul'ba* viene ripreso in maniera più approfondita nel racconto del 1930 *Maty* (*Madre*), in cui emerge nuovamente la capacità di Chvyl'ovyj di dialogare dialetticamente con l'opera gogoliana. Anche in questo caso, l'allusione al racconto gogoliano è facilmente individuabile grazie alla scelta onomastica dei personaggi, poiché il racconto è incentrato sulle vicende di due fratelli di nome Andrij e Ostap – omonimi appunto dei due fratelli figli del Taras Bul'ba gogoliano –, e il parallelismo è anche esplicitamente dichiarato fin dalle prime righe del racconto, in cui il narratore introduce i personaggi a partire dalla figura del padre defunto, paragonato proprio a Taras Bul'ba:

[39] Traduzione: "Quel giorno la moglie gli sembrava non tanto sfiorita, quanto in un certo senso disperata. Ed era proprio perché era disperata che lei (di questo lui era del tutto certo) non poteva che ostacolarlo. Lei era forse capace di innalzarsi alle questioni che lo agitavano? Avrebbe forse mai potuto superare i suoi limiti? Hanna era proprio una tipica borghese di Myrhorod, e proprio lei non gli permetteva di diventare un uomo completo e determinato, proprio lei gli impediva di opporsi allo spirito servile dei suoi degenerati connazionali. Forse questi stupefatti occhi di ciliegia (assolutamente di ciliegia) non la caratterizzano, come si dice, "in pieno"? Non è forse la tipica donna ucraina, che, dopo aver vergognosamente lasciato andare i figli di Taras' Bul'ba alla Sič di Zaporižžja, se ne era andata a mettere al mondo una gran quantità di persone abuliche?"

> Як пам’ятають старожили, з батька був звичайний собі кравець і — можна сказати — надзвичайна людина. Ну, хто б, скажімо, наважився назвати його Тарасом Бульбою? Хто б ризикнув з цього сморчка зробити хоч би поганенького вояку? А от глядіть же: тільки й думок у нього було, що про тую неспокійну козацьку старовину. Зігнувшись над якимись штанцями, скажімо, та перегортаючи сторінки молодого Гоголя, кравець (розповідають старожили) завжди тяжко зідхав і з такими словами звертався до своєї молодої дружини: — А чи не думаєш ти, що з мене вийшов би непоганий кошовий отаман?[40] (CHVYL’OVYJ: 1980, 357).

Se, però, nel racconto di Gogol’ l’eterno conflitto tragico tra il senso del dovere e i sentimenti si conclude per Andrij con una scelta che segna il trionfo dei secondi sul primo (egli, infatti, tradisce l’esercito cosacco per amore di una polacca e passa nelle schiere nemiche per poi venire ucciso dal padre), la situazione in *Maty* viene manipolata e capovolta. A prevalere, infatti, nel dilemma etico che impone una dolorosa scelta tra le ragioni ideologiche e quelle emotive e morali, è proprio l’adesione cieca a un ideale, che porta Ostap e Andrij – divenuti rispettivamente un soldato controrivoluzionario e un bolscevico – a scontrarsi in una rivalità mortale, che si concluderà con la tragica morte della madre, sacrificatasi per la salvezza dei figli. La madre dei due fratelli, dopo aver nascosto Andrij in casa sua per salvarlo dalla furia del fratello, compie infatti un gesto estremo per salvare anche Ostap dalle parallele intenzioni omicide del secondogenito, in quello che è di fatto un atto suicida: la donna finge di rivelare ad Andrij il nascondiglio del fratello, che secondo le sue parole si trova nel letto di lei, ma ci si nasconde lei stessa, accettando così di essere uccisa al suo posto. È chiaro, dunque, che l’intertesto gogoliano viene qui inserito in un diverso contesto, in cui il modello archetipico di Ostap e Andrij viene superato e persino rovesciato dalla trasformazione della figura genitoriale da carnefice in vittima. Il metodo intertestuale di Chvyl’ovyj si distingue quindi ancora una volta per la sua natura dialogica, dal momento che il testo di riferimento viene inserito in un gioco di riflessi e distorsioni da cui scaturiscono significati nuovi: come spiega Jurij Barabaš, si tratta di un procedimento tipicamente modernista, per cui il testo originario è solo un punto di partenza destinato ad essere modificato e persino negato (BARABAŠ: 2018, 13). Sarebbe però riduttivo sostenere che in *Maty* Chvyl’ovyj mostri una parabola ideale, contrapposta al fallimento nazionale del gogoliano *Taras Bul’ba*, poiché l’epilogo di *Maty* è altrettanto tragico e non lascia spazio a illusioni sul futuro. La scelta tra gli ideali e i sentimenti – che conduceva il protagonista di *Ja (Romantyka)* (*Io*

[40] Traduzione: “Come ricordano gli anziani, il padre era un sarto ordinario e – per così dire – una persona straordinaria. Ebbene, chi oserebbe, diciamo, chiamarlo un Taras Bul’ba? Chi si arrischierebbe di fare di questa spugnola un sia pure mediocre soldato? Eppure, guardate: non pensava ad altro che all’inquieta antichità cosacca. Piegandosi su un qualche paio di pantaloni, diciamo, e sfogliando le pagine del giovane Gogol’, il sarto (raccontano gli anziani) sospirava sempre profondamente e si rivolgeva con tali parole alla sua giovane moglie: – Ma tu non pensi che sarei un atamano niente male?”

*(Romantica)*, 1923) in uno stato di inquietante euforia e ottimismo per il futuro – reca con sé solo una scia di morte e distruzione. Se il protagonista di *Val'dšnepy* mostrava tutto il suo disprezzo per l'archetipo della madre di Ostap e Andrij, a suo parere incarnata dalla moglie Hanna, il punto di vista privilegiato in *Maty* è proprio quello della madre, ed è con lei e con la sua graduale disillusione che il lettore è portato ad immedesimarsi. Ad essere manipolato dialetticamente, così, non è solo il racconto originario di Gogol', ma lo sono anche, in una scia di auto-intertestualità che prende il via proprio da *Ja (Romantyka)*, le posizioni estreme degli stessi personaggi chvyl'oviani.

Il rapporto con l'ucrainità gogoliana, dunque, contribuisce a esprimere la tragica ambivalenza dei personaggi chvyl'oviani, sospesi tra la necessità di affrancarsi dal modello culturale "piccolo-russo" rappresentato dall'opera di Gogol' e la difficile realizzazione di tale progetto, possibile soltanto mediante un'ulteriore dolorosa scelta identitaria e politica, come accade, appunto, in *Maty*. Tale duplice relazione con la produzione gogoliana attraversa l'intera opera di Chvyl'ovyj, manifestandosi anche attraverso una forma di intertestualità più rarefatta, che trascende i puntuali riferimenti ad opere dell'autore ma contribuisce piuttosto alla definizione dell'atmosfera dell'opera chvyl'oviana mediante la creazione di quello che Tetjana Bondarjeva definisce come un più ampio "effetto Gogol'". Tale "effetto Gogol" è ottenuto in particolar modo attraverso l'impiego di toponimi tradizionalmente legati all'opera di Gogol' come Myrhorod e Dykan'ka, che divengono luoghi simbolici – dei "marcatori artistici" secondo Bondarjeva – portatori della composita visione artistica dell'autore. La studiosa aiuta a rintracciare le numerose ricorrenze dei riferimenti a questi due luoghi, osservando che Chvyl'ovyj non li associa solamente alla produzione gogoliana e nemmeno esclusivamente alla tradizione ucraina, ma anche alla letteratura europea, incarnata nella figura di E. T. A. Hoffmann (1776-1822), il quale a sua volta fu una fonte di ispirazione importante per Gogol': l'ucrainità rappresentata da un luogo come Myrhorod emerge in tal senso come un crocevia di culture sospeso tra Oriente e Occidente (BONDARJEVA: 2016, 73-76).

Ad essere ambientato a Dykan'ka è invece il racconto *Žyttja*. Il narratore sottolinea più volte il significato storico di questo luogo, assurto a simbolo di un'ucrainità ancestrale:

> Минали дні, і в спогадах поринали ночі. Як це: десь біля Диканьки єсть село і хутір — а що тут раніш було? До татарви? Га? Так, село і хутір — і далі — далі... А що через сорок віків? Га? Гоголь, Мазепа, Карло XII. Моя люба соціалістична Україно! Степи, шуліка і літнє сонце відходить за обрій, а за ним молочна стежка співає білих, а може й червінькових пісень, мукають корови, з пасовиська бредуть — і далі — далі. Ферми,

електричні плуги... машини, фабрики, заводи... Ах!.. І далі — далі...Молочна стежка співає — яких пісень?...[41](CHVYL'OVYJ: 1978, 118).

Il riferimento a Gogol' si distanzia qui dal puntuale dialogo letterario per delinearsi, piuttosto, come un marcatore culturale e nazionale associato a un generico tempo remoto dell'Ucraina, privo però di precisi confini storici: la figura di Gogol' è infatti affiancata a quella di Ivan Mazepa (1639-1709), anch'egli indubbiamente una figura simbolica dell'identità nazionale ucraina, poiché fu l'atamano che guidò una delle più celebri rivolte antirusse, e a quella del re svedese Carlo XII, con cui Mazepa si alleò nel tentativo di affrancare il Paese dal dominio russo. L'accostamento tra la figura di Gogol' e quella di Mazepa non è casuale e contribuisce a definire ulteriormente quell'ucrainità tragica e ambivalente di cui abbiamo parlato in queste pagine: se infatti Gogol' incarna il modello di una mentalità "piccolo-russa", che attraverso il legame con il mondo russo coloniale abbandona e tradisce qualsiasi aspirazione nazionale, anche la sua controparte, Mazepa, che invece cerca nell'alleanza con un altro "straniero" – Carlo XII, appunto – una via d'uscita dalla sempre più pressante influenza moscovita, ottiene un risultato fallimentare, dato che la sconfitta da lui subita a Poltava avrebbe portato, come è noto, al progressivo smantellamento dell'istituzione del cosaccato, culminato nella liquidazione della Sič da parte di Caterina II nel 1783. Le due figure apparentemente contrapposte di Gogol' e Mazepa sembrano così incarnare un modello analogo di ucrainità condannato all'ambivalenza e al tradimento, sia esso dei propri ideali, delle aspirazioni personali o nazionali, o dei propri alleati: si ricordi, a tal proposito, che Mazepa, nella narrazione imperiale, è stato a lungo rappresentato come un traditore. D'altra parte, abbiamo già osservato a proposito del drammatico epilogo di *Maty* come in Chvyl'ovyj il tema dell'ambivalenza sfoci spesso in quello di un tradimento dai tragici risvolti.

Nell'estratto di *Žyttja*, al modello di un'Ucraina passata, racchiusa nelle parabole umane solo apparentemente diverse di Gogol' e Mazepa, è affiancata anche l'immagine di quella futura, caratterizzata dal trionfo utopico di un mondo tecnologico e socialista: nella visione dell'autore è solo l'adesione alla Rivoluzione, dunque, che potrebbe permettere all'Ucraina di superare quella scia di tradimenti e rovinose sconfitte, senza però rinunciare del tutto al legame con l'ucrainità rurale e sognante incarnata dal Gogol' di Mirgorod e Dikanka.

[41] Traduzione: "Passavano i giorni, e le notti sprofondavano nei ricordi. Ma come: da qualche parte vicino a Dykan'ka c'è un villaggio e una fattoria – ma cosa c'era prima? Prima dei tatari? Eh? Sì, un villaggio e una fattoria – e poi – e poi…cosa ci sarà tra 40 secoli? Eh? Gogol', Mazepa, Carlo XII. La mia amata Ucraina socialista! Le steppe, i nibbi e il sole estivo spariscono dietro l'orizzonte, e dietro di esso il sentiero lattiginoso canta canzoni bianche, e forse anche rosse, muggiscono le mucche, si aggirano al pascolo, e così via. Fattorie, aratri elettrici…macchine, fabbriche, officine…Ah! E così via…la via lattiginosa canta – quali canzoni?"

La connessione tra l'Ucraina socialista e l'immaginario gogoliano è mantenuta anche nel racconto *Vstupna Novela* (*Racconto introduttivo*, 1927), in cui l'io narrante descrive l'Ucraina in un monologo ricco di pathos e, al tempo stesso, di ironia:

> Іще люблю я до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки («садок вишневий коло хати») і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни. Я вірю в «загірну комуну» і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я — мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий «скепсис» нашого скептичного віку. Ну, і так далі (CHVYL'OVYJ: 1978, 113).

L'Ucraina descritta e amata dal narratore trae ancora una volta i propri tratti caratteristici dall'intertesto ševčenkiano (ritorna, infatti, l'allusione a *Il giardino di ciliegio attorno alla casa*) e da quello gogoliano, poiché il riferimento a Myrhorod – che qui prende i tratti di un luogo simbolico, quasi mitico – diventa l'aggettivo che definisce l'intero Paese (*myrhorods'ka krajina*). In questo caso, però, i riferimenti ai risvolti più "folclorici" della produzione gogoliana non vengono più polemicamente rifiutati dall'io narrante, che sembra invece accoglierli nella sua visione "romantica" dell'Ucraina, dove sono strettamente connessi all'adesione entusiastica alla Rivoluzione. L'estratto citato può essere quindi considerato come uno dei manifesti di quello che Chvyl'ovyj definiva il suo "romanticismo vitalista", un posizionamento artistico – e, parallelamente, ideologico – caratterizzato da una tendenza all'espressionismo e all'affermazione appassionata dei propri ideali e delle proprie emozioni, per quanto spesso contrastanti: nel caso sopracitato ad essere affermato con passione è dunque proprio l'amore per un'Ucraina descritta contemporaneamente come rivoluzionaria e legata alla tradizione romantica di Gogol' e Ševčenko.

A contribuire alla creazione di un "effetto Gogol'" nella produzione chvyl'oviana, infine, vi sono gli elementi paratestuali, ovvero l'uso di titoli ed epigrafi di chiara provenienza gogoliana per testi in cui, tuttavia, l'intertesto gogoliano può risultare di difficile definizione. È il caso, ad esempio, dei racconti *Arabesky* (*Arabeschi,* 1927) *Revizor* (*Il revisore*, 1929) e *Ivan Ivanovyč* (1929), i cui titoli rimandano ad opere omonime di Gogol', o, nel caso di *Ivan Ivanovyč,* a suoi personaggi celebri. Nel racconto *Revizor*, ad esempio, il riferimento alla commedia di Gogol' del 1836 è introdotto in maniera esplicita attraverso il titolo, ma risulta di più difficile individuazione nel testo vero e proprio. Olena Muslijenko osserva che nel corso degli anni Venti il ricorso a intertesti gogoliani fortemente rimaneggiati era particolarmente diffuso nel teatro russo e ucraino, e pertanto lo stesso Chvyl'ovyj, intitolando in questo modo un suo racconto, era ben consapevole di creare una serie di aspettative nei suoi lettori, che però in gran parte finiva per negare e disattendere. Il racconto, ambientato in una non

meglio specificata zona di provincia ucraina, narra della visita, presso la redazione del giornale provinciale, di un "compagno dal centro" (*tovaryš iz centra*), un giornalista proveniente da Charkiv, e dello scompiglio che questa visita comporta nella vita familiare del giornalista locale Valentyn Brods'kyj e di sua moglie Lesja, che viene corteggiata dal prestigioso visitatore e subisce la tentazione di compiere un tradimento che la allontanerebbe – almeno momentaneamente – dal grigiore e dalla noia della sua vita matrimoniale in provincia. La vicenda amorosa e di adulterio costituisce quindi il filone principale della trama, rimandando chiaramente alle vicende di Madame Bovary: il romanzo, non a caso, viene anche menzionato come una delle letture amate da Lesja, che con l'eroina flaubertiana condivide così l'immedesimazione nel personaggio di un romanzo al punto da esserne influenzata nelle sue scelte personali. Comune alla commedia gogoliana, invece, è soprattutto la struttura compositiva del racconto, che si conclude con una scena muta, ma rivelatoria dello squallore grottesco che caratterizza le vite di tutti i protagonisti gogoliani e chvyl'oviani (MUSLIJENKO: 2013, 41-44). Infatti, così come nella commedia gogoliana lo scambio di persona tra il giovane Chlestakov e l'ispettore generale è l'espediente che smaschera la corruzione e l'ipocrisia della società contemporanea, nel *Revizor* chvyl'oviano l'arrivo del redattore dalla città fa luce sul provincialismo e sullo squallore delle vite di Lesja e di suo marito. Inoltre, il finale a sorpresa, con l'arrivo di un superiore del redattore stesso, che viene così a sua volta denunciato nel suo servilismo, moltiplica l'effetto di smascheramento, portando a un'amara presa di coscienza dello squallore e della noia esistenziale che caratterizzano l'intera società contemporanea, senza distinzioni di fondo tra la città e la provincia.

Se è dunque evidente il ruolo rivestito dall'opera gogoliana nella produzione letteraria di Chvyl'ovyj e nella sua riflessione sull'ucrainità, il frequente impiego di riferimenti allo scrittore sullo sfondo di riflessioni sull'Ucraina o sul carattere nazionale ucraino solleva il problema dell'ambigua definizione identitaria (russa o ucraina?) di Gogol'. Da questo punto di vista, la riflessione chvyl'oviana si inscrive in un dibattito ben più ampio, avviato sin dal XIX secolo e ancora aperto ai giorni nostri, attorno al tema dell'appartenenza culturale e nazionale dello scrittore ottocentesco. Come efficacemente spiegato da Yuliya Ilchuk, gli studi gogoliani si sono storicamente divisi tra coloro che sottovalutano l'apporto della cultura ucraina nella costruzione identitaria di Gogol', e interpretano la presenza di ucrainismi e di un certo folclore ucraino come una mera strategia attuata dallo scrittore per sfruttare il fascino esotico, in auge in epoca romantica, delle culture popolari (e, nello specifico, del folclore "piccolo-russo"), e coloro che invece ritengono l'ucrainità dello scrittore un elemento fondante tanto per la sua opera quanto per la sua identità. È utile a questo punto sottolineare che il sentimento di appartenenza identitaria alla cultura ucraina da parte di Nikolaj/Mykola Gogol'/Hohol' è un fatto provato non solo dalla ricorrenza di ucrainismi o di riferimenti al folclore nell'opera

gogoliana – specialmente in quella giovanile – ma anche, ad esempio, dalla lettura delle lettere private dello scrittore, in cui, come osserva Ilchuk, l'Ucraina (o la sua capitale, Kyjiv) viene definita come "nostra" (ILCHUK: 2021, 155), in contrapposizione a un "loro" chiaramente identificabile con il centro coloniale, e la lingua russa viene definita come "straniera" (ILCHUK: 2021, 11), nonostante venga prescelta in maniera esclusiva come lingua di espressione artistica e personale (anche le lettere, infatti, sono scritte in lingua russa). È quindi difficile sottovalutare l'importanza delle origini ucraine nella formazione dello scrittore e i tentativi di ignorare tale influsso non possono che essere interpretati come il retaggio di una visione imperialista e centralizzatrice da parte della critica russa. Tuttavia, è innegabile che l'appartenenza nazionale di Gogol' sia ambivalente (Edyta Bojanowska parla a tal proposito di una "hyphenated identity" dello scrittore), e che un certo legame con la cultura russa è esistente e non costituisce semplicemente una scelta, a sua volta strategica, per ottenere una maggiore visibilità grazie all'uso della lingua ufficiale dell'Impero, come parte della critica ucraina ha tentato di affermare nel corso di un processo di riappropriazione culturale dell'opera gogoliana (BOJANOWSKA: 2007). Superando le interpretazioni unidirezionali, utile strumento tanto del nazionalismo imperialista russo quanto di quello anticoloniale ucraino, Ilchuk suggerisce dunque di descrivere l'identità di Gogol' come ibrida, frutto cioè di una continua negoziazione e interazione tra due tendenze contraddittorie, dallo scrittore continuamente manipolate e plasmate dinamicamente fino ad ottenere un'identità caratterizzata dalla fluidità e dall'ambivalenza.

In conclusione, dunque, il frequentissimo ricorso di Chvyl'ovyj all'opera gogoliana deve essere interpretato nell'ottica di un processo pienamente cosciente e consapevole di riappropriazione culturale della produzione gogoliana, ma riesce al tempo stesso a rendere giustizia alla fluidità e dinamicità del lascito dello scrittore. Chvyl'ovyj, infatti, rende l'immaginario gogoliano uno dei tratti caratterizzanti dell'ucrainità, nel bene – ovvero nell'adesione comune a una tradizione di comicità e satira che sembra accomunare molti scrittori ucraini – e nel male – ossia nella condivisione di un complesso coloniale che, nella visione dello scrittore e dei suoi personaggi, rende la popolazione ucraina incapace di liberarsi dall'influenza centralizzatrice che la opprime. È forse proprio questa ambiguità di fondo, quindi, a costituire il fondamento comune di questi due scrittori, entrambi a loro modo tormentati da un'identità spezzata e da una lingua in continua evoluzione, mai compiuta se non nell'istante fatuo della sua enunciazione. Scegliere Gogol', al fianco di Ševčenko, come una delle figure simbolo dell'identità ucraina, denuncia e al tempo stesso rivendica la natura ibrida e dinamica di questa entità in via di formazione.

### 2.1.4 Per una letteratura europea: Mykola Chvyl'ovyj e le letterature occidentali

Nelle due sezioni precedenti abbiamo osservato come i riferimenti intertestuali diventino per Chvyl'ovyj un mezzo per riflettere sull'identità della cultura ucraina, sulla sua natura coloniale e sulla sua dolorosa dipendenza dalla cultura russa, che costituisce un peculiare "Altro" vicino a sé e, di conseguenza, diviene il primo interlocutore con cui mettere alla prova la propria voce. La rete di riferimenti dei testi chvyl'oviani, tuttavia, si estende ben oltre questo binomio che vede dialogare dinamicamente il colonizzatore e il colonizzato, il Sé e il Non Sé. Vi è infatti una terza entità, ben più ampia e per questo di difficile definizione, che emerge chiaramente nell'opera dello scrittore come una fondamentale pietra di paragone contro cui saggiare la propria identità, e che possiamo identificare con la letteratura europea nel suo complesso.

Come spiegato nel primo capitolo, il concetto di "Europa psicologica" è essenziale nella produzione pubblicistica di Chvyl'ovyj, che nei suoi *pamphlets* esprime la necessità per la cultura ucraina di volgersi verso Occidente alla ricerca di modelli autorevoli a cui ispirarsi nel proprio processo di evoluzione da letteratura provinciale e coloniale a letteratura alta e matura, ed è per questo prevedibile che la letteratura europea abbia un posto non indifferente anche nella tessitura intertestuale della prosa chvyl'oviana. In *Val'dšnepy*, le letterature europee compaiono in maniera marginale, ma vale comunque la pena, per iniziare questa sezione, di soffermarsi sulla natura e sul significato di tali riferimenti e di mostrare la percezione controversa dell'Europa che da essi emerge.

In *Val'dšnepy*, i riferimenti intertestuali legati all'Europa servono per lo più a rimandare a un immaginario coincidente con il complesso della cultura europea, che nel romanzo è rappresentato, nello specifico, dalla tradizione francese, alle cui atmosfere i personaggi e il narratore alludono in più occasioni. A fare per primo riferimento alla Francia, e al prestigio culturale che la contraddistingue, è proprio il narratore, il quale, nel suo ironico incipit sottolinea la provincialità del luogo in cui è ambientato il romanzo:

> В цей, колись затишний городок, що стоїть від Не-Парижу (так хтось іронічно назвав наше столичне місто) за шістсот, приблизно, кілометрів, Ганна і Дмитрій приїхали в середині червня, — тоді, коли не тільки виноградом, але й абрикосами не пахтить наш степовий південь[42] (CHVYL'OVYJ: 1980, 285).

[42] Traduzione: "In quella città un tempo accogliente che dista circa seicento chilometri dalla Non-Parigi (così qualcuno ha ironicamente nominato la nostra capitale), Hanna e Dmytrij giunsero nella metà di giugno, quando non solo d'uva, ma neanche di albicocche non profuma il nostro mezzogiorno stepposo".

La definizione della capitale dell'Ucraina sovietica, Charkiv, attraverso una serie di negazioni ("la non-Parigi", "non profuma") contribuisce ad esprimere la sensazione di incompletezza e inferiorità che accomuna il narratore e molti dei personaggi, afflitti dalla consapevolezza del loro provincialismo. Fin dalle prime righe del romanzo, dunque, l'ambientazione ucraina – e, di conseguenza, la sua cultura – si delinea come periferica da un duplice punto di vista: è infatti la periferia di un ex Impero, quello russo, portatore di una cultura alta che sembra non potersi estendere fino a quelle lande desolate (si ricordi, a tal proposito, l'amara osservazione dell'oste Karasyk, stupito della presenza di un Karamazov laggiù, in quella "terra remota"), ma è anche irrimediabilmente lontana dai grandi centri urbani europei e dai fasti di quelle culture centenarie. Questa doppia marginalità dell'Ucraina rimanda, d'altra parte, al concetto di "doppia postcolonialità", coniato da Madina Tlostanova in riferimento ai Paesi post-sovietici, a cui abbiamo già accennato nell'Introduzione (TLOSTANOVA: 2015).

Tuttavia, la sensazione di incolmabile lontananza espressa nelle prime righe viene parzialmente negata: non solo un Karamazov fa effettivamente il suo arrivo nella cittadina tra le steppe, ma la cittadina viene gradualmente delineata mediante epiteti che le attribuiscono un'atmosfera legata all'immaginario tutto europeo di una tranquilla – fin noiosa – quotidianità borghese, anche se pur sempre lontana dalla vita dei grandi centri. Nello specifico, la descrizione dell'atmosfera della città, prodotta a partire da una serie di stimoli sinestetici, rimanda a un'ambientazione provenzale:

> Карамазов підійшов до вікна. Спека раптом почала спадати, і з ріки прилетів свіжий вітрець. Якось химерно запахли абрикоси: запах був ніжний і нагадував чомусь старий Прованс і старомодні кабріолети. Тоді й дійсність враз перетворилась на стилізовані ніжно-голубі тони[43] (CHVYL'OVYJ: 1980, 296).

Il codice associativo utilizzato da Chvyl'ovyj può essere ricondotto al principio dello *zapach slova* (odore della parola) elaborato dallo stesso Chvyl'ovyj e fondamentale per la comprensione della sua modalità espressiva, su cui torneremo anche in seguito. Secondo Maryna Kucenko questa formula ben rappresenta il composito codice associativo sotteso ai testi chvyl'oviani e ne costituisce la fitta rete di riferimenti e allusioni. Tali associazioni sono effettuate mediante il principio del riferimento intertestuale, ma anche secondo suggestioni autobiografiche o giochi di suono (KUCENKO: 2013, 12-17). In questo caso è dunque possibile supporre che Chvyl'ovyj scelga l'immagine della Provenza anche per la notevole somiglianza fonetica (ed etimologica) tra questa parola (*Provans*) e il concetto

[43] Traduzione: "Karamazov si avvicinò alla finestra. La calura improvvisamente iniziava a diminuire, e dal fiume si innalzava una brezza fresca. Le albicocche avevano un odore strano: avevano un profumo delicato che in qualche modo ricordava la vecchia Provenza e i cabriolet demodé. Allora anche la realtà si tinse subito di toni azzurrini e stilizzati".

di provincialismo, così spesso ribadito nel romanzo mediante l'uso dell'aggettivo *provincijal* (provinciale). L'assonanza, d'altra parte, seppur funzionale alla creazione di una musicalità così cara anche al Chvyl'ovyj prosatore, non è certamente il solo incentivo di questa catena associativa. La Provenza, infatti, rappresentava, certamente anche nell'immaginario dello scrittore, uno dei luoghi simbolo nel mito della *belle époque* poiché figurava, anche nella letteratura dell'epoca, come uno dei luoghi prediletti per la villeggiatura, diventando così simbolo dell'agiato stile di vita borghese consolidatosi a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Il parallelismo tra la piccola cittadina di villeggiatura ucraina e i luoghi della Provenza, dunque, non è privo di ironia, se ritorniamo alle osservazioni sul provincialismo dell'Ucraina, ma sembra anche risuonare di una ancor più aspra nota critica, rivolta contro la classe dirigente sovietica, che, di fatto, negli anni della NEP si stava trasformando in una nuova classe borghese e privilegiata. L'Europa, quindi, non sembra più così lontana e irraggiungibile, ma ad essere raggiunte non sono le vette artistiche e culturali del Rinascimento, quanto piuttosto le scorie di una mentalità borghese che, secondo il parere degli iscritti al Partito, dovevano essere estirpate.

Il "filone europeo" del romanzo, così, permette di introdurre una riflessione legata all'ancora esistente conflitto di classe tra ceti più e meno abbienti e una dura critica contro i livelli più alti della burocrazia sovietica, formulata proprio da parte di un membro stesso del Partito come Karamazov. Karamazov, infatti, si mostra consapevole della vita privilegiata che conduce in confronto a molti dei suoi concittadini che vivono invece in condizioni di povertà, e questa incoerenza tra le sue convinzioni ideologiche e il suo stile di vita è uno dei dilemmi etici che lo tormentano:

> Чому ми не соромимось говорити про пюре й котлетки? Чому ми нарешті не соромимось проїдати тут народні гроші... саме в той час, коли навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться... Чому ми, нарешті, боїмось виносити гірку правду на люди (хоч люди й без нас її знають) і ховаємо по своїх ком'ячейках?[44] (CHVYL'OVYJ: 1980, 319).

Karamazov, in sostanza, realizza che la vita che conduce lo rende un nemico agli occhi del popolo, e a suo parere tali sentimenti della gente sono legittimi, come afferma in questa conversazione con Vovčyk, che fa notare l'atteggiamento di diffidenza nei loro confronti da parte degli abitanti della cittadina di villeggiatura:

[44] Traduzione: "Perché non ci vergogniamo di parlare di purè e cotolette? Perché poi non ci vergogniamo di abbuffarci con i soldi pubblici…proprio in un questo periodo, in cui intorno a noi la gente vive in condizioni insostenibili, in condizioni tali, che vien voglia di piangere…Perché, infine, abbiamo paura di portare alla gente l'amara verità (anche se la gente la sa anche senza di noi) e ci nascondiamo nelle nostre cellule di partito?

— Ти подивись на ці обличчя, що обминають нас, — сказав лінгвіст, посилаючи до ніг свого сетера. — Зверни увагу, як вони дивляться: їйбогу, як вороги. От психологія! Коли приїхав на відпочинок, то обов'язково пан.

— Вони, очевидно, мають рацію так думати.

— Так по-твоєму, треба знищити всі будинки відпочинку?

— По-моєму треба залишити цю тему, бо все одно з порожніх фраз ми не виберемось. Коли ці дикуни не хочуть вбачати в тобі трудової людини й не хочуть розуміти, що ця людина має право за якийсь рік чи то два роки відпочити один місяць, то твоє обурення проти них є цілком законне явище. Але, з другого боку, цілком законно й вони обурюються проти тебе, бо поперше, ти не один, а таких, як ти, тисячі, подруге, не всі ці тисячі уміють коректно поводитись із цими людьми й, потрете, ми й справді в порівнянні з ними — пани[45] (CHVYL'OVYJ: 1980, 323).

Il senso di colpa di Karamazov, d'altra parte, sembra celare un sottile disprezzo per queste persone che di fatto considera come limitate e provinciali, e che infatti definisce come "selvaggi" (*dykuny*). Al tempo stesso, a ennesima conferma dei molti livelli di significato presenti nel romanzo, per quanto Karamazov si senta stretto nella sua terra e ritenga i suoi concittadini provinciali e ottusi – condividendo in tal senso i tratti di una noia flaubertiana –, egli è a sua volta un provinciale per Ahlaja e per sua zia Klava, le due donne provenienti dal centro moscovita. In tal senso, la direzione del potere coloniale si rivela strettamente legata ai rapporti tra centro e periferia, e si configura così non tanto come un'opposizione binaria e dipendente da differenze di stampo etnico, quanto come una concatenazione progressiva di rapporti di oppressione e influenza, che si muove gradualmente dai piccoli squilibri di potere – e quindi dalle piccole distanze spaziali tra i piccoli centri e le loro periferie – a quelli più ampi.

Nel romanzo, sono proprio Ahlaja e Klava a farsi portatrici della cultura "centrale" per eccellenza, quella europea e urbana. In questo caso, dunque, conta poco che le due donne siano in realtà tutt'altro che europee, poiché appunto provengono da Mosca, ed è proprio il fatto di provenire da un grande e prestigioso centro – centro anche di una lunga tradizione coloniale – a rendere possibile in loro il senso di superiorità nei confronti di ciò che osservano. Ahlaja e Klava mostrano in più momenti di avere una certa confidenza con la cultura e i valori europei: ad esempio, le due donne – frequentemente descritte come "dame flaubertiane" nei pensieri del protagonista – parlano spesso in

[45] Traduzione: "- Guarda queste facce che ci passano accanto, – disse il linguista, facendo alzare il suo setter. – Presta attenzione a come ci guardano: santo cielo, come dei nemici. Che psicologia! Se sei venuto in vacanza, allora sei automaticamente un signore. – Loro, evidentemente, hanno i loro motivi per pensarla così. – Allora secondo te bisognerebbe distruggere tutte le case vacanza? – Per me bisogna lasciar perdere questo argomento, perché in ogni caso non verremo fuori dalle frasi vuote. Se questi selvaggi non vogliono riconoscerti come una persona che lavora e non vogliono capire che una persona ha il diritto di riposare per un mese in un anno o due, allora la tua indignazione contro di loro è assolutamente corretta. Ma, d'altro canto, anche loro si indignano contro di te assolutamente a ragione, perché, primo, tu non sei solo, ma come te ce ne sono migliaia, secondo, non tutte queste migliaia di persone sanno comportarsi a modo con loro, e, terzo, noi davvero in confronto a loro siamo signori".

francese, mandando in confusione la meno istruita Hanna e, con i loro discorsi, portano avanti il sistema di associazioni sinestetiche legate a un immaginario europeo e borghese:

> Коли вони перерізали провінціяльний ринок і увійшли в коло північних огників, Аґлая запевняла Дмитрія, що тут їй пахне Фльобером і навіть старофранцузьким життям...Карамазов, звичайно, знає поета Війона? І потім він не може не любити гоголівську фантастику. Аґлая певна, що можна геніяльно стилізувати нашу сучасність[46] (CHVYL'OVYJ: 1980, 301).

In questo estratto, Ahlaja si mostra a conoscenza della tradizione letteraria francese, a cui allude con affettata noncuranza. Tali riferimenti, come si è accennato in precedenza, servono a creare un legame con un mondo culturale considerato lontano e che, con un ulteriore passo nella catena associativa e nella concatenazione di rapporti di potere tra i centri e le loro periferie, viene accostato alle atmosfere gogoliane, alludendo probabilmente al provincialismo che accomuna la periferia provenzale e quella "piccolo-russa" (HORODNJUK: 2013, 32). A questo tipo di connessione allude, verosimilmente, anche la presenza insistente del cesto di albicocche nelle scene domestiche in *Val'dšnepy*: nel romanzo di Flaubert, infatti, proprio sotto un cesto di albicocche madame Bovary trova la lettera di rifiuto di uno dei suoi amanti, e per questo è possibile immaginare che le albicocche, così importanti nel gioco di associazioni sinestetiche di Chvyl'ovyj, rappresentino nel romanzo una sorta di funesto presagio per il protagonista. D'altra parte, Natalija Horodnjuk osserva che l'immagine delle albicocche si fa portatrice di un sottotesto erotico, a cui è collegata anche l'immagine stessa della Provenza, come luogo di nascita della lirica amorosa in epoca medievale: la studiosa, infatti, sostiene che nella cultura francese medievale questo frutto era spesso associato agli organi genitali femminili (HORODNJUK: 2013, 30). La sovrapposizione di allusioni intertestuali porta così, tra le altre cose, a un effetto di ibridazione dello spazio descritto, che sembra configurarsi come una sorta di limbo, sospeso tra la periferia dell'Europa e quella dell'Unione Sovietica (o dell'Impero russo, se pensiamo a Gogol'), la cui unica caratteristica definita è proprio quella della sua marginalità.

In conclusione, il fatto che Ahlaja dia voce a una mentalità europea definita come piccolo-borghese è profondamente significativo e ci permette di fare alcune ultime osservazioni generali sul romanzo e sul valore simbolico dei rapporti tra i personaggi, delineati proprio grazie ai riferimenti intertestuali. Si è detto, in precedenza, che Ahlaja incarna il carattere "faustiano" di quell'"Europa psicologica"

[46] Traduzione: "Mentre attraversavano il mercato provinciale ed entravano nell'anello di luci semicircolari, Ahlaja convinceva Dmytrij che qui sapeva di Flaubert e persino di vecchia vita francese…Karamazov, sicuramente, conosceva il poeta Villon? E poi non poteva non amare la narrativa gogoliana. Ahlaja era sicura che si potesse stilizzare in modo geniale la nostra contemporaneità".

verso cui, nel parere di Chvyl'ovyj, l'Ucraina dovrebbe orientarsi. Ahlaja tuttavia rappresenta, al tempo stesso, un altro aspetto della cultura europea, quello legato al dominio di un sistema capitalista e borghese. Il tradimento di Hanna da parte di Karamazov, infatuatosi proprio di Ahlaja, si manifesta così in tutta la sua stratificazione di significati, confermando ancora una volta la centralità del motivo del tradimento nell'elaborazione filosofica di Chvyl'ovyj attorno al tema dell'identità ucraina. Per prima cosa, Karamazov, voltando le spalle a Hanna per inseguire Ahlaja, di fatto rompe il legame con quell'Ucraina tradizionale e ancestrale così ben impersonificata da Hanna e dai suoi legami intertestuali con Gogol' e Ševčenko. L'allontanamento di Karamazov da questo modello di Ucraina – descritto come provinciale, oppresso e limitato da una tendenza al servilismo e all'abulia – allude al desiderio, condiviso anche dall'autore, di intraprendere un percorso di riorientamento e ricostruzione della cultura ucraina attraverso concetti e ideali nuovi. Inoltre, l'influenza di Ahlaja su Karamazov ha i tratti di un tradimento anche ideologico: la giovane donna, infatti, non solo è legata ai valori della borghesia europea, ma arriva ad affermare esplicitamente l'incompatibilità degli ideali marxisti con il percorso di emancipazione nazionale dell'Ucraina, che deve quindi, a suo parere, trovare nuove strade per completare questo suo percorso. Per questo, seguire l'influenza di Ahlaja porterebbe Karamazov a una brusca deviazione di percorso e, in definitiva, a un tradimento di sé stesso e dei propri valori. Mentre Hanna, dunque, rappresenta un sentimento nazionale moderato e legato a stretto filo agli ideali rivoluzionari, Ahlaja spezza questo equilibrio mostrando l'inconciliabilità delle posizioni che invece Chvyl'ovyj, nel corso della sua carriera pubblicistica, aveva cercato di tenere insieme. È dunque evidente che la tesi, sostenuta da alcuni studiosi (KODAK: 2008; ŠEIKO, LJEVINA: 2009), che Ahlaja debba essere considerata come un alter-ego ideale dell'autore stesso è in realtà insostenibile, poiché la percezione complessiva di questo personaggio è profondamente ambigua. L'ambivalenza di Ahlaja deriva quindi non solo dal fatto di essere russa, ma anche dal suo legame con l'Europa, che si manifesta qui come una realtà tutt'altro che lineare. Sono queste continue contraddizioni, che contribuiscono al tormento interiore del protagonista, a costituire la chiave di lettura del romanzo, che proprio in questo modo riesce a rappresentare la complessa posizione identitaria dell'Ucraina degli anni Venti.

In *Val'dšnepy*, dunque, se escludiamo alcuni più sottili rimandi che avrebbero forse ricevuto un maggiore approfondimento nella seconda parte, perduta, del romanzo, le connessioni con la letteratura europea hanno per lo più lo scopo di rappresentare un intero sistema culturale e di dialogare dialetticamente con esso. In tal senso, Chvyl'ovyj usufruisce dell'insieme del patrimonio culturale occidentale osservandolo, per così dire, dall'esterno. Di questo parere è Solomija Pavlyčko, che osserva come Chvyl'ovyj si relazioni con la letteratura europea da una posizione di sostanziale estraneità e, per questo motivo, la sua Europa rimanga "psicologica", ovvero virtuale e idealizzata,

proprio perché lontana (PAVLYČKO: 1999, 200-205). A questa giusta osservazione, Leonid Uškalov aggiunge altri due elementi significativi. In primo luogo, lo studioso sottolinea che l'incontro di Chvyl'ovyj e della sua generazione con l'Europa ha un risvolto tragico, perché da esso deriva al tempo stesso un senso di delusione per quel mondo tanto sognato e di frustrazione per il confronto tra le condizioni di vita europee e quelle sovietiche. In secondo luogo, nella visione di Uškalov i riferimenti all'Europa si contraddistinguono per il ricorso ad un effetto di estraneità, rimarcato per ottenere una sorta di esotizzazione (UŠKALOV: 2016, 285). Un esempio di questo utilizzo consapevole del patrimonio culturale europeo come materiale "straniante" è osservabile nel già citato racconto *Arabesky*, anch'esso del 1927.

Come suggerisce il titolo stesso, il racconto presenta una delle più composite tessiture intertestuali nell'intera produzione chvyl'oviana, poiché intreccia numerose suggestioni e tematiche care all'autore, tanto da diventare, anche secondo il parere di Vira Ahejeva, un testo centrale nella sua opera, quasi una vera e propria chiave di lettura del suo intero approccio stilistico (AHEJEVA citata in BEZCHUTRYJ: 2003, 37). *Arabesky*, in effetti, si configura per certi aspetti come un manifesto artistico, anche in virtù delle frequenti riflessioni metaletterarie in esso contenute. Proprio in questo racconto, infatti, Chvyl'ovyj formula il concetto di *zapach slova* di cui si è parlato in precedenza, ed è secondo questo principio di associazioni personali, letterarie o fonetiche che l'intero testo è costruito, in quello che appare come una sorta di flusso di coscienza di stampo modernista.

Le associazioni intertestuali sono molteplici a partire dal titolo. *Arabesky*, infatti, è, come abbiamo ricordato nella sezione precedente, il titolo di una raccolta gogoliana del 1835, ma rimanda, al tempo stesso, a uno stile ornamentale diffuso in Medioriente, caratterizzato proprio dalla mescolanza tra elementi visivi e verbali (BEZCHUTRYJ: 2003, 38-39), la cui "intermedialità" ante litteram è quindi ripresa dall'autore. Oltre al sempre presente sottotesto gogoliano e alle suggestioni mediorientali, anche la cultura europea è indubbiamente presente nel racconto. Il ruolo di rappresentante dell'immaginario europeo è affidato, in apertura del racconto, alla cultura spagnola, forse scelta per la sua posizione relativamente periferica e i suoi contatti con il mondo arabo. Il narratore del racconto dichiara esplicitamente di amare la Spagna per la sua lontananza, che la rende automaticamente affascinante:

> Тоді я люблю Еспанію, тому що вона далеко, тому що я фантаст, тому що я пізнаю й кохаю город не так, як інші, тому що город — це Сервантес Сааведра-Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до альжирських піратів[47] (CHVYL'OVYJ: 1978, 393).

[47] Traduzione: "Allora io amo la Spagna, perché è lontana, perché sono un fantasioso, perché io conosco e amo la città non come gli altri, perché la città è Cervantes Saavedra-Miguel, perché nella battaglia a Lepanto, perché nella cattività dei pirati algerini".

L'effetto di straniamento ed esotizzazione dell'Europa – percepita appunto come lontana e "altra" (UŠKALOV: 2016, 285) – è qui affiancato a una analoga rappresentazione della città, che si configura così come un *melting pot* di culture e suggestioni sensoriali. Tuttavia, se è vero che il narratore di *Arabesky* ama la Spagna "perché è lontana", è anche evidente come riesca a trascendere questi confini geografici e culturali attraverso un dialogo intertestuale capace di assumere un carattere universale. Nelle pagine successive, il narratore, infatti, eleva a proprio modello artistico il poeta modernista spagnolo Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), ammirato per la musicalità e per la ricca tessitura associativa a cui dà vita nei suoi testi. L'io narrante di *Arabesky* cerca dunque un legame con la cultura europea, nella speranza di avvicinare la propria remota periferia – l'Ucraina – a quel mondo "lontano" da lui sognato e idealizzato:

> О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелям, де звучить така широка й радісна весна, де міріяди міріядів голубих метеликів над гармонією моєї душі — тобі шлю із своєї чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова — я теж естет. Я вірю, що наші душі зійдуться десь у міріядах міріядів голубих метеликів, у цій голубій хуртовині, коли серце так енергійно стисне, наче таємна мавка розказує океанну казку, коли в океанах горять жемчуги, як горить сонце на шляхах моєї чумацької надзвичайної країни. О, Мартінесе Сієрра! Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля шведських могил, коли пісня з буряків, як сіроока жура, як геніяльний Леонтович у бурянах мойого степового краю? Чи розкажу тобі, як повільною ходою бредуть круторогі воли з молочної фарми? Чи сплету тобі вінок із польових дзвоників — з подій: як була, як пройшла, як гриміла, як народжувалась молода епоха? Ішла м'ятежна епоха. Ішла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів. Бігли вітри із Сходу — сторожкі й тривожні[48] (CHVYL'OVYJ: 1978, 394).

Il tentativo di instaurare una conversazione con una figura scelta come simbolo della cultura occidentale, con lo scopo di innalzare l'immaginario ucraino allo stesso livello di quelli europei ("Di cosa ti racconterò? Ti racconterò di come cantano le nostre fanciulle accanto alle tombe svedesi") è una delle strategie di costruzione identitaria culturale che avviene mediante il contatto con l'Altro, la cui presenza diventa così fondamentale. Per un'affermazione dell'identità ucraina è imprescindibile

[48] Traduzione: "O Martinez Sierra! A te, musicista musicale, alle tue novelle, dove risuona una così grande e radiosa primavera, dove vi sono miriadi di miriadi di farfalle azzurre sull'armonia della mia anima – a te mando un saluto dal mio paese di *čumaki*. O, Martinez Sierra! Non solo tu sei innamorato del suono, del colore e dell'odore della parola: anch'io sono un esteta. Io credo che le nostre anime si incontreranno da qualche parte tra le miriadi di miriadi di farfalle azzurre, in questa bufera azzurra, quando il cuore preme così intensamente, come se una *mavka* misteriosa stesse raccontando una favola oceanica, quando negli oceani rifulgono le perle, così come brucia il sole sulle vie del mio incredibile paese di *čumaki*. O, Martinez Sierra! Di cosa ti parlerò? Ti racconterò come cantano le nostre fanciulle accanto alle tombe svedesi, quando la canzone viene dalle barbabietole, come una gru dagli occhi grigi, come il geniale Leontovyč nelle tempeste del mio paese di steppe? O ti racconterò di come vagano lentamente i buoi dalle alte corna fuori dalle fattorie? O intreccerò per te dagli eventi una ghirlanda di campanule di campo: com'è stata, com'è trascorsa, come ha tuonato, com'è sorta la giovane era? È arrivata un'era tempestosa. È arrivato il romanticismo profumato, e le ombre dei cavalieri medievali sono passate impercettibilmente nei boschi. Infuriavano i venti da Est, tesi e agitati".

che un'immagine di essa venga portata al mondo esterno: non a caso, l'estratto citato è ricco di riferimenti alla tradizione e al folklore ucraino, artisticamente intrecciati (come una "ghirlanda di campanule di campo") per essere presentati come materiale, a sua volta esotico, a un ideale interlocutore straniero. Attraverso i numerosi riferimenti a un passato ancestrale e misterioso, Chvyl'ovyj mostra così di saper usare sapientemente il gusto per l'esotismo tipicamente romantico per rappresentare, caricandola di fascino e attrattività, la propria cultura. D'altra parte, l'infuriare dei "venti da Est" sembra alludere – quasi come un'oscura minaccia – alla potenziale portata rivoluzionaria che lo sviluppo culturale dell'Ucraina socialista potrebbe avere sull'ordine mondiale: il riferimento, ancora una volta, è all'idea di Rinascimento asiatico elaborata da Chvyl'ovyj nella sua produzione pubblicistica, secondo cui proprio l'Ucraina incarna quel modello di cultura "orientale" e rivoluzionaria che, esportando anche in occidente il modello socialista, potrebbe finalmente sovvertire tutte le gerarchie di potere e prestigio tra Est e Ovest, sostituendosi all'Europa occidentale come nuovo centro propulsore della cultura mondiale.

Il binomio "proprio-estraneo" di cui parla approfonditamente Bezchutryj a proposito di questo racconto (BEZCHUTRYJ: 2003, 58-65) è dunque declinato dall'autore in modalità molto diverse tra loro, che vanno dall'accentuazione dell'estraneità alla ricerca di un linguaggio comune, e il risultato di questo processo di definizione identitaria è in realtà proprio l'assottigliarsi della distinzione tra "Noi" e "Loro", come reso evidente dall'intreccio dei riferimenti intertestuali in un dialogo di natura transnazionale. Ne è testimone un passaggio in cui gli spagnoli Miguel Cervantes e Martinez Sierra, gli inglesi Jonathan Swift e Charles Dickens, gli ucraini Taras Ševčenko e Mychajlo Kocjubyns'kyj, l'ibrido Nikolaj Gogol' e, infine, la tradizione orientale delle *Mille e una notte* convivono fianco a fianco, tracciando le coordinate di un'ideale biblioteca chvyl'oviana:

> Моїм арабескам — finis. Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі. Так сказав Теодор: це радість бунту проти логіки. Я такий же химерний, як Сатурн у телескопі в хаосі плянетарного руху. Я — щасливий, о, Маріям! Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу? Це тобі, моє синє, вечірнє місто з легенд Шехерезади. Це ж з тобою я розмовляв по заході сонця, коли треба було найти с л о в о[49] (CHVYL'OVYJ: 1978, 413).

[49] Traduzione: "È la fine dei miei arabeschi. E allora dietro di me vengono Sterne, Gogol', Dickens, Hoffmann, Swift, e già incombono le loro romantiche figure, come diligenze azzurre sulle vie del mio folle viaggio. Così disse Teodoro: è la gioia della lotta contro la logica. Io sono così chimerico, come Saturno in un telescopio nel caos del moto planetario. Io sono felice, o Mariam! Quale organo suona così divinamente in ogni nervo del mio essere? A chi cantano gloria? A te, mia notturna città blu, dalle leggende di Shahrazad. Era con te che parlavo al calar del sole, quando dovevo trovare la parola".

Si noti, in particolare, come il narratore di questo racconto inserisca sé stesso e il suo processo creativo e associativo ("le vie del mio folle viaggio") in un filone di autori da lui definiti romantici, anche se, come giustamente sottolinea Bezchutryj, tale categorizzazione è imprecisa per molti di loro. (BEZCHUTRYJ: 2003, 56). Tipico della tradizione "romantica", di cui il narratore e lo stesso Chvyl'ovyj si sentono eredi, è un certo scetticismo nei confronti del rigido razionalismo illuminista (e si ricordi che proprio Prosvita è uno dei bersagli dell'accesa invettiva anti-ševčenkiana del protagonista di *Val'dšnepy*), in nome, invece, di una modalità di pensiero capace di dare il giusto valore agli elementi irrazionali e soggettivi della realtà, privata così della propria univocità. Proprio una simile sensibilità è rivendicata dal narratore di *Arabesky*, il quale, pur rendendosi conto di come le sue scelte artistiche contraddicono in gran parte la logica comune, sceglie di perseguirle e persino di proclamare tali incongruenze come delle scelte programmatiche. Attribuendo queste parole a Hoffmann – Teodoro, come intuito da Bezchutryj, è uno dei nomi dello scrittore tedesco (BEZCHUTRYJ: 2003, 57) – il narratore parla infatti di una "gioia della lotta alla logica", un'espressione che offre un'ottima sintesi dell'approccio artistico e filosofico dello stesso Chvyl'ovyj.

Il desiderio di rifiutare la logica tradizionale in nome di un sistema di pensiero alternativo non può che ricordarci, ancora una volta, le affermazioni di Julia Kristeva attorno all'intertestualità, che tornano a riecheggiare nelle riflessioni metaletterarie di Chvyl'ovyj. Infatti, nei suoi testi sull'intertestualità e sul romanzo polifonico Kristeva spiega che il filone letterario da lei definito carnevalesco si configura come un'opposizione alla logica razionale e monologica, tipica del linguaggio realista e dogmatico delle autorità: mentre il principio monologico porta alla creazione di testi dal significato unitario e incontrovertibile, il romanzo polifonico-carnevalesco è determinato dal principio del dialogismo, che rompe l'unitarietà di significato della parola per affermare invece un'ambivalenza intrinseca al testo. Nella sua discussione sul genere carnevalesco, infatti, Kristeva afferma:

> Il carnevale è essenzialmente dialogico (fatto di distanze, relazioni, analogie, opposizioni non esclusive). […] Le ripetizioni, i discorsi incoerenti (e che sono "logici" in uno spazio infinito), le opposizioni non-esclusive che funzionano come insiemi vuoti o come somme disgiuntive (per non citare che alcune figure tipiche del linguaggio carnevalesco) traducono un dialogismo che nessun altro discorso conosce in modo così lampante. Contestando le leggi del linguaggio che si sviluppa nell'intervallo 0-1, il carnevale contesta Dio, autorità e legge sociale; è ribelle nella misura in cui è dialogico (KRISTEVA: 1978, 132).

La gioiosa "lotta alla logica" proclamata dal narratore di *Arabesky*, dunque, sembra anticipare le riflessioni di Kristeva, inserendosi così nel filone del carnevalesco che la studiosa, seguendo Bachtin, riconosce in un gruppo di scrittori che in gran parte coincidono con quelli presi come modello in *Arabesky* e nella produzione chyl'oviana nel suo complesso: "Rabelais, *Cervantes*, *Swift*, Sade, Balzac, Lautréamont, *Dostoevskij*, Joyce, Kafka (corsivi miei, RC)" (KRISTEVA: 1978, 133).

Torniamo così alla definizione dell'intertestualità dialogica di cui si è parlato all'inizio del capitolo come uno dei principi fondativi di tutta l'opera chvyl'oviana.

Per quanto questa rassegna dei riferimenti intertestuali nell'opera di Mykola Chvyl'ovyj sia ben lontana dall'essere esaustiva, l'indagine condotta finora ha sottolineato come il procedimento intertestuale rappresenti uno dei punti di partenza tanto nella creazione artistica dell'autore – inserita così a pieno titolo nella corrente modernista di inizio Novecento – quanto nella sua costruzione identitaria, in cui un ruolo significativo è giocato dalla riflessione sul Sé e sull'Altro.

## 2.2 Majk Johansen e la letteratura europea "ucrainizzata"

### 2.2.1 Majk Johansen: biografia

La capacità di Mykola Chvyl'ovyj di utilizzare la transtestualità per "volgersi da più parti", conciliando la tensione verso le culture europee e il desiderio di rivalsa di una cultura "periferica" come quella ucraina nel segno di una costruzione identitaria ibrida e dialogica, caratterizza gran parte degli esponenti culturali della sua generazione, seppur con forme e modalità differenti. L'opera di Majk Johansen, da questo punto di vista, è particolarmente significativa e meritevole di attenzione. Majk (Mychajlo) Johansen fu infatti uno degli intellettuali più produttivi e brillanti della sua generazione, ma la sua figura, anche a causa della lunga *damnatio memoriae* imposta dalle autorità sovietiche dopo la sua morte, rimane ancora oggi sottovalutata e scarsamente studiata dalla critica. Lo scrittore, nato a Charkiv nel 1896, aveva origini multiculturali: il padre, infatti, era Gervasius Johansen, un insegnante di lingua tedesca il cui cognome tradiva origini probabilmente svedesi o tedesche, e che era nato e cresciuto in Lettonia; la madre, Hanna Kramarevs'ka, era una donna ucraina russofona di antica discendenza cosacca (MEL'NYKIV: 2013, 24). Pur non trovando corrispondenza nella sua istruzione, che avvenne totalmente in Ucraina, prima privatamente in casa e poi presso un ginnasio di Charkiv, questa multiculturalità si manifestò nelle prime prove letterarie del giovane Johansen, che, ancora studente, sperimentò la forma poetica in lingua tedesca e russa. L'interesse per la poesia, e in particolare per quella di lingua russa, lo portò anche ad avere dei contatti con alcuni esponenti delle avanguardie russe, tra cui Nikolaj Aseev (1889-1963), Velimir Chlebnikov (1885-1922) e Vladimir Majakovskij (1893-1930), ma la scelta della specializzazione universitaria ricadde invece sugli studi classici, che Johansen portò a termine presso l'Università di Charkiv (MEL'NYKIV: 2013, 26). Specializzatosi nel 1917 come filologo, Johansen iniziò presto una promettente carriera

accademica come linguista, tenendo corsi di storia della lingua ucraina a Poltava e Charkiv, e lavorando alla redazione di uno dei primi manuali di lingua ucraina (ČEREMS'KA: 2016).

Nello stesso periodo, Johansen iniziò a cimentarsi nella scrittura di versi in lingua ucraina: questa decisione fu certamente il frutto di una precisa scelta programmatica da parte dell'autore, il quale, come riportano le fonti biografiche a nostra disposizione, fino a quel momento aveva usato il russo più frequentemente dell'ucraino, al punto di affermare egli stesso, in una conversazione con un suo studente universitario, di aver dovuto studiare la lingua ucraina attraverso le opere dei grandi classici della letteratura di questo Paese (MLODZYNS'KA: 2003, 11; KORŽ: 2003, 20). Ad ogni modo, la composizione poetica in lingua ucraina si rivelò congeniale al giovane artista, e a partire dal 1921 alcuni suoi versi fecero la loro comparsa su piattaforme dall'ampia diffusione come il quotidiano *Visti*, la rivista *Šljachy Mystectva* e l'almanacco *Žovten'*, per poi essere pubblicati in una prima raccolta, intitolata *D'hori* (*In alto*, 1921). Lo scoppio della Rivoluzione del 1917, inoltre, aveva acceso nello scrittore, come in tutta la sua generazione, un grande entusiasmo e la viva speranza di un cambiamento positivo per il suo Paese. Fiducioso nei confronti della nuova direzione politica intrapresa nei territori dell'ex Impero Russo, Johansen iniziò così a istruirsi sui testi della critica sociologica marxista, e la sua definitiva adesione agli ideali rivoluzionari, sia nell'ambito politico che in quello letterario, fu sancita dalla pubblicazione del già menzionato manifesto *Naš Universal*, pubblicato nel 1921 grazie allo sforzo congiunto di Johansen, Chvyl'ovyj, e Sosjura (CYMBAL: 2007, 170). A partire da quel momento, ebbe inizio la ricca ed eclettica carriera di Majk Johansen che, fino alla morte nel 1937, fu attivo come artista, accademico e traduttore.

La formazione accademica di Majk Johansen rimase un importante punto di riferimento per lo scrittore, che nel corso di tutta la sua carriera mantenne un'impostazione caratterizzata da grande disciplina e consapevolezza tecnica circa i generi da lui utilizzati. Le sue attività di studioso e linguista, d'altra parte, non si interruppero in concomitanza dei primi successi letterari, ma proseguirono per tutto il decennio. Particolarmente importante fu, ad esempio, l'interesse per la lingua ucraina, anche da una prospettiva storica e dialettologica, che portò Johansen a impegnarsi in prima persona in progetti di grande rilevanza anche nell'ottica del processo di ucrainizzazione del Paese, come la redazione di numerosi articoli di carattere scientifico, di grammatiche della lingua ucraina e, infine, di un importante dizionario ucraino-russo, il *Praktyčnyj ukrajins'ko-rosijs'kyj slovnyk* (*Dizionario pratico ucraino-russo*), pubblicato a Charkiv nel 1926 (ČEREMS'KA: 2016). Parallelamente all'impegno in ambito filologico e linguistico, poi, Johansen si affermò anche come un profondo conoscitore delle letterature occidentali, in particolare di quella tedesca e di quella inglese e americana, lavorando anche a numerose traduzioni da queste letterature, tra cui andranno ricordate quelle di William Shakespeare (*Otello*, 1927), Edgar Allan Poe (*Opere scelte*, 1928) e

Friedrich Schiller (*I masnadieri*, 1937 e *Intrigo e amore*, 1938; LYSENKO: 2003). Le competenze linguistiche di Johansen e la sua familiarità con le culture e letterature occidentali, dunque, contribuirono alla formazione di un intellettuale di caratura internazionale, che si distinse come una fondamentale figura di mediazione tra due mondi – quello sovietico e quello occidentale – al tempo apparentemente lontanissimi. Di grande rilievo, a tal proposito, furono anche le traduzioni e i resoconti commentati pubblicati su riviste come *Universal'nyj žurnal*, di articoli tratti da quotidiani occidentali di grande prestigio quali il *Times*, che permettevano ai lettori ucraini di osservare il mondo da una prospettiva profondamente diversa dalla linea ufficiale sovietica.

Il percorso letterario di Johansen, invece, prese le mosse, come abbiamo accennato in precedenza, dalla poesia, in cui ottenne un certo apprezzamento da parte della critica per la sua fine elaborazione tecnica e stilistica. La prima raccolta fu seguita nell'arco di pochi anni da altri quattro volumi: *Krokoveje kolo* (*Il cerchio di passi*, 1923), *Revoljucija* (*Rivoluzione*, 1924), *Proloh do Komuny* (*Prologo per la Comune*, 1924) e *Dorobok* (*Opera*, 1924). Oltre all'attività poetica vera e propria, Johansen si concentrò anche sull'attività teorica, con la pubblicazione, nel 1922, del saggio *Elementarni zakony versyfikaciji* (*Norme elementari di versificazione*).[50]

Una simile traiettoria, in cui si intrecciavano produttività artistica ed elaborazione teorica, fu poi intrapresa dallo scrittore anche per quanto riguarda la prosa. Johansen si affermò come prosatore di successo a partire dal 1925, quando uscirono il romanzo d'avventure *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta Inšych* (*Le avventure di Mac Layston, Harry Rupert e altri*) e la raccolta di racconti *17 Chvylyn* (*17 minuti*). Come la poesia, anche la prosa di Johansen era contraddistinta da una evidente consapevolezza stilistica, che venne a sua volta formulata estesamente nel saggio del 1928 *Jak budujets'ja opovidannja. Analiza prozovych zrazkiv* (*Come si costruisce un racconto. Analisi di modelli di prosa*), in cui lo scrittore esponeva la propria convinzione che la prosa artistica dovesse andare incontro ai gusti dei lettori, prediligendo, quindi, lo sviluppo della trama agli elementi lirici, psicologici e descrittivi. Questa attenzione agli elementi puramente stilistici dell'opera letteraria, tuttavia, non fu ben vista dalla critica marxista, che iniziò ben presto ad attaccare Johansen accusandolo di pericolose deviazioni dalla concezione marxista e utilitaristica della letteratura.

La fine degli anni Venti, dunque, segnò l'insorgere dei primi attriti tra Johansen e la critica ufficiale, ma, come abbiamo osservato in precedenza, tale svolta, in quegli stessi anni, caratterizzò il percorso di quasi tutti gli scrittori dell'Ucraina sovietica. Per quanto Johansen si fosse mantenuto ai margini della Discussione letteraria, che aveva invece visto tra i suoi protagonisti Mykola Chvyl'ovyj, lo scrittore era comunque molto vicino a Chvyl'ovyj e alle sue posizioni a proposito del percorso da

[50] Una mia traduzione di questo saggio è pubblicata su *Esamizdat*, XVI (JOHANSEN: 2023).

dare alla letteratura ucraina: con lo scrittore e amico, infatti, non solo aveva scritto il già citato manifesto del 1921, ma aveva anche collaborato alla fondazione di VAPLITE, mostrandosi un convinto sostenitore del suo progetto di "europeizzazione" della letteratura ucraina (MEL'NYKIV: 2013, 30-31). Secondo Johansen, infatti, l'Ucraina doveva orientarsi verso le principali tradizioni letterarie dell'Europa occidentale e mirare a un profondo dialogo culturale con esse. Basti pensare al legame simbolico che lo scrittore aveva creato tra la letteratura ucraina e quella europea nella sua autobiografia fittizia del 1929, in cui, oltre a dichiararsi un discendente diretto della famiglia di Miguel Cervantes (citato, non a caso, anche da Chvyl'ovyj in *Arabesky*), immaginava in questo modo il suo incontro post-mortem con alcune delle figure più rappresentative della tradizione occidentale:

> Отже, я, Майк Йогансен, умру в 1942 році і, оселившися в царстві тіней, буду вести розумну бесіду з Гезіодом, Гайне і Мігуелем Сааведра Сервантесом. Але я буду з ним говорити українською мовою, бо вірю, що наша квітчаста батьківщина є діамант у гроні вільних народів світу[51] (JOHANSEN: 1989, 172).

Ad ogni modo, nonostante l'insorgere delle prime critiche nei suoi confronti, la parabola ascendente di Majk Johansen non si era ancora conclusa, e doveva anzi ancora raggiungere il suo apice. La fase di maggiore successo per lo scrittore può forse essere identificata con il periodo della sua collaborazione con la celebre rivista *Literaturnyj Jarmarok*. Johansen fu uno dei principali cofondatori e collaboratori della rivista, il cui carattere carnevalesco, congiuntamente allo stretto legame con la tradizione popolare ucraina, si rivelò particolarmente congeniale allo scrittore. Johansen fu infatti curatore di alcuni numeri della rivista, per cui scrisse i cosiddetti *Intermedija* (*Intermezzi*), ovvero i testi editoriali di ciascun numero, il cui titolo rimandava alla tradizione carnevalesca e popolare, diffusa nell'Europa cinque-seicentesca e nell'Ucraina barocca, che consisteva nell'intervallare una rappresentazione drammatica con brevi spettacoli di carattere comico o farsesco (HRYN: 2005, 195). La piattaforma editoriale di *Literaturnyj Jarmarok* permise inoltre la pubblicazione di alcuni dei testi più apprezzati di Johansen, in particolare di alcuni frammenti di quello che divenne poi il suo romanzo più noto, *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'česty u Slobožans'ku Švajcariju* (*I viaggi del sapiente dottor Leonardo e della sua futura amata, la bella Alcesti, nella Svizzera della Slobožanščyna*), pubblicato in volume nel 1930.

[51] Traduzione: "E così io, Majk Johansen, morirò nel 1942 e, stabilitomi nel regno delle ombre, condurrò dotte conversazioni con Esiodo, Heine e Miguel Saavedra Cervantes. Ma parlerò loro in lingua ucraina, perché credo che la nostra patria fiorente sia un diamante in seno ai popoli liberi della Terra".

Alla fine degli anni Venti, inoltre, Johansen ebbe modo di cimentarsi in altre forme artistiche, come il cinema e il teatro, che stavano attraversando in quegli anni un periodo di rapido sviluppo in Ucraina. In particolare, lo scrittore fece una breve esperienza nell'ambito cinematografico, scrivendo, insieme a Jurij Tjutjunnyk, la sceneggiatura del film *Zvenyhora*, poi modificato e portato sugli schermi dal regista Oleksandr Dovženko nel 1928, e quella del film *Marevo Zemli* (*Miraggio di terra*). Per quanto riguarda l'attività teatrale, invece, Johansen collaborò con il prestigioso teatro Berezil', dove vennero messe in scene due pièce scritte da Johansen in collaborazione con Mykola Chvyl'ovyj e Ostap Vyšnja, l'operetta *Mikado* e la commedia *Allo na Chvyli 477* (*Buongiorno sul canale 477*), che, come già anticipato nell'Introduzione, testimoniano dell'affinità dei tre scrittori, al di là delle evidenti differenze nei loro percorsi artistici (MEL'NYKIV: 2013, 34).

La fine del decennio segnò l'inizio di una nuova fase nella produzione letteraria di Majk Johansen, verosimilmente influenzata dai cambiamenti politici in corso nello stesso periodo, come testimonia il tentativo di dar vita ad un nuovo raggruppamento artistico di impostazione costruttivista dal nome *Techno-mystec'ka hrupa A* (Gruppo tecno-artistico A). I testi scritti da Johansen nei primi anni Trenta iniziavano già a risentire, secondo il parere di Rostyslav Mel'nykiv, dell'influsso del realismo socialista, poiché si configuravano come parabole di "costruzione socialista", pur mantenendo alcune delle caratteristiche tipiche dell'opera di Johansen nel decennio precedente e riprendendo il genere d'avventura su cui lo scrittore si era concentrato negli anni Venti (MEL'NYKIV: 2013, 37). Nello stesso periodo, inoltre, Johansen si dedicò alla letteratura per l'infanzia, sia in versi, dove questo genere gli permetteva di sperimentare più liberamente con la tessitura fonetica dei componimenti (BILA: 2006, 245), sia in prosa, come nel caso delle raccolte *Chytri kačky* (*Anatre furbe*, 1935), *Džan ta inši opovidannja* (*Džan e altri racconti*, 1937) e del più lungo racconto *Staryj vepr* (*Il vecchio cinghiale*, 1936).

Parallelamente all'attività letteraria vera e propria, poi, Johansen firmò una serie di testi di carattere giornalistico, in particolare reportage di viaggi, in cui vi era però una forte commistione di elementi propriamente informativi ed altri soggettivi e di fantasia: si pensi, ad esempio, al *Podorož ljudyny pid kepom (Jevrejski koloniji)* (*Viaggio di una persona col berretto [La colonia ebraica]*, 1929) o al *Podorož u radjans'ku Bolhariju* (*Viaggio nella Bulgaria sovietica*, 1930) e al *Podorož v Dahestan* (*Viaggio in Dagestan*, 1930), che vennero poi raccolti nel 1932 nel volume *Try podoroži* (*Tre viaggi*) (CYMBAL: 2007, 180).

La situazione politica nell'Ucraina degli anni Trenta, tuttavia, si fece sempre più insostenibile, fino a diventare del tutto incompatibile con la libera espressione artistica di Johansen e dei suoi contemporanei. Inoltre, la sua reputazione, considerati i suoi passati legami con VAPLITE e con

Chvyl'ovyj, era irrimediabilmente compromessa, soprattutto dopo il suicidio di quest'ultimo nel 1933. Majk Johansen venne dunque arrestato nell'agosto del 1937, con l'accusa di appartenere a un'organizzazione controrivoluzionaria e nazionalista che mirava a rovesciare il regime sovietico nel Paese. Sottoposto a una serie di duri interrogatori presso il carcere Luk'janivs'kij a Kyjiv, Johansen confessò infine alcune delle sue presunte colpe, tra cui l'essersi espresso pubblicamente in favore dell'innocenza di Ostap Vyšnja, arrestato con simili accuse nel 1933. Pochi mesi dopo l'arresto, quindi, venne emessa una sentenza definitiva sulla colpevolezza dello scrittore, che venne fucilato il 27 ottobre del 1937 nel carcere dove era detenuto. La riabilitazione dello scrittore, condannato all'oblio per vent'anni, venne sancita solo nel 1958, in pieno disgelo (MEL'NYKIV, 2013, 43).

### 2.2.2 Architestualità, ipertestualità e parodia di genere: l'ingresso della letteratura ucraina nella tradizione occidentale come forza decostruttiva

La prolifica attività intellettuale e accademica di Majk Johansen è prova di un livello culturale che aveva ben pochi eguali tra gli scrittori ucraini a lui contemporanei. La sua profonda conoscenza delle letterature e delle culture europee ebbe un riflesso importante anche nella sua produzione letteraria, che si contraddistingue per un uso peculiare e sofisticato del procedimento transtestuale, soprattutto nelle modalità che Genette chiama "architestualità" e "ipertestualità". L'architestualità, nello specifico, è definita dallo studioso come "l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo", e fa quindi riferimento a quei testi che, seguendo una serie di principi stilistici, entrano in relazione con un corpus unito dall'appartenenza a uno specifico genere letterario (GENETTE: 1997, 3); mentre l'"ipertestualità" è, sempre secondo Genette, "ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*, G.G) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*, G.G.), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento" (GENETTE: 1997, 7-8). Essa rimanda quindi a tutti quei testi che, attraverso un processo di trasformazione e imitazione, danno nuova vita a un testo antecedente.

Johansen, grazie appunto alla sua profonda conoscenza della tradizione letteraria occidentale, fa un ampio uso di tali procedimenti, che frequentemente coincidono con la parodia di genere. Negli anni, sono stati numerosi gli studiosi che si sono concentrati sul rapporto di Johansen con i generi letterari e sulla tendenza dello scrittore a giocare con la tradizione parodiandone gli elementi caratterizzanti, ma in questa sede faremo luce su un aspetto più raramente sottolineato, cioè sulla rilevanza culturale che il dialogo ipertestuale instaurato da Johansen assume nel contesto ucraino degli anni Venti.

Inserendosi nella tradizione del romanzo europeo, e prendendosi anche la libertà di giocare con i principi fondanti di tale tradizione, Johansen crea uno spazio per la letteratura ucraina all'interno di quel panorama culturale in cui, nei secoli passati, era stata così spesso relegata ai margini. Con Johansen, dunque, la letteratura ucraina fa il suo ingresso nella tradizione europea nel segno della sperimentazione e del gioco carnevalesco: nonostante l'apparente replica di determinati stilemi di genere, infatti, lo scrittore si mostra capace di rinnovare quella tradizione proprio grazie al diverso contesto in cui la inserisce.

Il testo in cui il procedimento architestuale e ipertestuale di Johansen è più evidente è senz'altro il romanzo *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'česty u Slobožans'ku Švajcariju,* in seguito solamente *Podorož*), di cui, come già anticipato, alcuni episodi vennero pubblicati separatamente su *Literaturnyj Jarmarok*, mentre una versione integrale in volume uscì nel 1930. Il romanzo – che fin dal titolo dichiara la propria appartenenza architestuale al genere della letteratura di viaggio – è costituito da un complesso intreccio di episodi accomunati dal motivo del viaggio e dall'ambientazione nella regione ucraina orientale della Slobožanščyna, a sua volta menzionata anche nel titolo. È possibile individuare due filoni principali all'interno di questa trama composita: il primo è incentrato sul viaggio e sulle avventure dello spagnolo Don Josè Pereira – il quale, in un episodio dai tratti fantastici, si trasformerà poi nell'ucraino Pererva (letteralmente "intervallo", un termine sui cui risvolti simbolici torneremo in seguito) – mentre il secondo è costituito dal viaggio dell'italiano Leonardo Pazzi, in viaggio con la sua amata Alcesti, e dai bizzarri incontri che i due personaggi fanno durante il loro percorso.

Come osservato da Vadym Denysenko e Natalija Vinnikova, un primo genere esplicitamente ripreso da Johansen in chiave parodica è quello del romanzo cavalleresco. I due studiosi, infatti, individuano la presenza, all'interno del *Podorož*, di una serie di topoi chiaramente riconducibili alla tradizione cavalleresca europea: il primo di questi elementi è rappresentato dal topos del viaggio, la cui rilevanza è di fondamentale importanza nel romanzo; ad esso si affiancano poi altri motivi tradizionali quali la descrizione di gesta eroiche, spesso portate avanti con lo scopo di salvare o proteggere una donna amata, che a sua volta è una figura ricorrente dei testi afferenti a questo genere (DENYSENKO: 2002, 168-172; VINNIKOVA: 2010). Tutti questi *leitmotiv* chiaramente legati alla tradizione letteraria cavalleresca, tuttavia, sono sviluppati dallo scrittore in chiave parodica, mediante un continuo abbassamento di registro e una marcata "trivializzazione" dei motivi menzionati. Denysenko e Vinnikova, ad esempio, analizzano lo sviluppo parodico del topos dell'alto lignaggio dell'eroe, la cui discendenza nella tradizione cavalleresca è spesso estesamente elencata. Johansen, riprendendo questo motivo nelle prime pagine del romanzo, lo porta a un brusco abbassamento di registro, sviluppandolo, infatti, non solo a proposito di Don José Pereira, ma anche in relazione al suo cane

Rodolfo. D'altra parte, proseguendo con la lettura del *Podorož* diventa sempre più chiaro come l'intero genere sia destinato a un rovesciamento parodico dagli esiti comici e surreali. Ad esempio, il percorso intrapreso dai personaggi non sembra assumere i tratti del viaggio eroico rivolto con determinazione verso un obiettivo, ma, come spiegheremo meglio a breve, sembra piuttosto essere guidato da cause mai chiaramente specificate, finendo per trasmettere la sensazione di un vagare confuso e senza meta. Allo stesso modo, le imprese eroiche compiute dai protagonisti sono generalmente contraddistinte da una certa trivialità e rivelano così lo scarso eroismo dei personaggi. Basti pensare, a tal proposito, all'episodio in cui lo studente Perebyjnis subisce un tentativo di rapina, da cui si difende valorosamente, ma l'oggetto del furto non è altro che il *salo* – cioè il lardo, uno degli elementi più tipici della tradizione gastronomica ucraina – che il giovane custodiva a bordo della sua barca.

La tendenza comica e parodica del romanzo ci rimanda ad un altro importante modello di Johansen, il romanzo picaresco, o, volendo riprendere la terminologia bachtiniana, carnevalesco (BACHTIN: 1979), di cui, oltre all'opera di François Rabelais, uno degli esempi più antichi è il *Don Chisciotte della Mancia* (1605) di Miguel Cervantes. La definizione del *Don Chisciotte* come uno dei principali ipotesti del *Podorož* aiuta a chiarire la natura di alcuni elementi del romanzo di Johansen, a partire, ovviamente, dalle origini spagnole di uno dei personaggi, fino ad arrivare alla parodia del genere cavalleresco. Iryna Škola individua una certa affinità nello sviluppo del tema del viaggio e della strada nel romanzo di Cervantes e in quello di Johansen, poiché in entrambi i testi i personaggi intraprendono un viaggio in una certa direzione senza una motivazione precisa, ma seguendo piuttosto una sorta di istinto, che, nel caso di Johansen, all'inizio del romanzo è affidato a Rodolfo, il cane di Don Josè Pereira (ŠKOLA: 2012, 52). Škola, poi, intravede una somiglianza con il *Don Chisciotte* anche nell'impiego di un modello binario nell'organizzazione dei personaggi, raffigurati come viaggiatori che si muovono in coppie, costituite nel *Podorož* dallo spagnolo Pereira accompagnato dal suo cane Rodolfo e dal Dottor Leonardo sempre in viaggio con la sua "futura amante" Alcesti (ŠKOLA: 2012, 54). Denysenko, invece, sottolinea l'influenza esercitata dall'opera Cervantes anche su un piano stilistico, poiché Johansen, come Cervantes nel *Don Chisciotte*, non si limita all'adesione a un solo genere letterario, ma si sente libero di giocare con i generi, sondandone i confini e sperimentando possibili contaminazioni (DENYSENKO: 2002, 163). L'affinità stilistica tra Johansen e Cervantes, d'altra parte, è a mio parere osservabile anche nella caratterizzazione dell'io narrante, il quale non manca di far notare il proprio ruolo nella creazione e nell'organizzazione della trama. Il narratore del *Podorož* non si esime infatti dal sottolineare il proprio intervento sulla trama e dall'instaurare un aperto dialogo con i suoi lettori, similmente a quanto avviene nel romanzo cervantino.

Parallelamente all'evidente relazione con Cervantes, vi sono inoltre alcuni fattori che ci portano a ipotizzare l'influenza di un altro autore di un'opera cavalleresca, il poeta cinquecentesco Ludovico Ariosto, il cui celebre poema *Orlando Furioso* fu a sua volta un'importante fonte di ispirazione per Cervantes (HART: 1989), ma che Johansen, considerata la sua raffinata formazione accademica, doveva probabilmente conoscere di prima mano. La conoscenza del poema di Ariosto da parte dello scrittore ucraino spiegherebbe la scelta di descrivere il protagonista del romanzo, il dottor Leonardo, proprio come italiano, donando inoltre un nuovo significato al nome stesso del personaggio, Leonardo Pazzi, che sembrerebbe così ironicamente richiamare al titolo del poema e al motivo della follia che lo caratterizza. Di derivazione ariostiana sembrerebbe anche lo sviluppo del tema amoroso, caratterizzato, per la quasi totalità del romanzo, dall'incompiutezza dell'unione tra Leonardo e Alcesti e dalla conseguente frustrazione del protagonista, a tratti colto da una furia di ariostiana memoria. Nei capitoli conclusivi del romanzo, infatti, il lettore scopre che il tentativo di rapina subito da Perebyjnis e Alcesti da parte di un uomo dal volto coperto era stato in realtà messo in scena dallo stesso dottor Leonardo, che confessa di essere stato portato alla follia dalla gelosia nei confronti della sua amata:

> Коли я побачив, що втратив тебе, я постановив оселитися тут, на тім місці, де я бачив тебе востаннє, Альчесто. Я думав жити серед цього злиденного, великого, мистецького, дикого народу на березі тихого Дінця, допомагати його жінкам родити, його чоловікам працювати і його дітям виростати здоровими й щасливими. Я лікар – і для мене скрізь знайдеться місце на цій зеленій землі. Я роздобув рушницю і пилку і почав різати ліс, щоб збудувати собі шале при березі Дінця. Я працював, коли ваш човен причалив до місця моєї роботи, і я бачив вас крізь листя ліщини. Я признаюся тобі, о Альчесто, що в мені прокинулися дики, люті інстинкти. Моє серце ущерть сповнилося ненавистю проти цього здорового, прекрасного хлопця. Я виждав, поки він спустив човна на воду, і вискочив з заростів, щоб відняти в нього сало. Голод мучив мене, але не це більше мене вразило. Мене довело до одчаю те, що ти, кого я любив так ревно, затулила своє обличчя руками, коли побачила мене[52] (JOHANSEN: 2009, 470).

Oltre al momento di temporanea follia del dottor Leonardo, vi sono poi alcuni rimandi alle atmosfere e alle ambientazioni dell'*Orlando Furioso* anche nelle pagine dedicate al viaggio di Leonardo e Alcesti. Il paesaggio in cui è ambientata la vicenda di Leonardo e Alcesti, infatti, presenta i medesimi

[52] Traduzione: "Quando ho visto che ti avevo perso, ho deciso di stabilirmi qui, nel luogo dove ti avevo visto per l'ultima volta, Alcesti. Pensavo di vivere in mezzo a questa gente povera, grande, artistica e selvaggia sulla riva del tranquillo Dinec, di aiutare le sue donne a partorire, i suoi uomini a lavorare e i suoi bambini a crescere sani e felici. Io sono un medico, e per me ovunque ci sarà un posto su questa terra verde. Mi procurai un fucile e una sega e iniziai a costruirmi uno chalet presso la riva del Dinec. Stavo lavorando, quando la vostra barca approdò nel luogo del mio lavoro, e io vi vidi attraverso la vegetazione. Ti confesso, o Alcesti, che in me si risvegliarono selvaggi ed efferati istinti. Il mio cuore si riempì fino all'orlo di odio contro questo ragazzo sano e bello. Aspettai che lasciasse andare la barca in acqua, e balzai dalla boscaglia, per rubargli il *salo*. La fame mi tormentava, ma non era quello che mi affliggeva maggiormente. Mi portò alla follia il fatto che tu, che io amavo così gelosamente, ti eri coperta il volto con le mani, quando mi avevi visto".

tratti del *locus amoenus* che caratterizzavano i luoghi attraversati da Orlando, Angelica e Medoro. Proprio come i personaggi di Ariosto, infatti, anche quelli di Johansen attraversano rigogliose radure attraversate da limpidi corsi d'acqua (ARIOSTO: 2016, XXIII, 780-783), e, proprio come Orlando – e Angelica e Medoro prima di lui –, Leonardo e Alcesti trovano riparo nella graziosa abitazione di un uomo del posto, in mezzo alla foresta (ARIOSTO: 2016, XIX, 640-647; XXIII, 785-787). Il triangolo amoroso instauratosi tra Alcesti, Leonardo e Perebyjnis ha però un epilogo ancor più comico rispetto alle vicende, a loro volta comicamente iperboliche, dei personaggi ariostiani. Laddove Orlando trova in Medoro un valido e temibile rivale, che finisce per conquistare l'amore di Angelica infrangendo le speranze di Orlando, il rivale di Leonardo non è altro che un giovane studente, che si dimostra incapace di cogliere i segnali di Alcesti, propensa invece a prendere l'iniziativa e a decidere in prima persona lo svolgimento delle vicende amorose del romanzo. La costruzione stereotipica delle vicende amorose nei romanzi cavallereschi è così doppiamente capovolta, anche rispetto alla versione comica di Ariosto. In primo luogo, tale capovolgimento dipende dal fatto che la rivalità amorosa tra Leonardo e Perebyjnis di fatto non sussiste, poiché quest'ultimo, a causa della sua immaturità, è in realtà disinteressato a conquistare Alcesti. Non a caso, anche il motivo dell'incisione dei nomi sui tronchi degli alberi nella foresta, ripreso da Johansen in quello che sembra un ulteriore richiamo intertestuale al poema di Ariosto (ARIOSTO: 2016, XIX, 645), riguarda qui il nome del solo Perebyjnis come viaggiatore solitario. In secondo luogo, ad essere sovvertito è il ruolo del personaggio femminile all'interno del romanzo, in quanto la figura di Alcesti travalica il paradigma della bella fanciulla da conquistare, affermando la propria capacità di agire e prendere decisioni in maniera del tutto insolita nel filone cavalleresco. È infatti proprio dalle decisioni di Alcesti che dipendono i principali sviluppi delle vicende amorose all'interno del romanzo: in un primo momento, rimasta sola con Perebyjnis, è Alcesti a tentare di conquistare lo studente, che rimane invece indifferente al suo tentativo; in seguito è sempre la donna a decidere di perdonare Leonardo e a riprendere il viaggio insieme a lui, per poi arrivare infine al coronamento dell'amore tra i due amanti, in cui la manifestazione di disponibilità di Alcesti gioca un ruolo fondamentale.

Tra i più importanti modelli di riferimento per il romanzo di Johansen, Denysenko individua anche la comicità "rabelaisiana", incentrata su temi considerati triviali come le funzioni corporee, la sessualità e il cibo; e, in secondo luogo, quella parodica di Laurence Sterne, da Denysenko definita come una comicità "formale", perché concentrata, appunto, sulla parodia di genere e sul gioco con il lettore, due elementi che già abbiamo definito come essenziali nell'opera di Johansen (DENYSENKO: 2002). Di Sterne (citato anche negli *Arabesky* di Chvyl'ovyj), in particolare, è richiamato il *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia* (1768), che declina il motivo del viaggio di derivazione cervantina in una maniera ironica affine a quella poi ripresa efficacemente da Johansen.

Infine, nel romanzo è possibile distinguere anche un legame con l'opera gogoliana, la quale, non a caso, si inserisce in quel filone della letteratura carnevalesca che è andato delineandosi in queste pagine e che caratterizza anche la produzione di Chvyl'ovyj. Il rimando alle atmosfere gogoliane – e in particolare a quelle del "Gogol' ucraino" delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1830) in cui l'elemento carnevalesco è più marcato – risulta evidente nell'episodio della "notte incantata", durante il quale il meccanico Šaraban decide di svitare la luna e le stelle dal cielo notturno.[53] Il riferimento intertestuale, come specifica Denysenko, è qui alla *Notte prima di Natale* (1832) di Gogol', in cui il diavolo, proprio come Šaraban, decide di rubare la luna dal cielo (DENYSENKO: 2002, 161). Ma se nel testo gogoliano questo episodio dona al racconto atmosfere fiabesche reminiscenti del folklore ucraino, Johansen lo trasforma secondo le atmosfere della sua epoca, facendo uso di un'estetica di stampo "materialistico" affine a quella futurista, caratterizzata dalla presenza di dettagli concreti e legati al mondo della fabbrica:

> Він, конкретний і матеріалістичний, як шайба, має припинити цей середньовічний балет. […] Він довго лежав так, аж, придивляючися до місяця, зауважив, що на місяці була щілина для одкрутки, правда, вищерблена й покопирсана чиїмись невмілими руками, але все ж таки щілина. Місяць же явно показувався головним чудодієм і ночевим пособником у її містичних фіґлях. Не гаючи ні хвилини, слюсар Шарабан добув одкрутки з своєї бляшаної кошівки і став примірятися до місяця, дивлячись уздовж сталевого жала на світло. І от іжевська одкрутка з нютованим держаком прийшлася акурат на щілину[54] (JOHANSEN: 2009, 501).

All'immaginario fantastico delle *Veglie* gogoliane si somma, così, la riproduzione – a sua volta sottilmente parodica – dei tropi tipici della poesia d'avanguardia degli anni Dieci e Venti del ventesimo secolo, in cui al frequentissimo impiego di immagini e metafore riguardanti il mondo celeste si affiancano l'afflato superomistico e l'ode entusiastica della modernità e del progresso, i cui risultati, appunto, sembrano poter competere con la maestosità dell'universo. L'immagine della luna svitata dal cielo, tramutata così in un mero oggetto nelle mani dell'essere umano, ci appare infatti particolarmente somigliante alle numerose ricorrenze dell'immagine della luna, del sole o delle stelle in componimenti avanguardistici di poeti russi e ucraini come Mychajl' Semenko, Vladimir

[53] La presenza di intertesti gogoliani è presente anche in altre opere di Johansen, che ne fa uso con fini parodici. Jaryna Cymbal, ad esempio, analizza le reminiscenze gogoliane nel racconto *Nečysta syla* (*Spiriti maligni*) del 1927 (CYMBAL: 2002).

[54] Traduzione: "Lui, concreto e materialista come una ghiera, doveva fermare questo balletto medievale. […] A lungo rimase steso così finché, guardando la luna, non si accorse che su di essa c'era la fessura per un cacciavite, è vero, incisa e scavata da mani maldestre, ma pur sempre una fessura. La luna si era quindi chiaramente mostrata come la principale taumaturga e complice della notte nei suoi trucchi mistici. Non esitando nemmeno un secondo, il fabbro Šaraban tirò fuori i cacciaviti dalla sua valigetta di latta e iniziò a provarli sulla luna, osservando la luce lungo il pungiglione d'acciaio. Ed ecco che il cacciavite di Iževs'k con la punta a dado si adattò perfettamente alla fessura".

Majakovskij e Sergej Esenin: si pensi a Semenko che nel suo componimento *Bažannja* (*Desiderio*, 1914) scrive: "le stelle darle ai bambini – ché giochino" (SEMENKO: 2010, 31); o a Majakovskij che, rivolgendosi al lettore, lo invita a "ricamare il cielo di nuovo, / inventa nuove stelle e là mettile in mostra" (*Ehi*, 1916, MAJAKOVSKIJ: 2016, 183); o, infine, a Esenin che dichiara entusiasticamente "alzerò le mie mani alla luna, / la schiaccerò come una noce" (*Inonija*, 1918, ESENIN: 2016, 333). Tutti questi componimenti dovevano probabilmente appartenere all'immaginario dello stesso Johansen. L'estetica fantascientifica qui stilizzata dallo scrittore, d'altra parte, trae forse ispirazione anche dal mondo cinematografico, a cui, come sappiamo, Johansen era particolarmente interessato: l'immagine del cacciavite conficcato sulla superficie lunare sembra infatti richiamare anche il celebre fotogramma del film muto *Viaggio nella luna* (1902) in cui una navicella spaziale si schianta sulla faccia della luna, conficcandosi nel suo occhio.

Questa breve rassegna dei riferimenti ipertestuali e intertestuali nel *Podorož* di Johansen, dunque, dimostra come l'autore avesse delineato nella sua mente una precisa "biblioteca ideale", in cui il principio di coesione, più che il riferimento a una determinata tradizione nazionale, era la comune appartenenza a un genere o a un più generico atteggiamento artistico ed estetico, quello carnevalesco. Proprio per questo motivo, all'inizio di questa sezione abbiamo fatto riferimento al principio dell'architestualità come fattore centrale nella costruzione narrativa johanseniana. La "biblioteca ideale" di Johansen vede così avvicendarsi, senza contraddizione né soluzione di continuità, autori come Rabelais, Ariosto, Cervantes, Sterne e Gogol', tutti accomunati dall'adesione al genere parodico e picaresco.

Di certo Johansen era ben consapevole di come la legittima appartenenza di alcuni di questi scrittori al filone parodico della letteratura mondiale era in realtà strettamente dipendente anche dal prestigio acquisito dalle culture regionali e nazionali a cui essi facevano riferimento. Nel caso di Gogol' tale discorso diventa particolarmente rilevante, poiché la sua opera – e l'immaginario ucraino di cui era intrisa la sua produzione giovanile – aveva fatto il suo ingresso nella cultura mondiale solo attraverso il passaggio nella più prestigiosa cultura russa imperiale. Per questo motivo, attraverso la sua fitta rete di legami ipertestuali e architestuali, Johansen tentava di inserire anche la letteratura ucraina in quella precisa tradizione letteraria di cui, al tempo stesso, metteva in crisi i modelli, innovandoli. La stessa ambientazione ucraina dell'opera johanseniana gioca un ruolo particolare in questo effetto di capovolgimento dei modelli tradizionali, poiché contribuisce al conferimento di un effetto parodico al motivo cavalleresco ed eroico, che sembra essere provincializzato e trivializzato anche a causa di questa "ucrainizzazione" letteraria, ma al tempo stesso mette in crisi i confini di ciò che può dirsi ucraino e di ciò che è invece estraneo. A tal proposito, Škola sottolinea come il romanzo sia costruito mediante una serie di opposizioni tra il "Proprio" e "l'Altrui", che finiscono però per confondersi e

mescolarsi, ad esempio attraverso la metamorfosi di Pereira in Pererva, creando così una profonda connessione culturale e intertestuale tra i due mondi (ŠKOLA: 2012, 54). La figura dell'ucraino Pererva, d'altra parte, potrebbe essere interpretata come la manifestazione di un ulteriore livello del gioco ipertestuale e architestuale di Johansen. Il nome di Pererva (Intervallo), infatti, può essere considerato un nome parlante: in tal senso, l'"intervallo" a cui allude la presenza del personaggio potrebbe essere un rimando al genere dell'intermezzo teatrale diffuso in epoca barocca, dove, come si è detto in precedenza, aveva lo scopo di intervallare il genere alto e occidentale del dramma gesuita adattandolo alle esigenze del pubblico locale, anche mediante la presenza di personaggi appartenenti al complesso mosaico etnico e sociale della Confederazione Polacco-Lituana.[55] Proprio come gli intermezzi di epoca barocca – tradizione certamente nota all'autore, come dimostra la ripresa del genere all'interno di *Literaturnyj Jarmarok* – anche il personaggio di Pererva ha lo scopo di ricontestualizzare un genere tradizionalmente occidentale e, in un certo senso, di demistificarlo attraverso le tendenze comiche e parodiche che dominano il *Podorož*.

L'intento di demistificazione e decostruzione delle convenzioni del romanzo tradizionale, inoltre, trova una definitiva conferma nel finale, in cui il narratore rivela la natura totalmente finzionale dei personaggi, da lui creati come delle mere proiezioni del paesaggio ucraino. Tale colpo di scena smaschera così il processo stesso della costruzione letteraria, dando prova degli interessi teorici dell'autore e della sua affinità alle ricerche formaliste. Anche per questa ragione, Galina Babak e Aleksandr Dmitriev hanno definito il romanzo come uno dei più chiari risultati, in ambito letterario, delle riflessioni formaliste in Russia e in Ucraina (BABAK, DMITRIEV: 2021, 211). Proprio il legame di Johansen con i formalisti, d'altra parte, fornirebbe un'ulteriore spiegazione del particolare interessamento dell'autore per il genere carnevalesco e picaresco, e per autori come Sterne e Cervantes, spesso posti al centro delle loro analisi dagli stessi studiosi formalisti, un aspetto su cui torneremo nella parte conclusiva di questa sezione.

È dunque possibile definire il procedimento transtestuale di Johansen come di tipo prevalentemente "compositivo", ovvero incentrato soprattutto sul riferimento – spesso anche parodico – a determinati generi letterari, piuttosto che su un dialogo intertestuale puntuale con l'opera di specifici autori. Il dialogo con un genere letterario nel suo complesso è evidente anche in un altro romanzo di Johansen che precede di alcuni anni il *Podorož*, *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta inšych* (in seguito soltanto *Pryhody*). Pubblicato nel 1925, *Pryhody* sembra inserirsi in un genere particolarmente popolare nella letteratura di massa dell'epoca, quello del romanzo-feuilleton di carattere giallo o d'avventura, anche in questo caso chiaramente richiamato fin dal titolo (ROMANENKO: 2014, 88). Il

[55] Sul teatro ucraino del XVII e XVIII secolo e sul genere dell'intermezzo rimandiamo a LEWIN: 2010.

soggetto dell'opera è costituito da un complesso intreccio di linee narrative. Innanzi tutto, il romanzo si apre con la giovane Edith, figlia dell'imprenditore americano Mac Layston, la quale, impressionata dalle notizie sulla carestia nell'Unione Sovietica, decide di recarvisi imbarcandosi di nascosto su una nave diretta in Europa, ma questa decisione dà il via a una serie di disavventure che la portano sino a Londra, dove inizierà a lavorare in fabbrica, acquisendo così un nuovo punto di vista sul sistema capitalistico che aveva sempre esperito da privilegiata. A Londra, inoltre, sono rappresentate le vicende di una serie di altri personaggi, tra cui l'irlandese Martin o il polinesiano Toni, coinvolti nei movimenti di protesta dei lavoratori nelle fabbriche. Parallelamente a questo filone della trama, vi è invece quello di Mac Layston, che parte per Parigi convinto di potervi trovare la figlia, ma che a sua volta rimane coinvolto in una serie di vicende avventurose e tentativi di sabotaggio. Alla città di Parigi è anche legata la linea narrativa che ruota attorno al "Cafè della scimmia blu", un locale frequentato da membri altolocati della società francese e animato dalla presenza di ballerine e prostitute, tra cui emerge il personaggio di Camilla. Il fidanzato della ballerina, François, è invece in viaggio in Africa, che si configura così come l'ambientazione di un ulteriore filone narrativo, dove l'uomo, insieme al compagno Vincent, è in missione per conto del proprietario del Cafè, a cui deve portare una scimmia destinata ad arricchire il programma di intrattenimento del locale parigino. Ultimo filone della trama (anche se tutti sono portati avanti parallelamente nel corso del romanzo) è invece quello che si svolge tra l'America, Londra e l'Unione Sovietica ed è legato ai personaggi di Harry Rupert e James Reeps, in competizione per il brevetto di un alimento artificiale che, secondo i personaggi, potrebbe rivoluzionare la società e l'intero sistema economico risolvendo gran parte dei problemi di povertà in tutto il mondo. Il romanzo si conclude con l'unione dei numerosi intrecci narrativi, che trovano la loro soluzione grazie all'espediente dell'agnizione, per cui si scopre che molti dei personaggi sono in realtà legati tra loro da rapporti di parentela: il lavoratore irlandese Martin è infatti il fratello di Mac Layston e di conseguenza lo zio di Edith, oltre che il padre di Harry Rupert.

Il romanzo può essere considerato una delle tante manifestazioni di quel fenomeno che prese il nome di *krasnyj pinkertonizm* ("pinkertonismo rosso", un'espressione coniata da Nikolaj Bucharin nel 1923) e che nel corso degli anni Venti acquisì un'incredibile popolarità in tutta l'Unione Sovietica. Tale tendenza consisteva nello sfruttare l'attrattività del genere del "pinkerton" per trasmettere contenuti edificanti dal punto di vista ideologico (RUSSELL: 1982, 392). Questo termine era utilizzato per fare riferimento al genere del romanzo giallo che aveva guadagnato un'estrema diffusione tra le masse in Russia e in Ucraina grazie alle traduzioni, quasi esclusivamente in lingua russa, di testi americani i cui protagonisti lavoravano per la celebre agenzia di investigazioni Pinkerton. Il romanzo di Johansen, in effetti, si inserisce appieno in questa categoria: se da un lato esso rispetta tutti i principi del romanzo d'avventura – dall'esotismo delle ambientazioni, ai complessi intrecci di vicende

avventurose, che rendono la trama avvincente e scorrevole per i lettori – dall'altro lo sviluppo del romanzo non è fine a se stesso, ma introduce una critica del mondo occidentale e delle storture del modello capitalista, nonché una parodia dei preconcetti di stampo imperialista diffusi in Occidente circa la vita nell'Unione Sovietica.

Il romanzo, dunque, si presenta superficialmente come un prodotto di massa, il cui scopo principale è quello di attirare l'attenzione dei lettori e di intrattenerli efficacemente: Ljudmyla Kulakevyč, a tal proposito, sottolinea il fatto che nel romanzo è frequente il ricorso ad un effetto di *cliffhanger*, tipico appunto dei romanzi-feuilleton pubblicati a puntate a fine XIX – inizio XX secolo, che dovevano puntare a mantenere alto l'interesse del lettore medio; tale procedimento era al tempo stesso impiegato estesamente anche nel contesto cinematografico, in cui il soggetto del film procedeva spesso attraverso l'intreccio di diverse linee narrative, accostate attraverso un montaggio di episodi alternati e paralleli[56] (KULAKEVYČ: 2020). L'appartenenza del romanzo a un genere di massa, tuttavia, è, come si è detto, solo superficiale, poiché cela in realtà una notevole ricerca stilistica e una capacità di analisi culturale che, come osserveremo nel capitolo successivo, è prova di una coscienza di stampo postcoloniale da parte dell'autore. Anche per questo motivo, Olena Romanenko considera *Pryhody* come un esemplare di "letteratura della mistificazione", in cui il rimando agli stereotipi della letteratura di massa si configura come un gioco parodico con il genere e con i lettori, le cui aspettative vengono continuamente disilluse (ROMANENKO: 2014). Come nel *Podorož*, dunque, l'elemento parodico gioca un ruolo importante nella costituzione del romanzo. Iryna Kunyc'ka sottolinea, inoltre, che oggetto dello sguardo parodico dell'autore non sono solo gli elementi tipici del romanzo giallo e d'avventure, ma anche, ad esempio, altri elementi particolarmente diffusi nella letteratura dell'epoca, come le fiabe esotiche inserite nel romanzo, o persino elementi della letteratura alta, come i principi propri della letteratura modernista teorizzati dai critici formalisti. Kunyc'ka, ad esempio, considera come un'evidente caricatura parodica del procedimento dell'*ostranenie* teorizzato da Viktor Šklovskij il modo in cui, attraverso lo sguardo "estraneo" del polinesiano Toni, viene descritta una protesta di lavoratori a Londra, soppressa con la violenza dai poliziotti (KUNYC'KA: 2019):

> Тоні чхнув уперше. З завулка показалися інші племена й приєдналися до походу. Над ними лопотіли в вітрі такі самі червоні банани. Тоні почав раз у раз чхати й смикнув першого батька за одіж, щоб не йти до чортового заводу, але той суворо подивився на Тоні й рукою наказав йому йти. У Тоні очі почали точитись водою, наче стояв він коло вогню. Але він знав твердо, що батько знає, що треба робити, і мужньо йшов далі, хоча чхав раз у раз, чхнув далеко більше разів, ніж у нього було пальців на руках та на ногах, і йому дуже хотілося їсти… Раптом почало гриміти, хоч небо було ясне. Гриміло з того місця, де було

[56] Iryna Kunyc'ka invece valuta questo procedimento nell'ambito dell'estetica del frammento, che considera tipica del romanzo costruttivista e d'avanguardia (KUNYC'KA: 2019)

багаття, з білого диму. Люди з зойком падали, вражені блискавкою. Деякі одбігли геть, перший батько витяг з-за пасу якусь чорну коробку й почав пускати з неї дим. З-за багаття вибігли білі з кавунами на голові, ті самі страшні білі, що спалили халабуду, де жив Тоні на острові, й забили його родичів.

Тоні жахливо заверещав і хотів тікати. Але він згадав про батька, міцно схопив його за одіж і тримався, щоб не втікти. Білі вбивці схопили його, одірвали од батька й повели, підштовхуючи дубинами в спину. Тоні оглянувся. Червоний лист лежав долі, за ним вели ще багатьох людей, обличчя їм було скривавлене й подряпане. — Тоні, синку, не бійся, — сказав батько язиком, бо руками він молився до неба. Тоні ще раз жалібно зойкнув і скорився своїй участі[57] (JOHANSEN: 2009, 314-315).

In questo estratto, l'esemplificazione così perfetta, si potrebbe dire "da manuale", del procedimento dello straniamento fa certamente pensare a un'applicazione parodica delle formulazioni elaborate dallo studioso formalista. Lo sguardo straniato di Toni, infatti, aiuta i lettori a osservare "come per la prima volta" frammenti di realtà ormai così noti da essere percepiti in maniera automatica, ma la precisione con cui il procedimento viene attuato risulta quasi iperbolica: ad esempio, lo sguardo di Toni porta a descrivere i caschi dei poliziotti come dei cocomeri e a scambiare gli spari con dei tuoni, mentre le bandiere rosse – segno della matrice socialista della protesta descritta – vengono alternativamente descritte come banane sollevate nel cielo o come un grande lenzuolo, quindi con degli oggetti presumibilmente familiari alla coscienza di un personaggio caratterizzato in maniera volutamente stereotipata come non europeo. Al tempo stesso, tuttavia, una così puntuale riproduzione dello straniamento dà prova di una lettura attenta dei formalisti da parte di Johansen, nonché della sua capacità di utilizzarne gli strumenti per scopi che trascendono il solo intento parodico. Lo stesso Johansen, nel suo testo teorico *Jak budujet'sja opovidannja. Analiza prozovych zrazkiv* aveva teorizzato un procedimento, a cui lo scrittore aveva dato il nome di *ponovlennja* (rinnovamento), che in buona sostanza corrispondeva proprio allo straniamento di Šklovskij, poiché entrambi avevano lo scopo di mostrare la realtà "come per la prima volta". L*'ostranenie* era dunque riconosciuto anche da Johansen come strumento espressivo utile nella costruzione narrativa (BABAK, DMITRIEV: 2021, 202). Al di là dell'evidente parodicità delle righe sopra menzionate, in effetti, l'episodio narrato non è privo

[57] Traduzione: "Toni starnutì per la prima volta. Dal vicolo apparvero altre tribù e si unirono alla marcia. Su di loro sventolavano nel vento quelle stesse banane rosse. Toni iniziò a starnutire ripetutamente e strattonò il primo padre per la giacca, per impedirgli di andare in quella dannata fabbrica, ma quello rivolse uno sguardo severo a Toni e con la mano gli fece cenno di andare avanti. Gli occhi di Toni iniziarono a riempirsi d'acqua, come se fosse vicino a un fuoco. Ma lui sapeva con certezza che suo padre sapeva ciò che bisognava fare, e proseguì coraggiosamente, nonostante continuasse a starnutire, starnutì molte più volte di quante dita aveva sulle mani e sui piedi, e aveva molta voglia di mangiare…Improvvisamente iniziò a tuonare, anche se il cielo era sereno. Tuonava dal punto in cui c'era un falò con del fumo bianco. La gente cadeva con un grido, colpita dai fulmini. Alcuni scappavano via, il primo padre tirò fuori dalla cintura una certa scatoletta nera, e iniziò a soffiarle via il fumo. Da dietro il falò sbucavano dei bianchi con dei cocomeri in testa, gli stessi terribili bianchi che avevano bruciato la capanna dove viveva Toni sull'isola, e avevano ucciso i suoi parenti. Toni urlava di terrore, e voleva scappare. Ma si ricordò di suo padre, lo strinse forte per i vestiti e si aggrappò, per non scappare. Gli assassini bianchi lo afferrarono, lo strapparono dal padre e lo portarono via, spingendolo con dei bastoni sulla schiena. Toni si guardò intorno. Il lenzuolo rosso giaceva sul pavimento, dietro di esso portavano ancora molte persone, dai volti graffiati e insanguinati. – Toni, figliolo, non aver paura, – disse il padre con la lingua, perché con le mani stava pregando verso il cielo. Toni emise un altro grido terribile e si arrese alla sua sorte".

della sua drammaticità e di una certa potenza espressiva. Lo sguardo "straniato" che qui è rappresentato è quello di un personaggio che si pone come un *outsider* rispetto a una cultura imperiale come quella britannica, capace di compiere azioni così brutali da poter essere descritte solo attraverso tali perifrasi stranianti. Grazie all'allusione intertestuale emerge dunque anche lo sguardo critico di Johansen nei confronti delle culture coloniali, su cui avremo modo di concentrarci approfonditamente nel prossimo capitolo.

Per concludere, la commistione di generi finora descritta, la tendenza al fantastico, l'accento su una comicità talvolta triviale e "corporea" – che abbiamo definito come rabelaisiana –, il ricorso all'immagine della maschera o di "personaggi-marionetta", rappresentano, secondo Natal'ja Lobas, una prova che anche questo romanzo appartenga al filone della letteratura carnevalesca (LOBAS: 2009). Come abbiamo già avuto modo di affermare, la "biblioteca ideale" di Johansen coincide in parte con quella, ugualmente percorsa da una vena carnevalesca, che Chvyl'ovyj aveva definito nei suoi *Arabesky*, in cui dichiarava la sua affinità con la tradizione romantica e l'avversità a una letteratura "monologica". Tale tendenza va probabilmente considerata come una manifestazione tipica dell'epoca, soprattutto nello spazio tardo-imperiale russo e sovietico. Opere di autori come Cervantes e Sterne furono infatti studiate approfonditamente da Šklovskij nella sua *Teoria della prosa* (1925), e una certa popolarità dell'estetica carnevalesca risulta evidente e trasversale in tutte le forme artistiche del periodo, dalle arti figurative allo sviluppo delle arti teatrali, sino alle numerose opere letterarie fortemente influenzate dalla fascinazione per questa estetica: basti pensare alle raccolte poetiche, risalenti agli anni Dieci, in cui Mychajl' Semenko si tratteggiava come un novello Pierrot, o allo spirito carnevalesco degli *Intermezzi* di *Literaturnyj Jarmarok*, di cui Johansen era uno degli animatori (HRYN: 2005).

Nella scelta di un canone carnevalesco – così in linea con lo spirito dell'epoca – va poi presa in considerazione, anche nel caso di Johansen, la riflessione di Kristeva e la sua definizione della letteratura carnevalesca come caratterizzata da una profonda ambivalenza e da un'avversione al monologismo, considerato dalla studiosa come il linguaggio proprio della legge e delle autorità, in contrasto con la tendenza trasgressiva del romanzo polifonico (KRISTEVA: 1978, 132-134). Come nel caso di Chvyl'ovyj, dunque, l'affinità di Johansen con il genere carnevalesco e il suo ampio ricorso al procedimento transtestuale sono prova della capacità di Johansen di "volgersi contemporaneamente da più parti" – di essere dunque un *polytropos* – e dare così voce nella sua opera a quella profonda ambivalenza che contraddistingue la letteratura ucraina degli anni Venti e ne segna il processo di costruzione identitaria. Se in generale l'impiego della parodia porta a uno sdoppiamento di significati, poiché replica una serie di modelli ma, al tempo stesso, li decostruisce o li innova, allora l'ipertestualità e l'architestualità di Johansen hanno un duplice effetto: da un lato, tali procedimenti

servono, come si è detto, al progetto di integrazione della cultura ucraina nella tradizione delle culture europee e occidentali, considerate come le detentrici e le creatrici del canone della letteratura alta; d'altro canto, però, l'effetto di spostamento – in certi casi di traduzione, in senso letterale o meno – di tali modelli in un diverso contesto, e nello specifico in un contesto che possiamo definire come postcoloniale, provoca un effetto di straniamento e diffrazione dei significati che mette in crisi tanto i ruoli di potere delle diverse culture, quanto la convinzione illusoria che un'identità si possa costruire rinunciando al continuo confronto con l'Altro.

L'ambivalenza di Johansen si traduce quindi anche nella sua capacità di guardare al mondo occidentale e creare un ponte con esso, pur mantenendo il suo orientamento politico verso gli ideali della Rivoluzione bolscevica, e di conseguenza mantenendo uno sguardo profondamente critico nei confronti di quei modelli culturali con cui egli sa, però, confrontarsi. Questa sua capacità di farsi elemento di tramite e confronto tra mondi diversi risulta particolarmente evidente nella sua attività teorica – dove vi è un ampio uso di esempi tratti dalle letterature straniere –, in quella di traduttore, e negli articoli apparsi su *Universal'nyj Žurnal*. Come si è già detto al momento di delinearne il percorso biografico, sulla rivista, pubblicata tra il 1928 e il 1929, lo scrittore pubblicava infatti dei testi che erano una via di mezzo tra una traduzione e un commento di alcuni numeri di quotidiani occidentali come il *Times*, il *Washington Post* o *Le Temps* e costituivano così un espediente per mostrare ai lettori ucraini quel mondo inaccessibile, filtrandolo però attraverso lo sguardo di un intellettuale vicino agli ideali del partito, e dunque capace di guidare i lettori verso una corretta interpretazione delle informazioni giunte fino a loro. Tale capacità di muoversi tra mondi incompatibili osservando tutto con sguardo ironico e disincantato – tanto il mondo "fuori" e altrui, quanto quello "dentro" e proprio –è d'altronde ciò che sta alla base dell'opera letteraria di Johansen nel suo complesso, anche da un punto di vista puramente tematico, come osserveremo nel capitolo successivo.

Spostiamoci, ora, ad esaminare l'ultimo dei nostri tre scrittori, in cui la transtestualità si manifesta come un procedimento maggiormente orientato verso le masse dei lettori e caratterizzato, dunque, da una minor complessità letteraria e filosofica, ma comunque di fondamentale importanza per il processo di costruzione identitaria dell'Ucraina sovietica.

## 2.3 Ostap Vyšnja e la creazione di un triplice canone: nazionale, sovietico, universale

### 2.3.1 Ostap Vyšnja: biografia

L'opera di Ostap Vyšnja dà prova di un'ulteriore declinazione di quella che abbiamo definito come la *polytropia* dell'Ucraina degli anni Venti: nel suo caso, il suo sguardo multiforme si manifesta anche nella capacità di muoversi tra le esigenze del potere sovietico e la sensibilità dei lettori ucraini, dando voce a posizioni ambivalenti mediante un'accurata scelta dei modelli letterari di riferimento. Come per Chvyl'ovyj e Johansen, anche la biografia di Ostap Vyšnja traccia una parabola che ben riflette gli sviluppi politici e culturali dell'Unione Sovietica nei primi decenni della sua esistenza, sebbene con esiti diversi rispetto alla tragica fine toccata in sorte ai primi due scrittori. Pavlo Hubenko (lo pseudonimo Ostap Vyšnja, come vedremo, venne assunto dallo scrittore nel corso della sua carriera) nacque nel 1889 in una famiglia molto numerosa nella regione di Poltava, nell'Ucraina centro-orientale. La famiglia, in cui erano nati ben diciassette figli, di cui solo tredici sopravvissero fino all'età adulta, era di estrazione sociale bassa, ma comunque discretamente istruita rispetto alla cultura media delle campagne ucraine poiché alfabetizzata: nei suoi testi di natura memorialistica e autobiografica lo scrittore descrive la ridottissima biblioteca della famiglia, costituita dai testi sacri, in particolare dal Vangelo, e dal *Russkij Palomnik* ("Il Pellegrino Russo"), un periodico religioso in lingua russa pubblicato a San Pietroburgo tra il 1885 e il 1917.[58] Il giovane Pavlo, ad ogni modo, si rivelò presto uno studente brillante, che attingeva alla piccola biblioteca del villaggio per ampliare le sue letture, tra cui ricorda soprattutto le opere di Gogol'. Alla conclusione dell'istruzione elementare a Zinkiv, dove, tra l'altro, fu compagno di scuola di Mykola Zerov (ZUB: 1991, 8), chiese ai genitori di poter proseguire gli studi presso l'istituto magistrale della cittadina di Hluchiv, nella confinante regione di Sumy. Questa opzione si rivelò tuttavia impraticabile per via delle difficili condizioni economiche della famiglia, e il giovane Hubenko finì dunque per iscriversi alla scuola di medicina militare a Kyjiv, che terminò nel 1907 (CEKOV: 1988, 7-8).

Questi anni giovanili a Kyjiv furono fondamentali nella formazione personale e artistica dello scrittore, il quale iniziò a frequentare la vivace vita teatrale della città e ad ampliare la propria cultura studiando da autodidatta. Nel 1917, dunque, lo scrittore riuscì, mentre già lavorava come infermiere, ad ottenere il diploma di maturità e a intraprendere gli studi storici e letterari presso l'Università di

[58] Vyšnja fu autore di un testo autobiografico, l'autobiografia (*Avtobiohrafija*) del 1927, che ha contribuito alla costruzione della sua immagine pubblica come scrittore sovietico e popolare, mentre altre informazioni di carattere biografico sono tratte dai frammenti del suo diario pubblicati postumi nel volume, in traduzione russa, *Dumy moi, dumy moi…*(*Pensieri miei, pensieri miei…*) del 1959.

Kyjiv. Al momento dello scoppio della Rivoluzione nel 1917, Pavlo Hubenko, come lui stesso dichiarò in seguito nella sua autobiografia, iniziò a partecipare attivamente alla vita politica dell'Ucraina contemporanea e alla "costruzione" della nazione ("costruivo l'Ucraina" (*buduvav Ukrajinu*), VYŠNJA: 1927 citato in CEKOV: 1988, 9), nella speranza che lo sfaldarsi dell'Impero zarista avrebbe finalmente reso possibile la nascita di una nazione ucraina indipendente. Come già sottolineato nel primo capitolo, tuttavia, i tentativi di dare vita a un'organizzazione statuale per l'Ucraina ebbero vita breve, a causa della molteplice minaccia proveniente tanto dai Bianchi di Denikin quanto dai bolscevichi. Nel 1919 Hubenko fu evacuato da Kyjiv a Kam'janec'-Podil's'kyj, dove si era rifugiata anche la Central'na Rada, che stava tentando di riorganizzarsi in quegli anni di guerra civile. Nello stesso periodo, Hubenko iniziò gradualmente ad abbandonare la professione medica, per iniziare invece la sua carriera giornalistica e letteraria. Egli divenne infatti redattore del giornale di Kam'janec'-Podils'kyj *Narodna Volja* (*Libertà Popolare*), dove pubblicò, con lo pseudonimo di Pavlo Hruns'kyj, il suo primo feuilleton dedicato a un aspro attacco all'Armata Bianca di Denikin, *Demokratyčni Reformy Denikina* (Le riforme democratiche di Denikin, 1919). Con lo stesso pseudonimo, Hubenko pubblicò su *Narodna Volja* venti altri testi, tutti incentrati sull'attualità e caratterizzati spesso da un'aspra satira politica, sempre rivolta prevalentemente contro i Bianchi (SLUCHENS'KA: 2017, 122). Nonostante l'attività giornalistica e letteraria di Hubenko su giornali di matrice socialrivoluzionaria, però, e nonostante la poca chiarezza circa il posizionamento politico dello scrittore in quegli anni, Cekov sostiene che Hubenko non era direttamente coinvolto nelle attività del Direttorato guidato da Vynnyčenko e Petljura, e proprio per questo motivo gli fu possibile, nel 1920, fare ritorno a Kyjiv (CEKOV: 1989, 11). La sua posizione, in ogni caso, era senz'altro sospetta, tanto da provocare un suo primo arresto proprio nel 1920 da parte dei bolscevichi, dai quali venne poi rilasciato grazie all'intercessione dello scrittore e amico Vasyl' Ellan-Blakytnyj, allora membro influente del KP(b)U. In seguito al rilascio, Hubenko si trasferì a Charkiv, dove iniziò a collaborare con le principali testate giornalistiche della neoproclamata capitale dell'Ucraina sovietica, prima come traduttore e segretario per il quotidiano *Visti VUCVK* e poi come autore di feuilleton a racconti umoristici. Il primo testo firmato con lo pseudonimo di Ostap Vyšnja risale al 1921 e fu pubblicato su *Seljans'ka Pravda*, organo ufficiale del KP(b)U e dei *Komitety Nezamožnych Seljan* (Comitati dei contadini indigenti). Tale racconto sancì l'inizio della fortunata carriera letteraria di Ostap Vyšnja. Lo scrittore, infatti, iniziò a pubblicare sempre più frequentemente per le principali riviste e quotidiani ucraini (*Visti VUCVK*, *Seljans'ka Pravda*, *Červonyj Perec'*) e alcuni suoi racconti iniziarono a uscire in volumi indipendenti. La prima di queste raccolte, *Sil'skohospodars'ka propahanda* (*Propaganda agricola*, 1923), conteneva un racconto di Mark Twain, tradotto dallo

stesso Vyšnja, e tre brevi racconti dello stesso scrittore ucraino, sulla cui peculiarità ci soffermeremo in seguito (SLUCHENS'KA: 2017, 123; ZUB: 1991, 16-17).

Il successo di pubblico riscosso da Vyšnja fu immenso, e le sue raccolte iniziarono a essere ristampate più e più volte, tanto da far guadagnare allo scrittore il soprannome di "re delle tirature ucraine" (*korol' ukrajins'kych tyraživ*). Oleksandr Hrycenko spiega che la diffusione dell'opera di Vyšnja era ugualmente ampia sia nelle campagne che nelle città, seppur attraverso media differenti, poiché, mentre nelle aree rurali era più estesa la diffusione di giornali, come *Visti VUCVK*, che ospitavano i suoi scritti, nelle città si verificavano vendite più alte per i suoi libri, in quanto prodotti più costosi e tendenzialmente rivolti a un pubblico più istruito (HRYCENKO: 2019, 141-142). Il grandissimo e rapido successo ottenuto da Vyšnja fu dovuto, in parte, al favore che egli si era guadagnato presso le autorità sovietiche, quanto meno in questa prima fase della sua carriera. L'umorista, in effetti, aderì alle politiche sovietiche a tal punto da diventare una delle figure più attive nella costruzione di un'identità ucraina e sovietica: i suoi racconti – che presero il nome di *usmišky*, piccole risate, e divennero quasi un genere letterario autonomo – consistevano molto spesso di testi satirici rivolti contro vari nemici della Rivoluzione bolscevica in Ucraina, dai nazionalisti ucraini agli imperialisti russi, dai proprietari terrieri contrari alla collettivizzazione ai membri del clero ortodosso. In realtà, l'umorismo di Ostap Vyšnja era un'arma a doppio taglio, ben più di quanto le autorità sovietiche non fossero state in grado di capire in un primo momento, poiché la satira dello scrittore finiva di fatto per colpire anche le autorità e la cultura ufficiale da essi promossa. Un caso su tutti, per esemplificare l'ambivalenza della critica sociale vyšniana, è quello della raccolta *Ukrajinizujemos'* (*Ucrainizziamoci*, 1926), attraverso la quale lo scrittore aderiva sì in prima persona al progetto di ucrainizzazione, promuovendolo presso le masse dei lettori, ma ne metteva anche abilmente in luce le contraddizioni, le forzature e le debolezze attraverso un uso ironico del bilinguismo ucraino-russo, utile a smascherare l'inefficacia del progetto e la mentalità opportunista e sottilmente imperialista di una larga fetta della popolazione urbana.

Parallelamente al successo di pubblico, nel corso degli anni Venti Vyšnja acquisì anche una certa notorietà presso gli ambienti intellettuali ucraini, in particolare a Charkiv, dove collaborò con alcuni dei più importanti circoli letterari dell'epoca. In una prima fase Vyšnja collaborò con i gruppi Pluh e Hart, pubblicando i suoi racconti su piattaforme editoriali come *Plužanyn*; lo scrittore iniziò poi ad avvicinarsi ai circoli di VAPLITE, diventando in seguito anche uno dei redattori della rivista *Literaturnyj Jarmarok* e membro della redazione di *Universal'nyj Žurnal*, su cui però non pubblicò testi di sua produzione (HRYN: 2005, 149-152). Già appassionato di teatro negli anni trascorsi a Kyjiv prima della Rivoluzione, lo scrittore era interessato anche alla vita teatrale della capitale, e si cimentò nella scrittura e nell'adattamento di sceneggiature per il teatro Berezil', in particolare traducendo la

trasposizione teatrale del racconto di Gogol' *Il Vij* – per cui scrisse anche l'intermezzo *Ukrajinizacija* (*Ucrainizzazione*) –, e collaborando, insieme a Majk Johansen e Mykola Chvyl'ovyj, alla messa in scena di alcune commedie.

Nonostante la sua partecipazione trasversale alla vita culturale charkiviana, tuttavia, la reputazione dello scrittore tra gli intellettuali dell'epoca non era univoca. Fin dagli esordi, infatti, vi era chi criticava Vyšnja per la sua eccessiva semplicità e la presunta trivialità, ma fu a partire dal 1927 che le critiche rivolte contro lo scrittore iniziarono ad assumere sfumature politiche sempre più preoccupanti: lo scrittore Oleh Poltorac'kyj, ad esempio, etichettò Vyšnja come un fascista e controrivoluzionario, e attacchi alla sua figura iniziarono ad arrivare anche da esponenti del partito, che tacciavano la sua opera di nazionalismo, al fianco di quella di Mykola Chvyl'ovyj (HAL'ČENKO: 2020, 9).

Ostap Vyšnja aveva però anche il sostegno di diversi intellettuali dell'epoca. Tra gli estimatori della sua opera vi era, ad esempio, lo stesso Mykola Chvyl'ovyj, il quale all'interno di un numero della rivista *Prolitfront* dedicò un intero articolo, dal titolo "Ostap Vyšnja v svitli 'livoji' balabajky" ("Ostap Vyšnja alla luce della balalajka 'di sinistra'", 1930), alla difesa dell'umorismo di Ostap Vyšnja dalle critiche dei contemporanei (KOZYREVA: 2015, 77-81). Tuttavia, l'approvazione di Chvyl'ovyj, che definì l'umorismo dello scrittore utile ai fini dell'educazione delle masse, non fu forse particolarmente vantaggiosa per Vyšnja. Come sappiamo, nel 1930 la reputazione di Chvyl'ovyj era già gravemente compromessa presso le autorità sovietiche. Nel 1933, lo stesso anno dell'arresto di Jalovyj, venne dunque emesso un ordine di arresto anche nei confronti di Vyšnja, accusato di appartenere a un'organizzazione controrivoluzionaria e nazionalista, come lui stesso e alcuni suoi colleghi confessarono, probabilmente sotto tortura, in diversi documenti e interrogatori tra il 1933 e il 1934 (HAL'ČENKO: 2020, 10-12). Da quel momento, Vyšnja venne trasferito nei campi di lavoro nella regione di Komi, nella Russia settentrionale, dove trascorse i successivi dieci anni come prigioniero, lavorando come redattore del giornale del Gulag *Severnyj Gornjak* o, alternativamente, come infermiere (SLUCHENS'KA: 2017, 124).

La sorte fu tuttavia più clemente con lo scrittore di quanto non era stata con Chvyl'ovyj e Johansen: egli riuscì infatti a sopravvivere ai dieci anni di prigionia e giungere così, nella primavera del 1943, all'attesa liberazione. Fondamentale per il rilascio di Vyšnja fu, probabilmente, l'intervento di alcuni intellettuali ucraini al tempo influenti presso le autorità, quali Maksym Ryl's'kyj e Jurij Janovs'kyj (HAL'ČENKO: 2020, 19), ma, come osserva Hrycenko, a determinare la liberazione dell'umorista ucraino fu, in maggior misura, la necessità delle autorità sovietiche, allora in difficoltà a causa della guerra in corso, di utilizzare la figura altamente simbolica e popolare di Ostap Vyšnja a fini

propagandistici (HRYCENKO: 2019, 146-147). La firma di Ostap Vyšnja, infatti, fece nuovamente la sua comparsa sulla stampa sovietica poco tempo dopo la sua liberazione. Con i suoi nuovi testi lo scrittore mostrava il suo sostegno alla campagna bellica sovietica e alla strenua lotta contro il nazifascismo e il nazionalismo, compreso quello ucraino. Nuovi *usmišky* ripresero così a essere pubblicati sui giornali e l'opera dell'umorista riprese persino a essere tradotta nelle varie lingue dell'Unione Sovietica.[59] La riabilitazione totale, tuttavia, arrivò solamente nel 1955, un anno prima della morte dello scrittore, ormai malato da tempo (ZUB: 1991, 26). Una rappresentazione oggettiva della figura e della produzione letteraria di Ostap Vyšnja, invece, tardò ad arrivare per diversi decenni: anche dopo la sua morte, infatti, la sua figura fu strumentalizzata e rimodellata di volta in volta secondo le necessità della propaganda sovietica. Da "nemico del popolo", così, Vyšnja divenne un classico della letteratura sovietica, mentre il suo complesso rapporto con il potere, insieme alle opere più controverse risalenti agli anni Venti, veniva sapientemente celato al grande pubblico. Il crollo dell'Unione Sovietica e la nascita di un'Ucraina indipendente non hanno aiutato a fare chiarezza sulla sua figura, trasformata dalla critica in una sorta di martire nazionale ucraino. In questo lavoro, ci concentreremo esclusivamente su un'analisi della sua opera precedente all'arresto, quando lo scrittore era ancora in grado di mostrare una certa libertà espressiva. Una lettura attenta e disposta ad accogliere le complessità e le contraddizioni dell'opera di Vyšnja al di là dei molteplici rimaneggiamenti ideologici a cui è stato sottoposto ci darà modo di comprendere il complesso processo di costruzione identitaria e la ricerca di un equilibrio tra l'appartenenza nazionale e quella transnazionale, tra l'adesione a una fede ideologica e la fedeltà ai propri valori, che impegnarono lo scrittore nel corso dei lunghi anni Venti. Come dimostreremo nelle pagine che seguono, il ricorso a una forma di transtestualità orientata, sia nella scelta dei riferimenti che nelle modalità espressive, verso i gusti delle masse fu proprio uno degli strumenti utilizzati da Vyšnja per la costruzione di un'identità collettiva sovietica *e* ucraina.

[59] I racconti dell'umorista erano stati abbondantemente tradotti negli anni Venti: le prime e più frequenti traduzioni, prevedibilmente, furono quelle in lingua russa, di cui vi è testimonianza a partire dal 1926, ma in quegli anni comparvero traduzioni anche in yiddish e in lingua bielorussa. La reintroduzione di Vyšnja nel canone sovietico a partire dagli anni Cinquanta portò poi a una nuova ondata di traduzioni: lo scrittore continuò infatti a essere tradotto nelle Repubbliche Sovietiche, in primis in Russia, ma anche in lingue più periferiche come l'estone e il georgiano; e alcuni suoi testi in traduzione arrivarono persino a valicare i confini dell'Unione Sovietica, giungendo in Paesi politicamente affini quali Polonia, Ungheria, Romania e Bulgaria. Queste informazioni sono state ricavate da una consultazione dei cataloghi digitali di diverse biblioteche, tra cui la Biblioteca statale russa di Mosca, la Biblioteca nazionale Széchényi di Budapest, la Biblioteca nazionale Cirillo e Metodio di Sofia, la Biblioteca nazionale dell'Estonia e la Biblioteca nazionale della Georgia, oltre al catalogo generale Worldcat.com.

### 2.3.2 Ostap Vyšnja come scrittore sovietico: traduzione e paratestualità alla ricerca di un canone universale

Come emerge dalla sua stessa biografia, l'opera di Ostap Vyšnja fu fin dagli anni Venti – e in misura ancor maggiore nel dopoguerra – uno strumento utile nel processo di formazione di un'identità sovietica, di cui lo scrittore fu un attivo promotore. Nei suoi racconti umoristici, almeno ad un primo sguardo, Vyšnja sembrava abbracciare il sistema di valori promulgato dalle autorità sovietiche, contribuendo così alla sua formulazione e alla diffusione di questa nuova *forma mentis* presso le masse di lettori che era in grado di raggiungere.

L'adesione agli ideali rivoluzionari e l'attiva partecipazione alla formazione del "nuovo uomo sovietico" si concretizzavano, tra le altre cose, nella scelta di modelli culturali ideologicamente validi e condivisi all'unanimità dalla comunità sovietica. Come spiegato da Evgeny Dobrenko, la creazione di un canone letterario fondato su principi ideologici e didattici era infatti uno degli obiettivi centrali nei programmi culturali sovietici dei primi decenni rivoluzionari, alla cui realizzazione contribuivano numerosi operatori culturali, dalle autorità politiche, agli editori, fino ai semplici bibliotecari (DOBRENKO: 1997). A giocare un ruolo importante in questa selezione dei riferimenti culturali erano anche le letterature straniere, la cui ricezione e diffusione mediante le traduzioni era filtrata con estrema attenzione attraverso il prisma dell'ortodossia ideologica. Nataliia Rudnytska sostiene, a tal proposito, che la traduzione letteraria visse un periodo di significativo sviluppo proprio in epoca sovietica, poiché era utilizzata dalle autorità del tempo come un importante strumento di formazione dell'identità sovietica, alla cui base vi era anche la definizione di un canone della letteratura mondiale presentato sotto un'ottica teleologica, secondo cui tutta la storia della letteratura convergeva verso il realismo socialista, inteso come raggiungimento ultimo di un lungo processo di sviluppo. Questa prospettiva, prevedibilmente, portava a una rigida selezione dei testi considerati meritevoli di essere inclusi nel canone sovietico, nonché a un certo disinteresse per le specificità nazionali e culturali, appiattite in un'ottica di radicale internazionalismo (RUDNYTSKA: 2022).

L'aumento delle traduzioni letterarie provocò anche un aumento delle traduzioni specificamente in ucraino. Questo fenomeno, particolarmente evidente durante la campagna di ucrainizzazione degli anni Venti, aveva indubbiamente un significato sul piano dello sviluppo di una cultura propriamente nazionale. Come affermano Oleksandr Kalnychenko e Lada Kolomiyets', infatti, l'introduzione, attraverso la traduzione, di testi fondamentali della letteratura mondiale nel patrimonio culturale ucraino fu una tappa fondamentale nel processo di *nation-building* di questo Paese, poiché tale operazione riaffermava il prestigio della lingua ucraina come lingua nazionale e autonoma, e colmava le lacune causate dai lunghi decenni di oppressione della lingua ucraina in epoca zarista

(KALNYCHENKO, KOLOMIYETS': 2022). Non a caso, i traduttori impegnati in questa attività, che soprattutto negli anni Venti assunse proporzioni molto estese, erano in gran parte membri dell'*intelligencija* ucraina e fautori della rinascita culturale del loro Paese. D'altra parte, la traduzione di testi letterari, scelti secondo criteri politici e ideologici, nelle varie lingue delle Repubbliche Sovietiche era pur sempre in linea con il progetto della *korenizacija* (indigenizzazione) e rispondeva a un'esigenza di tipo didattico nei confronti delle grandi masse di lettori – in particolare quelli non russi – che ancora necessitavano di una sorta di educazione ideologica, e per questo si inseriva pienamente nel programma culturale sovietico.[60]

Ostap Vyšnja si rese partecipe di questo processo di selezione dei riferimenti culturali internazionali per la neonata repubblica ucraina sovietica attraverso due diverse modalità tra loro complementari: la traduzione e la transtestualità, impiegata da Vyšnja soprattutto nelle forme della paratestualità e di una più tradizionale intertestualità incentrata sul dialogo con testi particolarmente significativi e riconoscibili per il grande pubblico. Concentriamoci, per iniziare, su un caso particolarmente significativo di procedimento di tipo paratestuale attuato dallo scrittore. Nel 1923 fu dato alle stampe il primo volume contenente alcuni brevi racconti umoristici firmati da Ostap Vyšnja, *Sil's'ko-hospodars'ka propahanda*, che si apriva con un racconto del celebre scrittore americano Mark Twain dal titolo *Jak ja buv redaktorom sil's'ko-hospodars'koho časopysu* (*How I edited an agricultural newspaper*, 1870) tradotto dallo stesso Vyšnja, e proseguiva con tre racconti umoristici di Vyšnja dedicati al tema dell'agricoltura e della collettivizzazione. Il dialogo tra i racconti di Vyšnja e quello di Twain avviene così grazie alla peculiare organizzazione materiale di questa raccolta, che, seguendo la categorizzazione genettiana delle varie forme di transtestualità, ci permette di parlare di un rapporto di tipo paratestuale tra i testi dei due autori (GENETTE: 1997; GENETTE: 1989). Ma quali sono le ragioni di questo accostamento in cui traduzione e transtestualità finiscono per intersecarsi?

Per prima cosa, è fondamentale sottolineare che l'opera di Mark Twain era particolarmente popolare nell'intera Unione Sovietica. In verità, la popolarità dello scrittore statunitense era iniziata nell'Impero zarista, dove, come spiegato da Margarita Marinova, fin dal volgere del XIX secolo era molto apprezzata la tendenza di Twain all'umorismo e alla satira sociale, che al lettore russo richiamava la tradizione nazionale rappresentata da autori come Aleksandr Griboedov (1795-1829) o Gogol' (MARINOVA: 2021, 120-121). Inoltre, prosegue Marinova, la parvenza realista delle opere di Twain faceva sì che i suoi racconti venissero recepiti come una fonte affidabile di informazioni sugli usi e i costumi diffusi negli Stati Uniti, verso cui all'epoca vi era un certo interesse in tutto l'Impero.

[60] Il programma di traduzioni letterarie nelle lingue delle Repubbliche sovietiche comprendeva, non a caso, una quantità consistente di testi letterari russi, considerati il canone a cui tutte le altre tradizioni letterarie dovevano fare riferimento (a questo proposito si veda RUDNYTSKA; KALNYCHENKO, KOLOMIYETS, 2022).

Non stupisce, dunque, che già intorno al 1910 vi fossero moltissime traduzioni dell'opera di Twain in lingua russa, e che alcune opere iniziassero a essere disponibili anche in ucraino (MARINOVA: 2021, 122-123). Il successo di Twain in epoca postrivoluzionaria, invece, deve essere ascritto alla correttezza ideologica che le autorità sovietiche riscontrarono nella sua opera. Come poc'anzi menzionato, infatti, la definizione di un canone della letteratura mondiale in epoca sovietica era subordinata a una valutazione di stampo politico e ideologico, da cui dipendeva la scelta di tradurre e diffondere o meno determinati testi. I racconti di Twain vennero considerati una feroce critica rivolta contro l'Occidente capitalista e imperialista, configurandosi così come un utile mezzo educativo per il nascente uomo sovietico. Marinova spiega, ad esempio, come il personaggio dell'afroamericano Jim nelle *Avventure di Huckleberry Finn* fu ritenuto un personaggio talmente importante, in quanto rappresentante di una minoranza oppressa a cui veniva finalmente data una propria voce, che a partire dal 1926 il titolo della traduzione russa fu modificato in *Priključenija Gekl'berri Finna i beglogo negra Džima* (*Le Avventure di Huckleberry Finn e del fuggitivo nero Jim*), attribuendo a Jim una rilevanza centrale, pari a quella del protagonista bianco (MARINOVA: 2021, 124). Considerato il potenziale didattico delle opere di Twain, lo scrittore divenne inoltre un classico della letteratura per l'infanzia sovietica, un ambito a cui le autorità prestavano una grande attenzione, proprio per l'importante scopo di plasmare e indirizzare le menti dei cittadini sovietici fin dalle loro prime letture (ZHYGUN: 2022).

Scegliendo di affiancare la sua opera a quella di Mark Twain, Vyšnja era dunque consapevole di accostarsi a un autore tanto amato dal pubblico dei lettori quanto favorevolmente accolto dalla critica sovietica: porre un racconto di Twain in apertura del suo primo volume rappresentava quindi una sorta di dichiarazione di intenti, attraverso la quale Vyšnja manifestava il proprio desiderio di divenire, al pari di Twain, una figura vicina al popolo e amata dai lettori, ma anche capace di trasmettere loro messaggi politicamente adeguati, facendosi portavoce di una nuova mentalità collettiva. Il racconto tradotto da Vyšnja, *How I edited an agricultural newspaper*, è una satira che denuncia il livello mediocre del giornalismo specializzato e la scarsa preparazione di alcuni giornalisti che si dedicano a temi tecnici e specifici senza avere alcuna esperienza reale dei temi in questione. Nel breve racconto di Twain, infatti, un giornalista diviene temporaneamente il caporedattore di una rivista di agricoltura, e inizia a pubblicare una serie di articoli contenenti consigli pratici, in cui dà prova però della sua totale ignoranza della materia. I racconti di Vyšnja che seguono nel volume si pongono in continuità, per temi e toni utilizzati, con il racconto in apertura (si noti che il titolo stesso del volume contiene l'aggettivo "agricolo"), rivolgendo così al giornalismo ucraino la critica formulata dallo scrittore americano contro i propri colleghi e trasferendola, dunque, in un contesto locale. Prendiamo ad esempio il primo dei tre racconti vyšniani che compongono la raccolta,

*Ahronomova s Puplijem Kozocaps'kym polemika* (*Polemica tra un agronomo e Puplij Kozocaps'kyj*). Il testo è costituito da due voci contrapposte, quella di un presunto agronomo, che scrive un articolo contenente alcuni banali (e per questo comici) consigli sull'allevamento delle capre, e la risposta polemica di Puplij Kozocaps'kyj, il quale accusa l'agronomo di aver dato dei consigli errati, ma prosegue elencando una serie di assurdità prive di fondamento scientifico, da cui scaturisce l'effetto comico e satirico del testo. Emerge dunque un ritratto di quel giornalismo mediocre che il lettore può facilmente ricondurre alla satira di Twain: se l'agronomo rappresenta un personaggio simile all'inetto redattore di *How I edited an agricultural newspaper* (BORYSENKO: 2020, 14-15), il giornalista che ne denuncia l'ottusità è in realtà disinteressato al tema agricolo, e fa a sua volta affermazioni assurde ("c'era un maschio di capra che veniva munto"), il cui unico scopo è la satira politica:

> Ви категорично стверджуєте, що цапи не дояться...Не читали ви значить, літератури. Як же ж так, вам, фаховцеві, невідомий той факт, що в Америці, в Ріо-де-Жанейро, на виставці, був цап, що доїться? А по інших країнах? Візьміть Бельгію - Вандервельде...візьміть Німеччину – Кавтський…Візьміть еміграцію... - Мартов...аджеж їх буржуазія доїть. Ви скажете, що то - політичні цапи. Так. Але ж цапи![61] (VYŠNJA: 1923, 21).

I personaggi qui definiti come capre da Kozocaps'kyj – il cui nome, costituito dai termini ucraini *koza* (capra) e *cap* (capro), indica a sua volta una capra – sono figure politiche in vario modo vicine all'ideologia marxista, ma che si erano per diverse ragioni distanziate dai bolscevichi (Julij Martov era, ad esempio, un leader menscevico emigrato in Germania), perciò è evidente che il narratore desidera presentarsi come una voce "ortodossa" dal punto di vista ideologico. Questa ostentata adesione agli ideali rivoluzionari viene mantenuta anche negli altri racconti della raccolta, dove provoca talvolta un effetto comico. È il caso di *Pro kolektyvizaciju* (*Sulla collettivizzazione*), il racconto che chiude la raccolta, in cui il narratore – con una comicità generata, come è tipico di Vyšnja, dall'assurdità dei ragionamenti presentati invece come del tutto ragionevoli – spiega in questo modo l'utilità della collettivizzazione:

> Принципі колективізації ґрунтуються на двох непереборених істинах. Істини ті такі-о:
> 1) гуртом і батька добре бити

[61] Traduzione: "Voi affermate categoricamente che il maschio della capra non si munge. Significa che non avete letto la letteratura. Altrimenti com'è possibile che a voi, uno del mestiere, non sia noto il fatto che in America, a Rio de Janeiro, a una mostra c'era un maschio di capra che veniva munto? Oppure in altri Paesi? Prendete il Belgio: Vandervelde…prendete la Germania…: Kautsky…Prendete l'emigrazione…Martov…la borghesia li munge a tutti gli effetti. Voi direte che quelle sono capre politiche. È così. Ma sono comunque capre!"

2) в гурті і каша їсться[62] (VYŠNJA: 1923, 26).

Il narratore si mostra come un uomo fedele ai dettami del Partito, ma vi è una perpetua ironia che permette a Vyšnja, fin da tempi insospettabili, di prendersi gioco della tendenza a una cieca adesione agli ideali, anche quando si tratta di quelli rivoluzionari. Secondo Borysenko, infatti, tramite questo racconto Vyšnja metteva in guardia contro quei "nemici mascherati" che tentavano di utilizzare la retorica della collettivizzazione a proprio favore (BORYSENKO: 2020, 15). Il narratore, inoltre, fa uso di un proverbio (*hurtom i bat'ka dobre byty*) a riprova della tendenza dei narratori vyšniani a ostentare la propria padronanza della cultura e del sapere popolare, per quanto questo, talvolta, sia presentato in modo velatamente ironico e così smascherato nella sua ingenuità.

L'obiettivo di Vyšnja, quindi, sin dagli albori della sua carriera letteraria, era quello di dar vita a personaggi capaci di incarnare gli ideali rivoluzionari, ma, al tempo stesso, anche di mostrarsi vicini alla sensibilità e alle preoccupazioni del popolo, riuscendo a creare un linguaggio e un insieme di riferimenti culturali condivisi dalla sua comunità. Il Mark Twain "ucrainizzato" che apre il volume è dunque funzionale a questo scopo, poiché Vyšnja, instaurando questo legame con lo scrittore americano, tenta di affermarsi come il Mark Twain ucraino, ovvero come uno scrittore contraddistinto da uno spiccato umorismo e dall'acutezza di pensiero, pronto a utilizzare il proprio talento letterario per battersi in difesa delle cause politiche e sociali a lui care. Il procedimento attuato da Vyšnja, dunque, non è poi così diverso, nei fini, da quello di Johansen, che a sua volta cercava di traslare modelli culturali provenienti dall'Occidente adattandoli alle esigenze e ai gusti dei suoi lettori. Nel caso di Vyšnja, tale processo di traduzione culturale si rivelò particolarmente efficace, e la straordinaria diffusione – tramite riviste, giornali o volumi indipendenti – dei racconti dell'umorista ucraino contribuì alla creazione di una "comunità immaginata" che poteva iniziare a identificarsi come una collettività organica sia grazie all'atto stesso della lettura – percepita come simultanea, soprattutto nel caso dei quotidiani – di uno stesso corpus di testi, sia grazie all'efficace rappresentazione di un linguaggio e di una serie di valori gradualmente stabilitisi come comuni a tutti i lettori (ANDERSON: 1983).

Un importante elemento di questa identità era infine costituito dall'influenza della cultura e della letteratura russa: non è raro, infatti, che i narratori vyšniani – come sempre raffigurati come rappresentanti medi della popolazione sovietica – citino frequentemente, come parte del loro bagaglio culturale generalista, alcune delle più conosciute opere letterarie della tradizione russa, da quelle del

[62] Traduzione: "I principi della collettivizzazione si basano su due verità incontrovertibili. Le verità sono le seguenti: 1) In gruppo si riesce a picchiare anche il proprio padre; 2) In gruppo si mangia anche la kaša".

drammaturgo Denis Fonvizin ai versi tratti da componimenti di Aleksandr Puškin. L'influenza esercitata della cultura russa su tutta la popolazione sovietica, dunque, non era negata o rifiutata dallo scrittore, ma faceva parte di un più ampio canone transnazionale dominato dal principio ideologico di cui abbiamo parlato pocanzi a proposito dell'uso di Mark Twain.

### 2.3.3 Ostap Vyšnja come scrittore ucraino: il metodo intertestuale e la creazione di un immaginario nazionale

Finora abbiamo definito Ostap Vyšnja come un autore dedito alla costruzione di un'identità transnazionale basata in primis su una comune visione del mondo dal punto di vista ideologico, a cui è piegato anche il suo uso del procedimento intertestuale, che dunque presenta delle sostanziali diversità nella scelta dei modelli di riferimento rispetto a quello di Chvyl'ovyj e Johansen. Non vanno tuttavia dimenticati la sua identificazione come scrittore specificamente ucraino e il suo contributo al consolidamento di un'identità comune all'Ucraina sovietica, la cui formazione era favorita, in quegli anni, anche dalla promozione del già citato processo di *ukrajinizacija*. I racconti umoristici di Vyšnja, infatti, sono ricchi di eterogenei riferimenti intertestuali alla cultura nazionale, a partire da quella popolare e rurale, già evidenziata sopra nel ricorso ai proverbi, per arrivare al dialogo con la cultura urbana contemporanea e a una partecipazione nel dibattito culturale in corso tra gli intellettuali sulle principali riviste nazionali. Tutti questi elementi contribuirono su vari livelli a creare un senso di unità nazionale in cui diversi strati sociali potevano riconoscersi.

Il primo elemento su cui vale la pena di soffermarsi è la presenza di riferimenti ai canti popolari ucraini. Il patrimonio dei canti popolari rappresenta un linguaggio comune facilmente riconoscibile dai lettori, e per questo costituisce uno dei più frequenti riferimenti intertestuali nell'opera di Vyšnja, che li utilizza con varie funzioni. L'inserimento di alcuni versi tratti dalle canzoni popolari può talvolta svolgere una funzione comica, come avviene nel racconto del 1924 *Pro produkcijnist' praci u sil's'komu hospodarstvi ta pro te, jak tuju produkcijnist' zbil'šyty* (*Sulla produttività del lavoro agricolo e su come aumentare questa produttività*). Il racconto è una satira sulla scarsa produttività del lavoro agricolo in Ucraina, dovuta, secondo quanto emerge dal testo, a una scarsa attitudine della popolazione al lavoro fisico e all'arretratezza delle tecniche utilizzate. Il riferimento alle canzoni popolari viene qui inserito al fine di caratterizzare la popolazione e definirla come primitiva, e da ciò scaturisce l'effetto comico del racconto:

> Причині ті ще од тої мавпи, що від ней "пішов єсть" український суверенний і ні від кого не залежний народ наш…Дарвін про те не писав, але останні антропологічні досліди

непереборно доводять, що ми пішли від той мавпи, що лежала в джунглях під вербою, чухала поперека і, співаючи, голосно виводила:

…ударили в дзвін.

То ж по-о-о тому чумаче-е-еньку,

Гей! Гей! Що їздив по сіль[63] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 215).

Il narratore di *Pro produkcijnist'* utilizza qui il riferimento intertestuale per definire un'ucrainità rurale e arretrata: gli ucraini "primitivi" e ignoranti da cui dipende la scarsa produttività agricola della regione sono gli stessi detentori del patrimonio culturale locale, legato alla conoscenza del folclore e delle canzoni popolari. Tuttavia, l'attacco – apparentemente molto duro – rivolto contro la popolazione rurale, definita come una scimmia, è in realtà mitigato proprio grazie alla presenza del riferimento intertestuale, qui usato come mezzo per affermare un patrimonio culturale comune ai lettori e all'autore.

Il fatto che la conoscenza dei canti popolari sia un indicatore dell'identità nazionale ucraina è poi ribadito – anche in questo caso non senza ironia – nel breve testo teatrale *Ukrajinizacija* (*Ucrainizzazione*), scritto come intermezzo per la commedia gogoliana *Vij* e poi pubblicato nel 1926 all'interno della raccolta *Ukrajinizujemos'*. La scena affronta il tema dell'ucrainizzazione di facciata messa in atto dalle autorità sovietiche, smascherando la superficialità di questa operazione, incapace, nei fatti, di sradicare l'atteggiamento imperialista e russocentrico di gran parte della popolazione urbana, anche nella stessa Ucraina. Mentre ci concentreremo più approfonditamente sugli aspetti linguistici dell'intera raccolta in un capitolo successivo, è utile in questo momento sottolineare le modalità in cui l'ucrainità viene definita all'interno di questa breve scena. L'intermezzo rappresenta una sorta di esame a cui è sottoposto un personaggio definito semplicemente come "Panna radjans'ka" (signorina sovietica), che deve dimostrare di essersi ucrainizzata con successo rispondendo a una serie di domande:

Голова *(до панни)*: Ви українізувалися?

Панна: Вже.

Голова: А скажіть, будь ласка, навіщо переводиться українізацію?

Панна: Українізацію переводиться для того, щоб залишити всіх на посадах, бо якби не українізували, то треба було б усіх повиганяти.

Голова: Так. Так. А скажіть тепер, чим славна є наша Україна?

[63] Traduzione: "Le cause provengono da quella scimmia da cui "si discende" il nostro popolo ucraino sovrano e da nessuno dipendente…Darwin di questo non ha parlato, ma le più recenti ricerche antropologiche dimostrano in modo incontrovertibile che noi discendiamo da quella scimmia che stava sdraiata sotto al salice, si grattava il fondoschiena e, cantando, proferiva a gran voce: suonarono al campanello. / Era per quel *čumak* / che andava in cerca di sale".

Панна *(співає):* Лугом іду, коня веду,
Розвивайся, луже!
Бурсаки *(раптом підхоплюють):* Сватай мене, козаченьку,
Люблю тебе дуже[64] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 365).

La "signora sovietica" decide di dimostrare la propria avvenuta ucrainizzazione attraverso la sua dimestichezza con il folclore ucraino, una strategia che si rivela vincente. Poco conta, infatti, che la donna abbia una scarsa padronanza della lingua ucraina, e che ignori la reale vita delle campagne, come emerge nel seguito dell'intermezzo, poiché l'unico fattore utile per superare questo esame è l'ostentazione di una conoscenza superficiale e stereotipata degli usi e dei costumi ucraini.

Se è vero, quindi, che per Vyšnja la cultura popolare, rappresentata anche dal patrimonio folcloristico, costituisce una delle basi dell'ucrainità, lo scrittore non manca di rivolgere la propria satira all'uso strumentale che il potere fa di questo immaginario. L'umorista ucraino, dunque, nonostante la propria dichiarata adesione agli ideali rivoluzionari, era in grado di intuire gli aspetti più controversi sottesi alle politiche di ucrainizzazione, che miravano, di fatto, ad includere il discorso sulle nazionalità nel discorso ufficiale del partito al fine di neutralizzarne le potenziali spinte centrifughe. Una forte attenzione ai diversi elementi delle culture popolari delle Repubbliche sovietiche caratterizzava infatti la politica della *korenizacija*, come ben chiarisce Terry Martin: "Soviet policy did systematically promote the distinctive national identity and national self-consciousness of its non-Russian populations […] also through the aggressive promotion of symbolic markers of national identity: national folklore, museums, dress, food, costumes, opera, poets, progressive historical events, and classic literary works" (MARTIN: 2001, 13). L'obiettivo di tale programma sovietico era, prosegue Martin, quello di una depoliticizzazione delle cause nazionali, che avrebbero dovuto convivere con una cultura socialista comune a tutta l'Unione: "the long-term goal was that distinctive national identities would coexist peacefully with an emerging all-union socialist culture that would supersede the pre-existing national cultures. National identity would be depoliticized through an ostentatious show of respect for the national identities of the non-Russians"[65] (MARTIN: 2001, 13). Seppur utilizzando riferimenti intertestuali apparentemente innocui e persino ideologicamente ortodossi,

[64] Traduzione: "Capo (della commissione per l'ucrainizzazione, ndr.): Si è già ucrainizzata? Signora: già fatto. Capo: Allora mi dica, per favore, perché è stata introdotta l'ucrainizzazione? Signora: L'ucrainizzazione è stata introdotta per lasciare ciascuno al proprio posto, perché, se non si fossero ucrainizzati, bisognava cacciare tutti. Capo: Sì, sì. E adesso mi dica, per cosa è celebre la nostra Ucraina? Signora (cantando): Cammino sul prato, conduco il cavallo, / cresci, prato! Coro dei bursaky: Sposami, o cosacca / Ti amo molto".

[65] Sull'uso politico del folclore in epoca sovietica rimandiamo anche alle analisi seminali di OINAS: 1964 e SLEZKINE: 1994; ma anche agli studi specifici più recenti di OVČARENKO: 2021, che si è occupata della manipolazione dei canti popolari in epoca sovietica, e MELNYK: 2019, che si concentra sul tema dei costumi tradizionali e sulla loro diffusione nella moda sovietica degli anni Venti.

dunque, Vyšnja era in grado di far trasparire messaggi ambivalenti e fare luce sulle reali intenzioni delle autorità moscovite, iniziando così a rendersi pericoloso ai loro occhi.

L'utilizzo delle canzoni popolari, per quanto molto frequente, non è l'unico metodo intertestuale attraverso il quale Vyšnja declina il tema dell'ucrainità. La natura specificamente ucraina dei testi, ad esempio, è affermata anche mediante rimandi alla cultura letteraria alta, e in particolare alla produzione poetica di Taras Ševčenko, che, come osservato in precedenza, costituiva un elemento mitizzato e quasi sacro della tradizione letteraria del Paese, ma era al tempo stesso messo in discussione da alcuni intellettuali del tempo. L'opera ševčenkiana, molto nota in Ucraina anche tra gli strati meno acculturati della popolazione, poteva dunque venire in aiuto dell'umorista nell'attribuzione di una particolare coloritura nazionale ai suoi racconti. Nel caso di *Os' vono – selo ote* (*Eccolo – questo villaggio*!) del 1923, ad esempio, un verso di Ševčenko è posto in calce al racconto, come ad indicare la speciale connotazione – specificamente ucraina – del breve testo. In particolare, l'epigrafe è costituita dal verso "Село і серце — відпочине" (Villaggio e il cuore si riposa), tratto da un breve componimento intitolato proprio *Selo* e incluso nel *Kobzar* ševčenkiano. Il racconto si configura infatti come una descrizione della vita di un tipico villaggio ucraino in epoca postrivoluzionaria a cui si accompagna, almeno nelle intenzioni, un'espressione d'amore per la vita rurale. Tuttavia, per quanto lo scrittore si impegni, anche per mezzo del riferimento intertestuale, nella creazione di un immaginario idillico legato alla vita nelle campagne, al suo sguardo acuto e ironico non sfuggono le effettive condizioni di arretratezza e difficoltà in cui vive gran parte della popolazione rurale e, per questo motivo, la sua espressione di amore per il villaggio si conclude con l'auspicio che questo mondo ancora cristallizzato nel secolo precedente possa avvicinarsi alla cultura urbana contemporanea grazie a un maggiore livello di istruzione e alfabetizzazione, che, come sappiamo, era parte integrante dei programmi sovietici per la creazione di un "uomo nuovo":

> Та як же його не любити — село оте? […] Хіба ви знаєте, що з отого білоголового буде? Може, то майбутній редактор «Вістей»? А може, голова «Плуга»? А не може хіба бути так, що років через двадцять п'ять — тридцять прийдете до «Червоного Шляху», а воно на редакторському кріслі сидить і рукописів ваших не приймає…
>
> За можливості необмежені любіть село… З нього піде! Все з нього піде! Воно ще спить! Солодко спить, і на ниві порсаючись, і за телям летячи!
>
> І не багацько для того й треба. Повставляйте тільки шибки в школі, та щоб у тій шафі, де тепер миші бігають, щоб у тій шафі книжки були! Тоді з отого беззубого, що без штанів з двору вискочило, напевно Валер'ян Поліщук вийде. А з того, що на колодах рукою підборіддя підперло та на сонце дивиться, — Павло Тичина буде[66] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 96).

[66] Traduzione: "Ma come non amarlo, questo villaggio? […] Voi forse sapete, cosa verrà fuori da quest'uomo canuto? Forse, diventerà il futuro redattore di "Visti"? O forse, il direttore di *Pluh*? O non potrebbe forse essere che tra venticinque o trent'anni andrete alla redazione di *Červonyj Šljach,* e lui sarà seduto sulla poltrona del caporedattore e rifiuterà i vostri

Mentre la poesia di Ševčenko rappresenta un punto di partenza fondamentale nella definizione dell'ucrainità, qui identificata con la vita rurale, il passo successivo di questo sviluppo culturale, che dall'autore del *Kobzar* prende le mosse, guarda invece a modelli diversi, legati alla vita charkiviana e ai suoi principali esponenti culturali. Il narratore, così, nel desiderio di annullare il divario educativo – e di conseguenza di classe – tra la città e la campagna, immagina che proprio gli abitanti poco acculturati del villaggio, se opportunamente istruiti, possano entrare a far parte del milieu culturale della capitale, delineato attraverso il riferimento al più diffuso quotidiano, *Visti*, su cui tra l'altro il racconto fu pubblicato per la prima volta, a due delle più celebri riviste letterarie di impostazione proletaria, *Pluh* e *Červonyj Šljach*, e a due figure di spicco nella letteratura dell'epoca, i poeti Valer'jan Poliščuk e Pavlo Tyčyna. Il breve racconto umoristico di Vyšnja, dunque, dietro all'apparente semplicità del tema rurale, svolge due funzioni fondamentali: da un lato, dichiara i modelli culturali ideali nell'Ucraina del tempo, tracciando un filone che parte dal poeta nazionale Ševčenko per poi superarlo e giungere alla cultura contemporanea; dall'altro appoggia i programmi politici sovietici, affermando la necessità di risolvere la questione della scolarizzazione delle campagne, colmando così la differenza – ancora ampia – tra la città e le province.

Sulla figura di Ševčenko è incentrato anche il racconto *Čyj Ševčenko?* (*Di chi è Ševčenko?*), pubblicato ancora una volta su *Visti* l'11 marzo del 1924. Il racconto si presenta come una parodia del dibattito intellettuale nato attorno alla figura del poeta nazionale, che risultava molto acceso in quegli anni e particolarmente vivace proprio nei giorni di pubblicazione del racconto vyšniano, poiché solo due giorni prima, il 9 marzo, era stato commemorato l'anniversario della nascita del poeta.

In particolare, la domanda sull'appartenenza di Ševčenko che dà il titolo al racconto rimanda al tentativo di appropriazione ideologica del lascito del poeta messo in atto, in quello stesso periodo, da tutte le fazioni politiche, che formulavano il proprio discorso su Ševčenko attraverso l'opposizione binaria delle categorie nostro-loro (*naš-jichnij*). Il mantenimento della figura di Ševčenko come poeta nazionale, ma incluso nei ranghi della letteratura rivoluzionaria, si inseriva perfettamente nel piano dell'ucrainizzazione di cui abbiamo parlato a proposito del folclore, poiché permetteva di conservare l'apparente interesse per i particolarismi nazionali, ma neutralizzandone la pericolosità politica. La neonata critica sovietica si stava infatti impegnando nell'offrire un'interpretazione dell'opera ševčenkiana che ne giustificasse l'inserimento nella pleiade dei classici affini agli ideali rivoluzionari

manoscritti…Amate il villaggio per le sue possibilità infinite…Da lì verrà fuori! Da lì arriverà tutto! Dorme ancora! Dorme dolcemente, giocando sui campi, volando dietro ai vitelli! E non serve nemmeno molto per questo. Mettete soltanto le finestre a scuola, e fate in modo che in quell'armadio, dove ora corrono i topi, ci siano dei libri. E allora da quell'uomo sdentato che è saltato fuori dal cortile senza pantaloni verrà fuori sicuramente un Valer'jan Poliščuk. E da quello che sta seduto sui tronchi con la mano sotto il mento a guardare il sole, verrà fuori un Pavlo Tyčyna".

("nostro") in ideale opposizione ad uno Ševčenko "borghese" ("loro"), ma gli esiti di quest'operazione risultavano spesso alquanto maldestri. Ad esempio, il 2 marzo del 1924 era uscito sulla rivista *Červonyj Junak* un articolo firmato dal critico letterario Serhij Pylypenko intitolato proprio "Čyj Ševčenko?", in cui l'autore esponeva lo stato della discussione pubblica sulla figura del poeta, per poi concentrarsi sui risvolti problematici, perché anacronistici, di un'interpretazione di stampo rigidamente marxista della sua opera (PYLYPENKO: 1924). Sempre nella primavera del 1924, Mykola Plevako aveva pubblicato sulla rivista mensile *Červonyj Šljach* un lungo articolo, diviso in due parti, dal titolo "Ševčenko i krytyka. Evoljucija pohljadiv na Ševčenka" ("Ševčenko e la critica. Evoluzione delle visioni su Ševčenko"), in cui ripercorreva la complessa storia dell'interpretazione dell'opera ševčenkiana. Nella seconda parte dell'articolo, dedicata a una rassegna della critica contemporanea, lo studioso esprimeva le proprie perplessità sulla qualità delle interpretazioni di stampo marxista formulate sino a quel momento, che risultavano spesso forzate e superficiali (PLEVAKO: 1924, 113-147).

Mediante il suo racconto, dunque, Vyšnja si inseriva nella discussione dell'epoca, deformando in termini satirici alcuni dei concetti esposti da Pylypenko e Plevako. Per prima cosa, Vyšnja intitola il suo racconto esattamente come l'articolo di Pylypenko, e imposta il discorso su Ševčenko seguendo l'opposizione "nostro-loro" tipica al tempo, ma con un esito inaspettato:

> — Наш Шевченко!
> — Ні, наш Шевченко!
> — Та ні, таки наш Шевченко!
> — Наш!
> — Наш!
> А як насправді, чий же Тарас Григорович? Наш чи їхній?
> — Їхній!
> Факт! Що факт, то факт, нема де правди діти — їхній…[67] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 189).

Mentre il dibattito pubblico, qui stilizzato dal narratore, appare come un'infantile lotta per l'appropriazione ideologica dello scrittore nazionale, la voce narrante sorprende i lettori rifiutando qualsiasi legame con Ševčenko, che viene invece definito come "loro", ovvero appartenente alla tradizione borghese e non a quella rivoluzionaria.

[67] Traduzione: "– Il nostro Ševčenko! – No, il nostro Ševčenko! – E no, è proprio il nostro Ševčenko! – è nostro! – è nostro! – Ma in effetti, com'è? Di chi è Ševčenko? Nostro o loro? – Loro! – È un dato di fatto! Non ci piove, va detto: è loro…"

L'effetto comico di questo ribaltamento delle aspettative viene poi portato avanti grazie all'assurda argomentazione dell'autore, il quale, assumendo proprio quella chiave di interpretazione marxista criticata da Pylypenko, cita diversi componimenti ševčenkiani con lo scopo di mostrare la mentalità borghese ad essi sottesa. In realtà, l'analisi del narratore non fa altro che rivelare la sua scarsa conoscenza dell'opera di Ševčenko, interpretata in maniera faziosa ed errata. Il narratore, infatti, non solo fa degli errori nelle citazioni di alcuni versi, ma ne fraintende anche il significato, e da ciò scaturisce l'effetto parodico del racconto. La causa di questa mancata comprensione dei testi ševčenkiani è spesso l'assenza di una contestualizzazione dei versi citati. È il caso, ad esempio, di alcuni versi tratti dal poemetto *Kavkaz*, interpretati come filoclericali dal narratore, ma che all'interno del testo originale rappresentavano proprio un'aspra critica al mondo religioso. Un altro caso esemplare è quello dei versi citati in maniera forse volutamente imprecisa dal componimento del 1860 *Tym nesytym očam* (*A quegli occhi insaziabili*), che il narratore vyšniano porta come prova del presunto atteggiamento di servilismo e ammirazione nei confronti dei signori mantenuto da Ševčenko:

> Помиляємося ми так само, що Шевченко ненавидів царів. Чому ми це приписали Тарасу Григоровичу, я просто не розумію. Він же ясно й недвозначно каже:
>
> Все на світі не нам,
> Все богам та царям…
>
> Все їм! Все їм оддавай! Хіба це не пошана царів та богів?[68] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 190).

La citazione riporta, per prima cosa, un'imprecisione, poiché i versi originali di Ševčenko recitano in questo modo: "Все на світі — не нам, / Все богам тим — царям!". Inoltre, il narratore interpreta questa esclamazione come un auspicio – espresso "in maniera chiara e incontrovertibile" – da parte dell'autore, che desidera che ogni cosa sulla Terra si riservata agli zar, ma la lettura del componimento nella sua interezza mostra chiaramente come l'intonazione di questa affermazione sia di segno totalmente opposto. Ševčenko, infatti, imposta il componimento come una preghiera, attraverso la quale dà voce alla speranza che alle persone umili e lavoratrici vengano restituiti – in un lontano futuro ultraterreno – il benessere e la ricchezza di cui sulla Terra godono invece i re. Basta allargare lo sguardo sulle due ultime strofe della breve poesia per comprendere come l'interpretazione del narratore vyšniano non sia altro che una distorsione comica dell'originale ševčenkiano:

[68] Traduzione: "Sbagliamo anche a pensare che Ševčenko odiasse gli zar. Perché mai abbiamo attribuito questo fatto a Taras Hryhorovyč, io proprio non lo capisco. Eppure, lui dice in maniera chiara e incontrovertibile: "Non a noi sia dato della terra il tutto, tutto sia dato agli dèi e agli zar…" Tutto a loro! Dagli pure tutto quanto! Questa non è forse una lode agli dèi e agli zar?".

Добросердим-малим,
Тихолюбцям-святим,
Творче неба й землі!
Долгоденствіє їм
На сім світі; на тім...
Рай небесний пошли.

Все на світі — не нам,
Все богам тим — царям!
І плуги, й кораблі,
І всі добра землі,
Моя любо!.. а нам —
Нам любов меж людьми[69] (ŠEVČENKO: 2003, 341).

Il procedimento intertestuale applicato da Vyšnja in questo racconto, dunque, fa affidamento su una certa conoscenza del contesto culturale contemporaneo da parte dei lettori, e presuppone anche una loro capacità di discernere una buona argomentazione da una stilizzazione parodica. In questo modo, lo scrittore entra in dialogo con l'ambiente culturale che lo circonda, affermandone implicitamente la rilevanza nella formazione di una collettività specificamente ucraina, da cui ci si aspettava, non a caso, un buon livello di conoscenza delle discussioni culturali in atto e la capacità di prendervi parte con spirito critico.

La presenza di frequenti riferimenti intertestuali all'opera di Ševčenko, inoltre, presenta dei chiari punti di contatto con l'uso di Ševčenko da parte di Chvyl'ovyj, su cui ci siamo concentrati all'inizio di questo capitolo. Inserendo l'opera del poeta nella tessitura intertestuale dei loro racconti, entrambi dialogano non solo con l'opera di Ševčenko, ma anche con il contesto culturale dell'epoca, con cui si confrontano dialetticamente. Sia il Dmytryj Karamazov chvyl'oviano che il narratore vyšniano di *Čyj Ševčenko?* definiscono a loro modo l'opera di Ševčenko come una cosa "altrui", profanando così il culto ševčenkiano portato avanti dalla critica populista e marxista del tempo. In tal modo, Chvyl'ovyj e Vyšnja mostrano di avere un rapporto ugualmente contrastante con quell'ucrainità rurale così spesso rappresentata nelle loro opere: come emerge in *Os' vono – selo ote!* e *Ukrajinizacija*, e nei racconti chvyl'oviani *Žyttja* e *Vstupna Novela*, entrambi gli scrittori esprimono nei suoi confronti un certo

[69] Traduzione: "Per i poveri dal cuore buono, / per i santi amanti della pace, / o creatore del cielo e della terra! / sia lunga la vita / su questa terra, e su quella…/ che siano accolti nel regno dei cieli. // Non a noi spetta del mondo il tutto, / Tutto sia dato agli dèi, ai re! / E gli aratri, e le navi, / ed ogni dono della terra, / amore mio! ...e a noi – / a noi sia dato l'amore tra la gente".

attaccamento emotivo, a cui si affianca però il desiderio di superare l'arretratezza di quel mondo provinciale e spesso ancora legato al modello coloniale.

Tuttavia, il procedimento transtestuale di Ostap Vyšnja è, nella sua sostanza, evidentemente molto diverso da quello di Mykola Chvyl'ovyj e Majk Johansen, da cui lo separa la minore complessità sul piano esistenziale e filosofico e l'orientamento verso le masse, che lo rendeva però particolarmente efficace ai fini del processo di costruzione identitaria. Muovendosi liberamente tra i più disparati stimoli artistici e culturali – internazionali o nazionali, legati alla cultura alta o derivanti dal folclore locale – Vyšnja divenne agli occhi dei lettori un'affidabile guida nella selezione dei valori e dei riferimenti culturali che avrebbero posto le basi della comunità nazionale ancora in via di formazione. L'apparente ortodossia ideologica che caratterizzava la sua opera, d'altra parte, non gli avrebbe impedito di dar voce alla natura ibrida ed eterogenea di quella cultura, facendosi interprete a sua volta di quell'ambivalenza carnevalesca di cui abbiamo parlato nelle due sezioni precedenti. Se l'adesione a un canone che abbiamo definito come carnevalesco era infatti esplicitata da Chvyl'ovyj e Johansen mediante riferimenti intertestuali alla cultura alta europea, Ostap Vyšnja dà prova della sua appartenenza a questo filone attraverso l'uso concreto di numerosi mezzi espressivi, tra cui emerge anche un dialogo intertestuale segnato da una profonda ambivalenza di significati, che ne rende talvolta difficile l'interpretazione univoca: la profonda ambivalenza e dialogicità dei testi, di cui abbiamo parlato estesamente attraverso le formulazioni di Kristeva e Bachtin, è dunque mantenuta anche da Vyšnja, seppur in una struttura semplificata e adattata alle esigenze del grande pubblico. Come vedremo nei capitoli successivi, tematiche e mezzi espressivi come il sovvertimento dei ruoli di potere, il gioco perpetuo con i lettori e l'ambivalenza di significati sono principi centrali nella produzione vyšniana, che trascendono il solo procedimento transtestuale.

## 3. Destinazione Ucraina: il viaggio come simbolo di un'identità in movimento

Se nel capitolo precedente il rapporto tra i testi letterari di diverse tradizioni culturali e nazionali si è rivelato essenziale nella riflessione identitaria di una nazione in via di formazione come l'Ucraina degli anni Venti, lo stesso si può dire del tema del viaggio, di cui in questo capitolo mostreremo la produttività nell'opera dei nostri autori. La convinzione che il motivo del viaggio sia uno strumento ricorrente nella costruzione di un'identità culturale è condivisa dalla critica, che, nel corso degli anni, ha messo in luce sia l'uso esteso di questo espediente da parte delle culture coloniali, desiderose di affermare il proprio sguardo centralizzante sul mondo (SAID: 1978; PRATT: 1992; BLANTON: 2002), sia, soprattutto in tempi più recenti, l'impiego di questo motivo da parte delle culture storicamente colonizzate, ansiose di riaffermare la propria capacità di osservare il mondo con uno sguardo autentico e non conforme al punto di vista dominante dell'Occidente (PRATT: 1992; CLARKE: 2018). In un articolo del 2009, Marko Pavlyshyn sottolinea la centralità di questa tematica anche nella letteratura ucraina del XIX e XX secolo, mettendo in evidenza la correlazione tra il motivo del viaggio e la riflessione sulla modernità e sullo sviluppo della nazione. Pavlyshyn identifica così i principali risultati raggiunti dalla diffusione del topos del viaggio nel contesto ucraino:

> it helped structure a kind of human identity (with ethnic, territorial and cultural components) that was recognisably the identity of an inhabitant of a modern territorial nation-state in spe. Second, with the assistance of implied comparisons with an idealised Europe, it promoted an emancipatory social and political program oriented toward the creation of a humane society appropriate to the autonomous human individual. And thirdly, it created the possibilities of criticising that self-same Eurocentric project of development, indicating not only the normative values of Europe, but also the dangers that these norms pose for the evolution of identities that are sufficiently free of colonial dominion to be dignified and sovereign in their own right (PAVLYSHYN: 2009, 18).

La chiave di lettura proposta da Pavlyshyn risulta particolarmente efficace per esaminare questo fenomeno anche nell'ambito del modernismo ucraino; tuttavia, questa via è rimasta scarsamente battuta, ad eccezione di alcuni brevi studi mirati a fornire uno sguardo panoramico sulla questione (SOROKA: 2007; HUNDOROVA: 2017). L'obiettivo di questo capitolo sarà quindi quello di indagare la produttività del motivo del viaggio nell'opera di Majk Johansen, Ostap Vyšnja e Mykola Chvyl'ovyj, prestando particolare attenzione all'interazione tra questo motivo e il contesto storico-politico dell'Ucraina degli anni Venti. Il ricorso agli strumenti forniti dai recenti studi postcoloniali e decoloniali, inoltre, aiuterà a evidenziare come il motivo del viaggio inneschi, nelle opere dei tre

autori, un profondo processo di ricostruzione epistemica, volto a decentralizzare le culture coloniali per dare nuova voce a soggetti "subalterni" come quelli ucraini. Con l'espressione "ricostruzione epistemica" faccio riferimento a una radicale operazione di revisione e ricostituzione dell'impianto dei saperi, volta a sfidare il paradigma eurocentrico, per stabilirne di nuovi. L'espressione rimanda al concetto di "ricostituzione epistemologica" di Anibal Quijano (2007) e a quello di "decolonizzazione epistemica" sviluppato da Walter Mignolo (2007). Nel corso di questo capitolo, esso verrà applicato al contesto ucraino, il cui punto di forza risiede proprio nella capacità di essere *polytropo,* e cioè di muoversi in più direzioni, accogliendo in sé le influenze esterne e conferendo loro significati nuovi.

Il capitolo sarà suddiviso in due macrosezioni. Nella prima, ci concentreremo sul tema del viaggio al di fuori dei confini dell'Ucraina e dell'Unione Sovietica, dimostrando come lo sguardo rivolto verso un "Altrove" sia fondamentale per definire un'identità nazionale moderna; mentre nella seconda approfondiremo il tema del viaggio all'interno dell'Unione Sovietica, sottolineandone anche in questo caso la rilevanza nel processo di costruzione identitaria. Come abbiamo fatto nel secondo capitolo, daremo la priorità all'autore che ha sviluppato in maniera più estesa e profonda la tematica centrale del capitolo, e, dunque, inizieremo la nostra trattazione dall'opera di Majk Johansen.

## 3.1 Uno sguardo postcoloniale sul mondo per definire il Sé

### 3.1.1 I viaggi nell'opera di Majk Johansen: sconfinamenti e ricostruzioni epistemiche

Dei tre autori oggetto di questo lavoro, Majk Johansen è senza dubbio quello che fa un uso più esteso del motivo del viaggio. Già nel secondo capitolo abbiamo introdotto i due romanzi *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta inšych* e *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky Al'cesty u Slobožans'ku Švajcariju*, e l'analisi sinora condotta su questi testi, pur non focalizzandosi sul tema del viaggio in quanto tale, ha messo in evidenza la pervasività di questo motivo nell'opera di Johansen. In questa sezione, cercheremo invece di indagare le diverse declinazioni del viaggio individuabili nei due romanzi di Johansen, sottolineando, in particolar modo, come la tendenza a un perpetuo movimento – dall'esterno verso l'interno o viceversa – sia un elemento centrale nella costruzione di un'identità e di una letteratura nazionale.

Nello specifico, il primo romanzo di Johansen, *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta inšych*, ci permette di esaminare efficacemente le molteplici direttrici del viaggio rappresentate da Johansen e le altrettanto numerose sfumature di significato che in esse si riflettono. Come si è visto nel capitolo precedente, il romanzo è costituito dalle avventure di numerosi personaggi, i cui incessanti movimenti

intercontinentali si avvicendano fino ad intrecciarsi, delineando così una rete di insospettate relazioni, individuali e culturali. Tuttavia, a causa della sua appartenenza al filone del romanzo d'avventura e giallo e, nello specifico, al genere popolare del *krasnyj pinkerton*, il romanzo è stato spesso trascurato dalla critica, che lo ha frettolosamente etichettato come una mera manifestazione del romanzo di massa o, tutt'al più, ne ha messo in evidenza lo sperimentalismo stilistico e di genere. In realtà, come tenteremo di mostrare in questa sezione, se è vero che *Pryhody* ben si inserisce nella tradizione del romanzo investigativo rivolto alle masse, esso è anche rappresentativo dello sviluppo, da parte di Johansen, di una visione di tipo postcoloniale e antiimperialista, che, pur essendo a sua volta affine, in linea di massima, alle tendenze ideologiche di stampo marxista tipiche dell'epoca, si contraddistingue per la sua finezza e originalità. In *Pryhody*, tale riflessione scaturisce proprio dal complesso intreccio di spostamenti tra un continente e l'altro, su cui ci concentreremo nelle prossime pagine.

Per fare ordine sul complesso sistema di spostamenti che contraddistingue il romanzo può essere utile considerarli, in primo luogo, secondo il criterio della loro direzione. In tal senso, sarà possibile distinguere due gruppi di viaggiatori: da un lato identificheremo i personaggi impegnati in un movimento diretto verso un "centro" coincidente in buona sostanza con quella vecchia Europa che, ancora all'inizio del XX secolo, si elevava a centro propulsore della cultura mondiale nonché a centro imperiale per antonomasia; mentre, dall'altro, distingueremo quei personaggi che dai grandi centri urbani europei intraprendono viaggi "centrifughi" verso le cosiddette periferie globali, luoghi variamente influenzati dall'imperialismo europeo. Tutti questi spostamenti, effettuati superando una serie di difficoltà, ostacoli e deviazioni, finiscono per provocare una relativizzazione dei valori tradizionalmente considerati universali e dei numerosi preconcetti culturali e geografici che stanno alla base della mentalità eurocentrica.

Iniziamo dunque dai viaggi diretti verso il centro europeo. Il primo caso su cui è bene soffermarsi è quello che apre il romanzo stesso, ovvero il viaggio della giovane statunitense Edith Mac Layston. L'itinerario di questo personaggio – che, come vedremo, intraprende un percorso di maturazione degno di un *Bildungsroman*, significativamente declinato al femminile – è segnato da una lunga serie di ostacoli e deviazioni che la portano infine in Europa. La meta iniziale anelata da Edith, tuttavia, non è l'Europa occidentale, ma l'Unione Sovietica: la giovane, fortemente impressionata dalle notizie sulla carestia che affligge le neonate Repubbliche Sovietiche al termine della guerra civile, matura il desiderio di recarvisi lei stessa, mossa da un moto di compassione che potremmo classificare facendo riferimento alla nozione del complesso del "white man's burden". Con questa espressione, che rimanda al controverso componimento di Rudyard Kipling del 1899, gli studi postcoloniali odierni fanno spesso riferimento all'ideologia che sta alla base dell'imperialismo occidentale – soprattutto di

quello statunitense, secondo alcuni (FOSTER; MCCHESNEY: 2003) – e che mira a giustificare il dominio coloniale dell'Occidente mediante l'idea di una "missione civilizzatrice" rivolta alle civiltà non occidentali. Secondo questa lettura, il complesso del "white man's burden" caratterizza profondamente la cultura delle società imperialiste, influenzando non solo le azioni politiche ma anche, più in generale, la mentalità della popolazione, portata spesso a identificarsi nella figura del "salvatore bianco", anche tramite l'adesione a progetti umanitari e benefici (BANDYOPAHYAY: 2019). Il personaggio di Edith Mac Layston sembra dunque rappresentare esattamente questa inclinazione della cultura americana in riferimento ai rapporti con l'Unione Sovietica, osservabile anche negli altri episodi statunitensi del romanzo.

In *Pryhody*, lo sguardo dei personaggi statunitensi verso l'Unione Sovietica – spesso identificata in maniera generica con la Russia – è effettivamente caratterizzato da un malcelato senso di superiorità e da una curiosità morbosa nei confronti di quella cultura considerata scarsamente civilizzata. Si noti, ad esempio, come viene descritto il cartellone di un documentario dedicato alla carestia in atto nella Russia Sovietica, in programma presso la sala cinematografica della fabbrica chimica di Mac Layston:

> Бетсі, Дженні і Мод служили на органо-хемічній фабриці хемічного тресту. Сьогодні, йдучи з роботи, вони всі троє стали перед плакатом:
>
> American Relief Administration (ARA)
>
> Купуй квиток в кіно «HYPPODROME»
>
> 1. Голодні йдуть.
>
> 2. Вимерле село й трупи голодних.
>
> 3. Мати, що їсть свою дитину.
>
> 4. Божевільний од голоду.
>
> — Треба піти ввечері, — сказала Дженні[70] (JOHANSEN: 2009, 231-232).

L'orrore della carestia è presentato con i toni sensazionalistici tipici della letteratura e del cinema di massa, ma i fatti rappresentati nel documentario qui pubblicizzato sono completamente reali e legati a una situazione ben nota all'autore stesso e, verosimilmente, ai suoi lettori ucraini. Realmente esistente era anche l'"American Relief Administration" (ARA), l'associazione capeggiata dal futuro presidente degli Stati Uniti Herbert Hoover che tra il 1921 e il 1923 si impegnò in missioni benefiche a favore delle popolazioni in difficoltà dell'Unione Sovietica e dell'Est Europa, ancora afflitte dalle

[70] "Betsy, Jenny e Mod lavoravano presso la fabbrica di chimica organica del trust chimico. Oggi, andando al lavoro, tutte e tre si fermarono davanti a questo cartellone: "American Relief Administration (ARA). Compra un biglietto del cinema per "Hyppodrome": 1. Arrivano gli affamati; 2. Il villaggio abbandonato e i cadaveri degli affamati; 3. Una madre che mangia il suo bambino; 4. Un uomo impazzito per la fame". – Bisogna andare stasera, – disse Jenny".

conseguenze economiche della Prima guerra mondiale e dalla carestia seguita alla guerra civile (WEISSMANN: 1974). La missione benefica statunitense, formalmente accolta con gratitudine dalle autorità sovietiche, è dunque raffigurata da Johansen con una buona dose di scetticismo. Non solo, infatti, l'orrore della reale carestia patita dalla popolazione sovietica è vistosamente spettacolarizzato, ma lo scopo ultimo di questa missione sembra essere, di fatto, quello di ricavare un qualche profitto, come intuiscono gli stessi lavoratori della fabbrica chimica di Mac Layston:

> Коло плакату стояв якийсь чоловік і роздивлявся малюнки. Коли Мод ізрівнялася з ним, вона його пізнала. Це був немолодий уже робітник, що недавно поступив до фабрики. — Знаєте, я не пішла сьогодні, — сказала Мод. — І то добре зробили, — сказав старий. — Вони хотять нагодувати голодних за кошт наших копійок. На цих копійках Лейстон заробить мілійони. Найдеться досить дурних і без вас[71] (JOHANSEN: 2009, 232).

Così come la filantropia statunitense nel suo complesso non appare del tutto disinteressata, anche i nobili intenti di Edith si mostrano nella loro ambiguità. Il narratore descrive infatti come un "capriccio" e un "sadico passatempo" l'interessamento filantropico della giovane, suggestionata dalla narrazione sensazionalista della stampa locale:

> Едіт не пішла снідати з батьком, а під час прогулянки в авто різко спинила його перед кіоском із газетами. Обмінявши кілька монет на стос часописів, Едіт ніби заспокоїлася, бо почувала, що задовольнила свою примху. Вона вважала це за примху, бо м-р Лейстон узивав капризами всі її бажання. Втім, щодо цього я би погодився з м-ром Лейстоном. У міліярдерової дочки співчуття до голодних — це дійсно каприз, садистична розвага. Протягом цілого тижня Едіт вбирала в себе газетні відомості, добуваючи їх то під час поїздок на авто, то підкупаючи прислугу. Жахливий голод, що, не шкодуючи фарб, малювали американські газети, притягав молоду дівчину, як метелика на вогонь[72] (JOHANSEN: 2009, 230).

Tuttavia, se la "missione civilizzatrice" progettata da Edith è interpretabile come la ricerca di un diversivo nella vita agiata di una ricca cittadina statunitense, il viaggio effettivamente intrapreso dalla

[71] Vicino al cartellone si fermò un tale per guardare le illustrazioni. Quando Mod lo raggiunse, lo riconobbe. Era un operaio non più giovane, che di recente era stato assunto nella fabbrica. – Sapete, non sono andata ieri, – disse Mod. – E avete fatto bene, – disse il vecchio. – Loro vogliono nutrire gli affamati con i nostri spiccioli. Con questi spiccioli Layston si farà i milioni. Si troveranno abbastanza sciocchi anche senza di voi.

[72] Traduzione: "Edith non andò a far colazione con suo padre, ma durante il giro in automobile lo fermò bruscamente davanti a un'edicola. Dopo aver scambiato qualche moneta per una pila di riviste, Edith sembrò calmarsi, perché aveva soddisfatto il suo capriccio. Lei lo riteneva una specie di capriccio, perché Mr. Layston considerava come dei capricci tutti i suoi desideri. A questo proposito, io concordo con Mr.Layston. Per la figlia del miliardario, la compassione per gli affamati era effettivamente un capriccio, un sadico passatempo. Nel corso di un'intera settimana, Edith aveva raccolto tutte le testimonianze giornalistiche, ottenute a volte durante il giro in auto, altre corrompendo la servitù. La terribile carestia, che i giornali americani tratteggiavano senza risparmiare le tinte forti, attirava la giovane donna come una farfalla al fuoco".

ragazza capovolge la situazione, innescando nel personaggio una presa di coscienza dei propri privilegi e dei numerosi livelli di oppressione che caratterizzano la società occidentale, da un punto di vista che oggi potremmo definire, usando un termine di origine decisamente posteriore, "intersezionale" e riconducibile, almeno in parte, all'ideologia marxista allora dominante nell'Ucraina sovietica e condivisa dall'autore stesso. Analogamente agli studi intersezionali contemporanei, infatti, Johansen si mostra interessato a individuare tutte le interrelazioni tra i diversi gruppi sociali oppressi, al fine di far luce sui diversi livelli di oppressione e sulle loro sovrapposizioni nel mondo capitalista occidentale. Tale visione trae le sue origini dall'ideologia marxista, che, pur assegnando, a differenza dell'intersezionalismo, una speciale rilevanza al criterio di classe, tenta a sua volta di individuare le relazioni tra l'oppressione di classe e ulteriori livelli di oppressione, come quello di genere e quello razziale. La visione precocemente intersezionale di Johansen si spiega dunque in larga parte con la sua adesione al pensiero marxista.[73]

Il primo livello di oppressione affrontato dalla giovane riguarda il genere. Edith riesce a imbarcarsi sulla nave Victoria fingendosi una donna russa di nome Marta Loren che desidera tornare dal marito in Russia, ma l'uomo che la aiuta a intraprendere di nascosto questo viaggio, lo scienziato americano Jim Reeps, non agisce per puro altruismo, ma perché attratto da questa donna misteriosa, la quale, rifiutati tutti i tentativi di approccio da parte dell'uomo, diventerà vittima di un tentativo di violenza sessuale da parte sua. Abbandonata la casa paterna e i privilegi che ne conseguivano per vestire i panni di una donna comune – straniera, per di più – Edith sperimenta così per la prima volta la posizione di svantaggio e i potenziali pericoli che deve affrontare solamente in quanto donna. Da un lato, in linea con il posizionamento marxista di Johansen, l'esperienza vissuta da Edith è direttamente subordinata all'appartenenza di classe del personaggio, che, grazie alla condizione di privilegio in cui aveva vissuto per tutta la vita, mai prima di quel momento aveva sperimentato la violenza di genere. L'identità di genere di Edith, tuttavia, acuisce questo suo passaggio a una classe inferiore, rendendola vittima di una duplice oppressione. Non a caso, ad esempio, quando Edith, nel momento di massimo pericolo, decide di svelare la propria vera identità all'uomo che l'ha aggredita, questo svelamento non ottiene l'effetto sperato:

> Раптом вона одкинула з обличчя серпанок і крикнула:
>
> «Подивіться на мене!»
>
> Перед Ріпсом була Едіт Лейстон. На секунду звикле почуття рабської підлоти опанувало Ріпсом. Він випустив її руки. Вона кинулась бігти, але в тій же хвилі він знов спіймав її за руку.

[73] Sullo sviluppo della questione di genere nell'approccio marxista si veda: BROWN: 2012. Sull'affinità tra l'approccio marxista e quello intersezionale, invece, rimandiamo a BOHRER: 2019.

«Це не міняє справи, — сказав він хрипко. — Я маю доручення від Лейстона заправляти транспортом. Вам ніхто не повірить».

«Пустіть! —зойкнула Едіт. — Ви поплатитесь за це». Ріпс витяг з кишені якусь чорну річ.

«Мовчіть, коли не хочете опинитись за бортом. Я застрелю Марту Лорен, як кішку, й мене виправдає кожний суд, я маю долари. Ви це розумієте. Я плював на всі суди». Й він перевів кнопку на бравнінгу.

«В останній раз питаюсь в вас — ви зробите те, що я від вас вимагаю?»

«Ні!» — скрикнула істерично Едіт. Ріпс підняв дуло револьвера[74] (JOHANSEN: 2009, 239).

Lo smascheramento di Edith fa ripiombare per un momento Reeps nella sua "abituale sensazione di meschinità servile", ma ben presto l'uomo realizza che, in quel frangente, è lui a detenere la posizione di potere, indubbiamente garantitagli da un vantaggio economico ("sarò assolto da qualsiasi tribunale, ho dei soldi"), ma anche, in una certa misura, da una disparità di genere che rende Edith automaticamente meno credibile rispetto al suo aggressore ("Ho ricevuto un incarico da Layston per predisporre il trasporto. Nessuno vi crederà"). La rilevanza della questione di genere emerge così chiaramente nella vicenda di Edith, pur mostrandosi come un fattore profondamente intrecciato agli altri livelli di oppressione presenti nel mondo capitalista descritto da Johansen. Mentre, nelle prime pagine del romanzo, Edith sembrava farsi portatrice del cosiddetto "white man's burden", e quindi di un progetto imperialista significativamente declinato al maschile, il suo ingresso nel mondo come donna sola, denuncia la sua reale condizione individuale, caratterizzata, di fatto, dall'indigenza e dall'oppressione: le ricchezze e i benefici goduti dalla giovane erano infatti strettamente dipendenti dal suo legame con il padre; venendo meno quest'ultimo, si dissolvono gradualmente anche molti dei suddetti livelli di privilegio.

Per Edith, dunque, il viaggio coincide con un'esplorazione dei ruoli e delle classi sociali che la porterà, infine, ad acquisire una nuova consapevolezza e una vera e propria coscienza politica e di classe. In seguito al naufragio della nave Victoria, su cui Edith si era imbarcata alla volta dell'Europa, la giovane donna si ritrova a Londra, ormai sola e privata della sua identità di benestante donna americana. Trovandosi costretta a trovare un'occupazione in fabbrica, Edith inizia gradualmente ad immedesimarsi nella condizione di sfruttamento degli operai, sino ad abbracciarne il pensiero

[74] Traduzione: "D'un tratto, scostò il velo dal suo viso e grido: "Guardatemi!" Di fronte a Reeps c'era Edith Layston. Per un secondo, l'abituale sensazione di meschinità servile si impadronì di Reeps. Lasciò andare le sue mani. Lei si mise a correre, ma nello stesso istante lui l'afferrò nuovamente per il braccio. "Questo non cambia la questione, – disse con voce rauca – ho ricevuto un incarico da Layston per predisporre il trasporto. Nessuno vi crederà". "Lasciatemi! – esclamò Edith – Pagherete per questo". "State zitta, se non volete finire in mare. Sparerò a Marta Loren come a un gatto, e mi assolverà qualunque tribunale, ho dei soldi. Voi lo capite. Me ne infischio di tutti i tribunali". E fece scattare il grilletto della sua Browning. "Ve lo chiedo per l'ultima volta: farete quello che vi chiedo?". "No!" – urlò Edith. Reeps sollevò la canna del revolver.

rivoluzionario e il desiderio di sovversione dell'ordine sociale, lo stesso a cui lei, fino a poco tempo prima, apparteneva come rappresentante del ceto dominante:

> В Лондоні Дюваль пристроїв Едіт на текстильну. Це була та сама фабрика, звідки звільнено Кет. Едіт стояла на її місці коло веретена. Дюваль щез того ж таки дня. Через три дні фабрика приєдналася до страйку. Похід до сірко-квасового заводу зустріла поліція й розстріляла демонстрантів. В Едіт стискувались кулаки, коли привезено мертвих і поранених товаришів. Але вона не змогла вимовити ні слова. Вона знала про це раніше — Мак-Лейстон розповідав їй, що проти цих дикунів немає інших засобів, і вона з ним тоді згоджувалась.
>
> Вона згоджувалась із ним і тепер в одному. Інших засобів немає ні з того, ні з другого боку. Вона дістала собі револьвера. Мак-Лейстон дуже ризикував би своїм здоров'ям тепер, коли б почав викладати їй свою філософію щодо поводження з робітниками. Ставши коло варстату, вона знову зробилася людиною. В ній прокинулася свавільна наважлива американка[75] (JOHANSEN: 2009, 347).

Le numerose disavventure vissute da Edith nel corso del suo viaggio dall'America all'Europa, così, prendono la forma di uno spostamento non soltanto tra luoghi geografici, ma anche e soprattutto tra diverse classi sociali e attraverso posizioni ideologiche contrapposte: la parabola del personaggio, non a caso, si può ritenere conclusa nel momento della sua piena presa di coscienza delle condizioni dei lavoratori e della necessità di un radicale movimento di protesta. Quello di Edith è dunque un percorso di maturazione o, nelle parole del narratore, di "umanizzazione", scaturito proprio dall'esperienza del lavoro in fabbrica ("Stando al telaio, lei era diventata nuovamente una persona"). Il personaggio di Edith attraversa quindi una fase di profondo mutamento identitario e ideologico, ma, da questo punto di vista, l'identificazione nazionale della donna non subisce lo stesso effetto di capovolgimento osservabile per quanto riguarda la sua appartenenza di classe. Al contrario, il processo di "umanizzazione" vissuto dalla ragazza sembra far risvegliare in lei lo spirito di una "volitiva e assertiva donna americana": pare, insomma, che nella visione di Johansen l'America non sia esclusivamente e necessariamente portatrice del modello capitalista strenuamente perpetrato in Europa, ma che questo continente possa, insieme all'"Oriente" sovietico, simboleggiare la spinta verso un profondo cambiamento socioculturale.

[75] Traduzione: "A Londra Duval aveva sistemato Edith in una fabbrica tessile. Era la stessa fabbrica da cui era stata licenziata Ket. Edith stava al suo posto accanto al fuso. Duval sparì il giorno stesso. Dopo tre giorni, la fabbrica aderì a uno sciopero. La polizia intercettò la marcia diretta verso la fabbrica chimica e sparò sui manifestanti. Edith strinse i pugni quando furono trasportati i compagni morti e feriti. Ma non riusciva a pronunciare nemmeno una parola. Di questo era a conoscenza già da prima: Mac Layston le raccontava che contro questi selvaggi non ci sono altri metodi, e al tempo lei era d'accordo con lui. Anche adesso era d'accordo con lui su un punto. Non esistono altri metodi né da una parte, né dall'altra. Tirò fuori un revolver. Adesso Mac Layston avrebbe messo a rischio la propria incolumità, se si fosse messo a insegnarle la sua filosofia sul trattamento dei lavoratori. Stando al telaio, lei era diventata nuovamente una persona. In lei si era risvegliata una volitiva e assertiva donna americana.

Una visione degli Stati Uniti in una certa misura ambigua – in cui riverbera, d'altronde, l'effettiva eterogeneità culturale ed etnica di questo Paese – si riflette anche in una serie di altri personaggi statunitensi che, a loro volta, compiono un viaggio dal "Nuovo" al "Vecchio" continente, spinti da motivazioni diverse e talvolta contrapposte. Basti pensare, in primo luogo, agli interessi in parte comuni, ma di segno politico opposto, di Jim Reeps e Harry Rupert: entrambi, infatti, desiderano impadronirsi della ricetta dell'alimento artificiale "Al'bo", ma mentre Jim Reeps è mosso da un mero interesse economico in pieno spirito capitalista, e nello specifico dal desiderio di vendere la ricetta all'Unione Sovietica per potersi arricchire, Harry Rupert è spinto da un afflato umanitario, scientifico e di chiara matrice socialista, poiché mira alla risoluzione della fame e della povertà tra i ceti più bassi della popolazione. Gli Stati Uniti, dunque, sono rappresentati in maniera ambivalente, come luogo del progresso scientifico e tecnologico e del riscatto umanitario da un lato e, dall'altro, come replica del modello capitalista incarnato anche dall'Europa occidentale.

Dell'Europa, invece, emerge un'immagine a tinte fosche piuttosto univoca. Si prendano per esempio, i viaggi di Mac Layston, imbarcatosi verso l'Europa per cercare la figlia in fuga, e convintosi di poterla ritrovare a Parigi. La capitale francese visitata da Mac Layston si delinea, in modo non dissimile dalla capitale britannica osservata dal punto di vista di Edith, come una città marcatamente borghese e interamente fondata sulle disuguaglianze e sullo sfruttamento. Nell'estratto seguente, Mac Layston osserva le strade parigine scorrergli davanti agli occhi dal finestrino della sua automobile, e tale visione gli provoca un senso di frastornamento:

> Вулиця була мов буря. В широкому річищі посередині мчалися кеби й авто; мов кільце величезного гусня, зсовуючись і витягаючись, повзли один за одним вагони трамваю, велосипедисти лавірували між екіпажами, обіруч бруку сунули несчисленні натовпи циліндрів, брилів, кепі, очі, бороди, галстуки, дами в неможливих туалетах. Зрідка пробігав чорнявий, замурзаний хлопчик із годинникової майстерні з червоними втомленими очима, замученими працею й абсентом. Якийсь циліндр переслідував двох жінок. Якби Іванові довелось опинитись у юрбі, він остовпів би, як Лотова жінка, — його обтікають хвилі, штовхають жінки, запаморочують голову їхні пахощі, сигарний дим, лякають сердиті вигуки незрозумілою мовою, штовхають, притискують до скляної стінки магазину[76] (JOHANSEN: 2009, 250-251).

[76] Traduzione: "La strada era come una tempesta. Nell'ampia fiumana al centro sfrecciavano auto e carrozze; come le spire di un enorme bruco, spostandosi e allungandosi, strisciavano uno dietro l'altro i vagoni del tram, i ciclisti manovravano tra le carrozze, ai lati del selciato camminavano a stento folle innumerevoli di cilindri, cappelli a tesa larga, berretti, occhi, barbe, cravatte, dame con vestiti impossibili. Di tanto in tanto dal laboratorio dell'orologiaio passava di corsa un ragazzo scuro e cupo, con gli occhi rossi e stanchi, tormentati dal lavoro e dall'assenzio. Un cilindro inseguiva due donne. Se a un Ivan capitasse di trovarsi in mezzo alla folla, si trasformerebbe in una statua di sale come la moglie di Lot: lo circondano le onde, lo spingono le donne, lo confondono i loro profumi, il fumo di sigaretta, lo spaventano le grida furiose in una lingua ignota, lo spingono, lo premono contro la vetrina del negozio".

In questa descrizione la città sembra assumere i tratti della Pietroburgo gogoliana (particolarmente eloquente, a tal proposito, l'accumulo di metonimie: "folle di cilindri, cappelli a tesa larga, berretti, occhi, barbe, cravatte") o delle città pulsanti e diaboliche dipinte dagli espressionisti tedeschi (si pensi, ad esempio, alle celebri *Scene di strada* di Ernst Ludwig Kirchner), con cui la Parigi johanseniana condivide il fermento e il senso di angosciosa alienazione. D'altra parte, la raffigurazione di Parigi come una città diabolica è confermata anche dall'allusione all'episodio biblico contenuto nella *Genesi* (19, 15-30), in cui la moglie di Lot viene trasformata in una statua di sale per essersi voltata indietro a guardare Sodoma, e che stabilisce dunque un paragone piuttosto esplicito tra la capitale francese e la città di Sodoma. Al fascino per il benessere e la vivacità della capitale francese è quindi immediatamente contrapposto il sistema di sfruttamento a cui gran parte della popolazione è soggiogata e da cui, di fatto, dipendono la ricchezza e i lussi riservati a una minoranza. Tale sistema di oppressione emerge, in primo luogo, nella descrizione delle strade parigine menzionata sopra, quando nella folla di eleganti passanti si fa largo un lavoratore "dagli occhi rossi e stanchi, torturati dal lavoro e dall'assenzio". Tuttavia, come abbiamo anticipato nell'analisi della vicenda di Edith, esso si manifesta su vari livelli, che si intrecciano alla questione di classe. Nell'episodio parigino è il personaggio di Camilla a rappresentare esemplarmente la correlazione tra genere e classe che, secondo Johansen, contraddistingue il sistema di oppressione capitalista. Camilla è la giovane ballerina incontrata da Mac Layston presso il "Café della scimmia blu", dove la donna si prostituisce. Anche in questo caso, l'ingiustizia sociale da lei subita è il frutto della sovrapposizione di più piani. La donna ricorda di essere giunta Parigi dalla Provenza, dove era nata e cresciuta, carica di speranze e aspirazioni personali, poi rapidamente infrante a causa dello scontro con una realtà costellata di ingiustizie:

> Вона згадала своє дитинство: вони з Франсуа — підлітки з Прованса, захоплені ласощами й обіцянками директора бродячого цирку, пристали до його трупи. Їм набридло возити гній, напувати корови, їсти картоплю з сіллю, бобратись у бруді й засинати мертво щовечору, щоби вставати вдосвіта на роботу. Вони були дужі й гарні. Не потрапили б на Дювер'є — і все було б гаразд. Він одразу оцінив фігуру танцівниці, обіцяв їй золоті гори, взяв її в кафе. Тепер вона мусить щовечору віддаватись огидним кабанам на взірець того, що лежить зараз поруч із нею[77] (JOHANSEN: 2009, 256-257).

[77] Traduzione: "Ricordò la sua infanzia: lei e François erano dei ragazzini dalla Provenza; affascinati dalle prelibatezze e dalle promesse del direttore di un circo itinerante, si unirono alla sua compagnia. Si erano stancati di trasportare letame, di abbeverare le mucche, mangiare patate e sale, di rovistare nella sporcizia e di addormentarsi stanchi morti ogni sera, per risvegliarsi all'alba e lavorare. Erano belli e forti. Se non avessero incontrato Duverrier, sarebbe andato tutto bene. A lui piacque fin da subito il fisico della ballerina, le promise montagne d'oro, la portò al Cafè. Ora ogni notte doveva concedersi a orribili maiali come quello che le stava sdraiato di fianco in quel momento".

Nella storia della donna entra dunque in gioco, in primo luogo, lo squilibrio tra i centri e le periferie, che spesso coincide con una netta differenza di classe tra gli abitanti degli uni e delle altre. Camilla sperimenta tale squilibrio quando arriva nella capitale insieme al compagno François, anch'egli membro di una classe svantaggiata. In un primo momento, però, è indubbiamente Camilla a pagare il prezzo più alto in questo sistema di sfruttamento, poiché è costretta a prostituirsi per sopravvivere alla grande città. Il fidanzato François, invece, si imbarca per l'Africa con l'incarico di procurare una scimmia per l'intrattenimento del locale, ma l'avventurosa missione – apparentemente ben più desiderabile rispetto alla condizione di sfruttamento fisico ed economico di Camilla – finirà per costargli la vita, a causa delle difficili condizioni del viaggio.

Parallelamente al genere e alla sua relazione con i rapporti di classe, in *Pryhody* Johansen affronta anche un terzo livello di ingiustizia sociale all'epoca al centro delle analisi di stampo marxista, ovvero quello legato alla distinzione razziale tra le popolazioni. A permettere tale riflessione è una diversa tipologia di viaggio verso l'Europa, il cui punto di partenza è la periferia coloniale degli imperi occidentali. Protagonista di questo viaggio – di cui non è rappresentato il percorso effettivo, ma l'esperienza di vita successiva alla migrazione – è il lavoratore polinesiano Toni, trasferitosi a Londra in cerca di un'occupazione. Nel secondo capitolo abbiamo già sottolineato come Johansen si serva dello sguardo straniero e "straniato" di Toni per rappresentare, attraverso il procedimento dell'*ostranenie* teorizzato da Šklovskij, le storture della società occidentale, come lo sfruttamento dei lavoratori e la violenza delle forze dell'ordine nei confronti dei manifestanti. Da questo punto di vista, il personaggio di Toni ha una funzione centrale nel romanzo, che permette all'autore di compiere un passo ulteriore nella rappresentazione del mondo capitalista. Da un lato, infatti, Toni è un lavoratore oppresso, e in ciò il personaggio è del tutto simile agli altri lavoratori bianchi, con cui è dunque possibile instaurare un rapporto di solidarietà – un concetto centrale su cui torneremo in seguito – basato sulla comune appartenenza di classe. D'altro canto, la sua appartenenza ad un'etnia razzializzata e colonizzata complica ulteriormente la sua posizione, portandolo a vivere in uno stato di duplice oppressione. Alla mancata tutela sanitaria nei confronti di tutti i lavoratori della fabbrica, costretti a respirare fumi tossici, si accompagna, nel caso di Toni, la sensazione di solitudine e alienazione dovuta alla sua estraneità etnica e linguistica:

> Тепер Тоні мусів день у день завалювати в здорові блискучі скрині блискучі сірі камінці в поросі. Це називалося тут на заводі «пірит». Була велика спека, і це було добре, але дуже смерділо, наче виздихали відразу всі шакали, і це було зле. Тоні чхав і кашляв безперестанку. Надвір не можна було вийти, але й надворі було не краще. Це був сухий ліс, по стовбурах спускались рівні-рівнесенькі ліяни, смерділо ще дужче й так само чхалося й кашлялося. Скрізь долі розіллята вогнева вода, що спалює все, чим доторкнешся до неї. Люди злі й похмурі. Вони не чорні й не білі, а жовті мов китайці, ще жовтіші. Нігті в них

> чорні й поранені, очі точаться слізьми; вони злі й похмурі. Ніхто з них ні слова не каже по-людському, всі балакають по-англійському, тільки один здоровий дядько вміє щось сказати як слід по-людському[78] (JOHANSEN: 2009, 308).

Anche in questo caso, il lavoro in fabbrica viene presentato mediante il procedimento dello straniamento, e lo sguardo, straniero e straniato, di Toni serve nuovamente a mettere a nudo le terribili condizioni imposte ai lavoratori. L'estraneità etnica e linguistica del personaggio, in questo contesto, aggrava la sua situazione, poiché introduce un elemento di incomunicabilità tra Toni e i suoi colleghi, i quali, dal punto di vista di Toni, non parlano una "lingua umana". Tale profonda sensazione di isolamento rispetto alla massa dei lavoratori bianchi lo porta frequentemente a individuare nei "bianchi" un gruppo relativamente omogeneo e responsabile del sistema di violenze di cui lo stesso Toni è vittima su più fronti. Si ricordi, ad esempio, come la protesta dei lavoratori a Londra – a cui Toni si unisce alquanto passivamente – e la repressione violenta da parte della polizia risveglino in lui i traumi vissuti nella sua terra d'origine: quei "bianchi" dal capo coperto che, nelle proteste londinesi, incarnano il potere repressivo esercitato ai danni dei ceti oppressi sono per Toni gli stessi uomini che, nelle vesti di colonizzatori nella sua terra natale, avevano dato fuoco alla sua casa e commesso violenze nei confronti del suo popolo. In tal senso, Johansen si mostra nuovamente in grado di individuare le interazioni tra i diversi livelli di oppressione, poiché la violenza di matrice coloniale e quella rivolta contro le classi di lavoratori interagiscono e si intrecciano sino a diventare, in una certa misura, inscindibili.

Tuttavia, per quanto Johansen non sottovaluti le differenze di tipo etnico, culturale e linguistico, anche tra gli stessi lavoratori, un'alleanza solidale tra i gruppi oppressi risulta effettivamente possibile, purché portata avanti in congiunzione ad un processo di ricostruzione epistemica. Negli episodi finora analizzati, la figura di Toni era sottilmente infantilizzata (Toni, ad esempio, inizia a chiamare "padre" l'unico operaio che parla la sua stessa lingua) e di conseguenza privata della sua "agentività" (SPIVAK: 1988), come mostrato dall'adesione alquanto passiva alle proteste. La situazione, però, si capovolge nel capitolo successivo, quando, ormai in carcere, Toni acquisisce una propria voce, riscattandosi così dallo stato di subalternità mostrato nelle pagine precedenti. Mentre Toni e gli altri manifestanti si

[78] Traduzione: "Ora Toni doveva riporre ogni giorno in forzieri nuovi e lucenti delle pietre grigie e brillanti in polvere. Qui nella fabbrica la chiamavano "pirite". C'era un gran caldo, e questo era bene, ma c'era molta puzza, come se tutti gli sciacalli stessero sospirando contemporaneamente, e questo era male. Toni tossiva e starnutiva senza sosta. Non era possibile uscire, ma anche fuori non era meglio. Era un bosco secco, lungo i tronchi scendevano liane tutte uguali, c'era ancora più puzza e si tossiva e starnutiva ugualmente. Ovunque si riversava un'acqua infuocata, che bruciava tutto ciò che toccava. Le persone erano arrabbiate e cupe. Le persone non erano né nere né bianche, ma gialle come cinesi, ancora più gialle. Le loro unghie erano nere e spezzate, i loro occhi grondavano di lacrime, erano arrabbiati e cupi. Nessuno diceva neanche una parola in una lingua umana, tutti chiacchierano in inglese, solo un bravo signore sapeva parlare come si deve in una lingua umana".

trovano in prigione in attesa di giudizio, infatti, Toni, su richiesta di uno dei suoi compagni di stanza, inizia a raccontare una leggenda malese. La leggenda narra della nascita di Tovo, figlio lungamente desiderato dalla coppia composta da una donna di nome Pavt e da suo marito Londa. Dopo numerose difficoltà, la coppia riesce a concepire il figlio grazie a un misterioso intervento divino, che si concretizza nell'accordo tra la coppia e il fratello di Londa, Lonto, il quale accetta di passare una notte con Pavt nella speranza che Dio favorisca il concepimento. Nel prosieguo della leggenda, Tovo diviene il protagonista delle vicende, dalle quali emerge come un giovane che non ha paura di sfidare l'autorità del re, macchinando una serie di scherzi nei suoi confronti.

L'inserimento della leggenda nell'intreccio di *Pryhody* ha molteplici significati, sottolineati dai commenti dei personaggi che ascoltano la storia. Per prima cosa, si consideri la trama della leggenda. Nonostante la trivialità dei fatti narrati e la costruzione elementare dell'intreccio – tipica del genere orale e popolare – la sfrontatezza di Tovo, se considerata alla luce del contesto in cui è raccontata, assume i tratti di un incitamento alla ribellione, e come tale viene percepita dai suoi ascoltatori, naturalmente portati a paragonare le vicende del protagonista alla loro situazione: "Бач, як він із королем, — засміявся Джемс. — От якби так із нашим..."[79] (JOHANSEN: 2009, 324). In secondo luogo, la provenienza extraeuropea della leggenda e di colui che la racconta può aiutarci a far luce sul pensiero di stampo postcoloniale di Johansen. È significativo, infatti, che un racconto capace di risvegliare in chi lo ascolta un desiderio di carnevalesca ribellione alle autorità provenga da luoghi tradizionalmente considerati marginali: finalmente, un "subalterno può parlare" (SPIVAK: 1988) e, così facendo, dà forma a un nuovo repertorio di saperi, "decentralizzato" e rivoluzionario. Tale processo di ricostruzione epistemica è, come anticipato in precedenza, uno degli aspetti più interessanti e innovativi dell'opera di Johansen, su cui avremo modo di tornare anche in seguito, analizzandone ulteriori manifestazioni. A proposito della leggenda di Tovo, invece, è bene soffermarsi su un'ultima questione. Se è vero che il racconto segnala l'inclusione di voci provenienti dai margini nella cultura globale, è anche necessario sottolineare come tale nuovo corpus di saperi non sia del tutto indipendente dalle altre culture del mondo o avulso dall'influenza del secolare dominio coloniale. Nel racconto si intrecciano, infatti, suggestioni bibliche (il miracoloso concepimento di una coppia ritenuta sterile) e cristologiche (la nascita miracolosa di un individuo destinato a sfidare l'autorità precostituita). Anche di questo fatto si rendono conto, a più riprese, i diversi ascoltatori – tutti europei – della narrazione di Toni. In un primo momento, facendo riferimento, non senza ironia, al "miracoloso" concepimento di Tovo, i personaggi ipotizzano un'ascendenza cristiana del racconto, poi immediatamente smentita:

[79] Traduzione: "Guarda, come si comporta con il re – rise James. – Ma se lo facessimo noi con il nostro…".

— Щось воно мені нагадує, — сказав Джемс, — але не можу надуматись, що саме.

— Я допоможу тобі, — сказав Мартин. — Може, ти пригадав собі, як діва Марія породила сина за допомогою голуба — святого духа. Я не знаю малайської мови та й не знаю, що то значить Лонто — але нехай мене повісять, коли це не якась птиця.

— Невже ж християнська віра якось дійшла до малайців? — спитав Джемс.

— Ні, наше християнство дуже пізно дійшло до малайців, — відказав Мартин. — Та й до того дійшли до них не християнські леґенди, а благородні християнські работорговці, ще й ром, розпуста та кривавий визиск! […] Ці леґенди перейшли до християн з того ж таки джерела, щой до малайців. Це індуські леґенди. Не знаю, як вони потрапили до християн, але коли б ви послухали індуських леґенд, то побачили б, звідки пішло все це діло![80] (JOHANSEN: 2009, 319).

Tanto la cultura asiatica, qui rappresentata dalla leggenda malese, quanto quella occidentale si delineano come il risultato di un millenario intreccio tra popoli e culture, ed ogni cultura emerge così come intrinsecamente ibrida e, per così dire, intertestuale, poiché in perpetuo dialogo con un ideale sapere universale, da tutti condiviso. L'idea di una fonte comune a tutte le culture mondiali – uno degli ascoltatori del racconto parla infatti delle "leggende indiane" come fonte di quelle cristiane – sembra riecheggiare alcuni ragionamenti del filosofo ucraino settecentesco Hryhorij Skovoroda (1722-1794), una figura estremamente popolare tra i modernisti ucraini e certamente nota allo stesso Johansen. Sulla scia delle teorie rinascimentali sull'esistenza di una *prisca theologia,* Skovoroda affermava che vi era una correlazione tra alcune dottrine precristiane (e in particolar modo quelle egizie, ellenistiche e indiane) e il sistema di saperi cristiano, accomunati di fatto dalla condivisione della stessa rivelazione divina, seppur giunta in forme e tempi diversi (BARTOLINI: 2018, 41). Nel suo *Dialog, ili razglagol o dvrevnem mire* (*Dialogo o discorso sul mondo antico*, 1772), ad esempio, il filosofo afferma, in maniera non dissimile dai compagni di prigionia di Toni, che esista un'unica saggezza universale comune ai cristiani e ai popoli non cristiani del mondo tardoantico:

Не заключайте Боговѣдѣнїя в тѣснотѣ Палестинской. Доходят к Богу и волхвы, сирѣчь философы. Един Бог Їудеев и Языков, Едина и Премудрость. Не весь Израиль мудр. Не всѣ Язычники тма[81] (SKOVORODA: 2011, 463, citato in BARTOLINI: 2018, 42).

[80] Traduzione: "Questo mi ricorda qualcosa" – disse James "Ma non riesco a ricordare che cosa di preciso". "Ti aiuto io" – disse Martin. – "Forse ti ha ricordato di come la vergine Maria ha generato suo figlio con l'aiuto di una colomba, lo Spirito Santo. Non conosco la lingua malese e quindi non so cosa significa Lonto, ma che Dio mi fulmini se non si tratta di qualche uccello". "Davvero la fede cristiana è in qualche modo arrivata fino ai malesi?" – chiese James. "No, il nostro cristianesimo è giunto ai malesi molto tardi" – rispose Martin. "Ma prima di essa giunsero non le leggende cristiane, ma i misericordiosi mercanti di schiavi, e anche il rum, la dissolutezza, e lo sfruttamento violento! Queste leggende sono arrivate ai cristiani dalla stessa fonte da cui sono giunte ai malesi. Si tratta delle leggende indiane. Non so come siano arrivate fino ai cristiani, ma se ascoltaste le leggende induiste, allora vedreste da dove è derivato tutto quanto!"

[81] Traduzione: "Non racchiudete la conoscenza di Dio nello spazio stretto della Palestina. Giungono a Dio anche i magi, ovvero i filosofi. Uno solo è il Dio dei giudei e dei pagani. Una sola è la saggezza. Non tutto Israele è saggio. Non tutti i pagani sono barbari".

Non è dunque difficile credere che, nel passaggio poc'anzi menzionato, Johansen inserisca nel suo collage costruttivista le riflessioni di Skovoroda, che risultano così replicate parodicamente, ma anche rilette secondo il sistema di valori johanseniano, basato sul pensiero marxista e sulla concezione postcoloniale maturata dallo scrittore.

D'altra parte, anche la scelta della cultura induista come fonte primaria delle "leggende" ricordate dai personaggi forse non è casuale, considerata anche la formazione linguistica e filologica dello scrittore, certamente a conoscenza della correlazione storica tra le credenze religiose indoeuropee. L'individuazione di una fonte primaria comune alla legenda malese e alla nascita di Cristo da una vergine ha dunque un effetto di abbassamento parodico nei confronti dell'episodio evangelico, ma, soprattutto, contribuisce al processo di decentralizzazione culturale che priva la cultura occidentale della sua presunta primordialità. Se, infatti, nel dialogo riportato sopra, la civiltà indiana (una cultura orientale, non a caso) è individuata come l'origine delle credenze cristiane, l'unico autentico lascito della cultura europea corrisponde alla scia di violenze e sfruttamento che ha segnato la storia delle espansioni coloniali e che ha finito per influenzare le culture locali dei paesi oppressi, sottoposte a un processo di ibridazione imposto con la forza: a tal proposito, l'irlandese Martin ricorda ironicamente quali fossero le principali importazioni europee nelle colonie, ovvero "i misericordiosi mercanti di schiavi, e anche il rum, la dissolutezza, e lo sfruttamento violento". Nel prosieguo del racconto, gli ascoltatori notano nuovamente come alcuni elementi della leggenda sembrino testimoniare l'esistenza di un contatto culturale con i popoli colonizzatori provenienti dall'Europa. Gli elementi culturali importati nelle regioni colonizzate, però, riguardando ancora una volta la sfera della violenza:

> Потому Тово визволив короля, а королівен замкнуто на дев'ять день у колодки.
> — Колодки — це вже надбання європейської культури, — завважив Мартин. — Це, так би сказати, християнські способи впертих людей переконувати[82] (JOHANSEN: 2009, 323).

La leggenda narrata da Toni, dunque, è identificabile come una manifestazione culturale tipica di quella che Mary Louise Pratt definirebbe una "zona di contatto", in cui i soggetti colonizzati assimilano alcuni elementi culturali dai propri colonizzatori e imparano a farli propri, riplasmando la cultura colonizzatrice e sfidandone l'autorità (PRATT: 1991). Ad esempio, i "ceppi", tradizionalmente utilizzati in Europa come metodo coercitivo riservato a schiavi e prigionieri, vengono qui utilizzati per prendersi gioco dell'autorità, in un rovesciamento parodico e carnevalesco. D'altra parte, il

[82] Traduzione: "Dopodiché Tovo liberò il re, e la regina fu rinchiusa con i ceppi per dieci giorni". "I ceppi sono già una creazione della cultura europea" – noto Martin. "Si tratta, per così dire, dei metodi cristiani per convincere le persone ostinate".

processo di contatto culturale è amplificato ulteriormente attraverso l'atto narrativo di Toni. Come il narratore sottolinea nelle pagine successive, Toni dà voce a una cultura a lui estranea: Toni, infatti, è polinesiano, ma racconta una storia malese, che conosce solamente grazie ad una tradizione orale giunta fino a lui e non, quindi, mediante un intervento del centro coloniale, tanto che il narratore ironizza sull'improbabile lettura da parte di Toni di testi etnografici europei. Questo progetto di solidarietà transnazionale tra ceti oppressi deve essere ricondotto in particolar modo alla cornice ideologica dell'internazionalismo comunista, che Johansen conosceva bene, e su cui torneremo a breve. Infine, si noti che, oltre alla collaborazione "minoritaria" tra popoli oppressi, la narrazione di Toni dà vita a un ulteriore livello di contatto culturale, poiché la leggenda viene narrata in un contesto ancora diverso, ovvero in quell'Occidente colonizzatore che ha imposto la propria influenza su una larga parte del pianeta, e che ora è a sua volta sottoposto all'effetto di ibridazione e influenza da cui si originano le culture postcoloniali.

La riflessione attorno all'oppressione di stampo razziale e il tentativo di ricostruzione epistemica di matrice decoloniale vengono portati avanti anche attraverso il secondo gruppo di viaggi, quelli che possiamo definire come "centrifughi" rispetto al centro culturale e imperiale europeo. Tali viaggi, muovendo dall'Europa verso mondi lontani, svelano modelli alternativi di società e di pensiero e contribuiscono così a mettere in dubbio la superiorità del modello europeo. Tra questi movimenti centrifughi, di particolare rilievo è quello che unisce l'Europa all'Africa, tradizionale meta delle imprese coloniali europee. In *Pryhody*, a motivare il viaggio verso l'Africa è, come accennato in precedenza, la singolare missione di procurare una scimmia per il "Cafè della Scimmia Blu". L'impresa, affidata dal proprietario del locale parigino a François, il fidanzato della ballerina Camilla, e a un secondo personaggio di nome Vincent, diventa però un pretesto per raffigurare un viaggio nel profondo delle regioni colonizzate dell'Africa, raccontando, tra le altre cose, l'incontro con le culture locali.

Nel corso del loro viaggio, infatti, i due francesi sono accompagnati da un uomo camerunense, da cui traggono informazioni sul sistema sociale delle colonie e sulle culture indigene. L'uomo, significativamente, non viene mai chiamato per nome, ma menzionato solamente con aggettivi che ne sottolineano l'appartenenza etnica o nazionale – a riprova di una certa, seppur involontaria, generalizzazione razzista da parte del narratore. Egli racconta la propria storia, spiegando di essere fuggito da Duali, in Camerun, allora colonia tedesca, dove un suo amico aveva ucciso un tedesco nel corso di una rivolta. In seguito, il camerunense prosegue nel suo racconto facendo riferimento al suo repertorio di saperi indigeni:

— Друг умер, я сам зостався. Був добрий друг, мене рятував, і я його рятував. Треба рятувати друга, як собака рятував келепа. Вони крали горіхи, й собака рятував келепа.

— Де вони крали горіхи? Хіба собака їсть горіхи?

— Стривай, — сказав Вінсент, — слухай, старче, розповідь, як це було. В кого вони крали горіхи? Чи не в тебе часом?

— Ні, не в мене крали горіхи, крали в леопарда. Був собі колись леопард[83] (JOHANSEN: 2009, 266).

Il modo di pensare dell'uomo è profondamente influenzato dal suo bagaglio culturale, qui rappresentato dalla fiaba sul cane e la tartaruga che si accinge a raccontare ai suoi compagni di viaggio. Johansen sembra dunque interessato a dar voce alle culture tradizionalmente considerate marginali, sottolineandone la potenziale correlazione, e per farlo si serve di una tecnica che alcuni studiosi hanno paragonato al montaggio cinematografico o al collage – entrambi particolarmente in voga durante gli anni Venti – e che consiste nell'inserimento di frammenti narrativi eterogenei, per genere e provenienza, all'interno del testo. La costruzione narrativa operata da Johansen è quindi in linea con le tendenze estetiche del tempo: a tal proposito, come giustamente sottolinea Kulakevyč, è utile rimarcare come sia la fiaba raccontata dall'uomo camerunense sia la leggenda del giovane Tovo siano in realtà tratte da un'antologia di racconti africani pubblicata in traduzione russa dal poeta Grigorij Petnikov nel 1910 (KULAKEVYČ: 2020, 102). Ciò conferma la lettura proposta da Kunyc'ka, che vede in *Pryhody* un romanzo costruttivista, e dunque organizzato secondo il criterio della frammentarietà e del montaggio di elementi eterogenei. Tuttavia, sembra riduttiva l'interpretazione che la studiosa propone per motivare l'inserimento di tali racconti nel romanzo: se infatti è vero, come spiega Kuny'cka, che la presenza di personaggi di etnie non europee – talvolta, abbiamo notato, sottilmente infantilizzati e razzializzati – è interpretabile come una parodia del gusto per l'esotismo e l'etnografismo di inizio Novecento, la lettura puramente parodica di questi episodi manca di cogliere il messaggio politico che Johansen affida al suo romanzo, e che è in gran parte affine alle istanze dell'internazionalismo comunista.

L'inserimento della fiaba, così come quello della leggenda malese raccontata da Toni nella prigione londinese, può inoltre essere spiegato attraverso una lettura decoloniale. Attraverso il suo impegno nel dare voce alle culture considerate "marginali", Johansen capovolge il sistema di dominazione epistemica che Anibal Quijano ha definito come "colonialità della conoscenza" (QUIJANO: 2007). L'attribuzione del valore precedentemente negato alle voci colonizzate, infatti, fa sì che quelli che

[83] Traduzione: "Il mio è amico e morto, e io sono rimasto solo. Era un buon amico, mi salvava, e io lo salvavo. Bisogna salvare gli amici, come il cane salvò la tartaruga. Rubavano le noci, e il cane salvò la tartaruga". "Aspetta – disse Vincent – ascolta, vecchio, dimmi com'è andata. A chi hanno rubato le noci? O non hai tempo?". "No, non le hanno rubate a me, le hanno rubate al leopardo. C'era una volta un leopardo".

tradizionalmente erano considerati come meri oggetti di conoscenza diventino soggetti attivi nel processo di creazione e diffusione dei saperi, mettendo in dubbio, così, la pretesa supremazia della cultura europea.

La "sezione africana" del romanzo permette inoltre al narratore di mostrare, attraverso lo sguardo dei viaggiatori, gli orrori di cui si macchia l'avanzata civiltà europea, proseguendo così l'operazione di demistificazione di questa cultura già impostata nei capitoli precedenti. Nel corso del viaggio nell'entroterra congolese, infatti, i personaggi hanno l'occasione di conoscere il brutale sistema di schiavitù e sfruttamento che regola le colonie. Si osservi, ad esempio, la forte impressione suscitata in François e in un misterioso personaggio di nome Duval dalla vista di un uomo legato a un albero e ricoperto di ferite:

> Мов скажений вискочив Франсуа з екіпажу й побіг до дерева. Одночасно вистрибнув і Дюваль та й собі побіг до дерева. Але вони не добігли ще й півдороги, як Франсуа почув, що немов залізні обценьки схопили його руку вище ліктя. За ним стояв захеканий Вінсент. Важко дихаючи, одрубуючи кожне слово, він проговорив:
>
> —Назад, у цій хвилі назад! Назад, кажу тобі!
>
> Франсуа завагався. Поруч стояв матрос; його кремезне, обвітрене лице раптом пересмикнулося, примружилось ліве око, він різко повернув і пішов рішучою ходою до фури. Франсуа постояв ще з півсекунди й пішов і собі. Вінсентова рука ще здавлювала його біцепс[84] (JOHANSEN: 2009, 270).

All'orrore provato da François è contrapposto però il pragmatismo di Vincent, che si mostra pienamente consapevole delle leggi non scritte che regolano la vita nelle colonie:

> —Ти сказився, чи що, — прошепотів Вінсент.
>
> Голий чоловік, побачивши трьох, застогнав дужче. Незрозумілою мовою він вигукував якісь слова, благаючи звільнити від несамовитої муки. Тільки тепер подорожні побачили, що він стояв у мурашинім гнізді. Франсуа відчув, як рука дужче здавила його лікоть. Матрос не оглядаючись поспішав до фури.
>
> — Запам'ятай собі, друже, — сказав уже спокійніше Вінсент, — ти можеш застрелити десяток негрів, зґвалтувати дюжину жінок, але вся наша справа пропала, коли ти викинеш щось подібне до того, що хотів зробити оце допіру. Колоніяльне врядування жартів не полюбляє. Приїхавши в Париж, ти можеш, коли хочеш попсувати собі кар'єру, писати в

[84] Traduzione: "Come impazzito, François saltò giù dalla carrozza e corse verso l'albero. Contemporaneamente saltò giù anche Duval' e corse anche lui verso l'albero. Ma non erano nemmeno a metà strada, quando Francois sentì qualcosa di simile a delle tenaglie di ferro che lo afferravano sopra al gomito. Dietro di lui c'era Vincent, affannato. Respirando a fatica, scandendo ogni parola, disse: "Indietro, subito, indietro! Indietro, ti dico!". François esitò. Il marinaio stava lì accanto, il suo viso solido e ruvido si contrasse improvvisamente, il suo occhio sinistro si socchiuse, si voltò bruscamente e si avvio deciso verso la carrozza. Francois stette fermo ancora mezzo secondo e poi andò. La mano di Vincent gli stringeva ancora il bicipite".

> газеті, але коли ти тут скажеш хоч слово — все пропало! Вже те, що ти поцікавився тут судовою розправою місцевої влади, може коштувати нам горла[85] (JOHANSEN: 2009, 270).

Nelle parole di Vincent al compagno spicca, infatti, una notevole lucidità sulle rigide norme del sistema coloniale e sullo stretto rapporto che lega questo mondo alla società occidentale. L'episodio, tuttavia, acquisisce uno spessore ancor maggiore alla luce della rivelazione contenuta nelle pagine successive: Duval, infatti, rivela che il suo vero nome è Andrij Vovk, un nome che ci aiuta a identificarlo come ucraino, e che lo schiavo che poco prima avevano visto in fin di vita legato al tronco di un albero era in realtà un suo connazionale. Duval/Vovk ammette persino che il motivo che lo ha spinto a intraprendere il viaggio in Africa è proprio il desiderio di aiutare gli schiavi ucraini deportati in Congo:

> Я пішов з вами з доручення своєї організації. Той чоловік, прип'ятий до стовпа коло дороги — мій земляк! […] Я приїхав сюди з доручення товаришів задля тих нещасних, що працюють коло дороги, задля білих рабів з України, що обтісують каміння в Конго[86] (JOHANSEN: 2009, 282).

La presenza di uno schiavo bianco nel continente africano può a prima vista apparire surreale, ma in realtà assume un significato più chiaro se considerato alla luce dell'espediente – spesso utilizzato da Johansen – di inserire nella propria narrazione elementi della storia e della cultura ucraina dei secoli precedenti, poiché richiama alla memoria un fenomeno diffuso nell'Ucraina medievale e moderna, i cui abitanti venivano spesso fatti schiavi durante le incursioni dei tatari (WITZENRATH: 2022). Questo colpo di scena porta quindi a riconsiderare l'episodio da un nuovo punto di vista. Solo a questo punto, infatti, i lettori comprendono che, diversamente da quanto ci si sarebbe potuti immaginare secondo gli stereotipi correnti, lo schiavo della scena precedente era occidentale, e sono portati dunque a interrogarsi sul significato dell'ucrainità di questi personaggi. La scelta di caratterizzare Duval e lo schiavo come ucraini ci porta dunque al cuore del pensiero internazionalista e postcoloniale che Johansen sembra esprimere attraverso questo romanzo.

[85] Traduzione: "Sei impazzito, o cosa" – mormorò Vincent. L'uomo nudo, avendo notato i tre, gemette più forte. In una lingua incomprensibile, urlò alcune parole, implorando di essere liberato da quella folle tortura. Solo ora i viaggiatori si accorsero che si trovava dentro a un formicaio. François sentì la mano stringere la presa sul suo gomito. Il marinaio si affrettò verso la carrozza senza voltarsi. "Ricorda, amico mio" – disse Vincent più calmo – "Puoi sparare a una decina di neri, violentare una dozzina di donne, ma i nostri affari sono perduti, se ti getti in qualcosa come quello che volevi fare poco fa. Al governo coloniale non piace scherzare. Quando sarai tornato a Parigi potrai, se vorrai rovinarti la carriera, scrivere sui giornali, ma se qui dici soltanto una parola, tutto è perduto! Già il fatto che ti sia interessato ai procedimenti legali delle autorità locali potrebbe costarci la vita".

[86] Traduzione: "Sono venuto con voi su incarico della mia organizzazione. Quell'uomo legato al palo lungo la strada era un mio connazionale! […] Sono venuto qui in nome dei miei compagni per quegli sfortunati che lavorano lungo la strada, per quei poveri schiavi dall'Ucraina, che spaccano le pietre in Congo.

Finora abbiamo osservato come la presenza di personaggi provenienti da Paesi colonizzati e marginali alluda alla possibilità di un'alleanza transnazionale fondata su un sentimento di solidarietà tra i gruppi oppressi. L'inclusione degli ucraini nello stesso sistema di violenze a cui sono sottoposte le popolazioni africane per mano delle potenze imperialiste occidentali assume una sfumatura per certi aspetti surreale, ma ha chiaramente lo scopo di includere l'Ucraina in questo gruppo di nazioni postcoloniali che, mediante una rivoluzione proletaria internazionale, possono riconquistare la loro rilevanza politica e culturale. Emerge, così, la centralità della questione nazionale nel pensiero di Johansen: se, fino a questo momento, il romanzo si era contraddistinto per una rappresentazione dell'Unione Sovietica come una realtà piuttosto omogenea, attraverso il personaggio di Duval/Vovk l'autore può finalmente operare una distinzione tra le popolazioni che abitano questo vasto territorio e tra le loro diverse condizioni. Va sottolineato, ad ogni modo, che l'effettiva ucrainità dello schiavo non è chiara, dal momento che egli stesso, una volta liberato e giunto all'Ambasciata ucraina a Berlino, racconterà di essere nato nei pressi di Vladivostok, lasciandoci quindi in dubbio sulla sua reale appartenenza nazionale. L'identificazione dell'uomo, che successivamente si rivelerà essere un soldato fatto schiavo dai francesi, trascende i confini di una singola nazione ed è invece strettamente legata alla sua adesione agli ideali rivoluzionari, rafforzando così la polarizzazione tra l'Unione Sovietica e l'Occidente europeo. È però la figura di Duval/Vovk, e la sua descrizione del problema degli schiavi come una questione strettamente ucraina, a permettere di avviare una riflessione più specificamente nazionale. Le sue riflessioni ci introducono infatti a una rappresentazione dell'Ucraina come Paese oppresso che viene poi portata avanti in un capitolo successivo, intitolato proprio *Amerykanec' na Ukrajini* (*Un americano in Ucraina*), dedicato al viaggio di Jim Reeps in Russia prima, e in Ucraina poi.

Con il viaggio di Jim Reeps in Unione Sovietica, giungiamo dunque all'ultima direttrice dei viaggi di questo romanzo, con la quale giunge a compimento il processo di capovolgimento dei paradigmi culturali avviato nelle sezioni precedenti. Il viaggio di Reeps, infatti, contribuisce a smascherare, attraverso una rappresentazione parodica, lo sguardo coloniale dello scienziato americano e le sue false credenze attorno alle condizioni di vita nell'Unione Sovietica. Johansen sembra riprendere ironicamente la tradizione della letteratura di viaggio nata durante l'epoca moderna in Europa occidentale, attraverso la quale, come spiega Larry Wolff, gli intellettuali europei avevano "inventato" l'Europa orientale. Wolff afferma che nella tradizione illuminista del XVIII secolo, ma anche in quella romantica del secolo successivo, gli abitanti dell'Europa orientale divennero oggetto dello sguardo colonialista dei viaggiatori occidentali, che ne esaminavano usi e costumi con accondiscendenza o aperto disprezzo. L'effetto di questa rappresentazione stereotipata dell'Europa orientale, secondo lo studioso, era quello di istituire una definizione omogenea per un'area geografica

in realtà estremamente varia, rendendola così il modello di un Altro vicino a Sé con cui confrontarsi e definire, attraverso il suo riflesso conturbante, l'identità dell'altrettanto eterogenea Europa occidentale (WOLFF: 1997).

Il racconto del viaggio di Reeps, che usa qui lo pseudonimo di Jim Kenan, si contraddistingue dunque per la riproposizione di alcuni topoi caratteristici di questo genere letterario, che vengono però sistematicamente rovesciati in chiave parodica. Tra i motivi ripresi da Johansen ricordiamo, ad esempio, il momento dell'arrivo del viaggiatore, che, come spiega anche Pratt a proposito delle letterature di viaggio di matrice coloniale, rappresenta una fase fondamentale della narrazione, poiché permette di descrivere la relazione instaurata tra il viaggiatore e gli abitanti del posto (PRATT: 1992). Nel caso di Reeps/Kenan, il primo impatto con l'Unione Sovietica è segnato da un comico rovesciamento di tutte le aspettative. Convinto di essere giunto in una terra di "selvaggi", Reeps si scontra con una realtà ben diversa e, di fatto, pienamente moderna e "civilizzata":

> Він дивився скільки міг — адже ж він приїхав в країну голодних дикунів. Почалося з того, що містер Кенан викинув на перон недокурок сигари. До містера Кенана підійшов чоловік у форменім одязі й, зробивши чемний жест рукою, запропонував йому йти за ним. Містер Кенан, вважаючи, що чоловік хоче з ним познайомитись, вирішив, що заводити знайомства в країні дикунів ще зарано, й попрямував спокійно до виходу. Але чоловік наздогнав його, став перед ним і повторив жест.
>
> — Забирайтесь к лихій мамі, — сказав О. Кенан по-англійськи. —Я не маю ніякого бажання з вами випивати!
>
> Коло них зібралось дві-три душі. Якийсь чоловік у військовій сорочці сказав по-англійськи:
>
> — Ви мусите сплатити штраф за те, що викинули недокурок на перон!
>
> — Goddam, — розсердився Кенан. — В Нью-Йорку, в культурній країні кожен громадянин викидає те, що йому не потрібне, на вулицю![87] (JOHANSEN: 2009, 353-354).

Il modello di pensiero di Reeps, fondato su una netta contrapposizione tra il mondo civilizzato e quello barbaro, si rivela così totalmente inadeguato a comprendere le norme sociali proprie del luogo in cui è arrivato. Le previsioni del viaggiatore americano continuano a essere negate, e questo scarto tra le aspettative e la realtà è sottolineato da un frequente paragone tra il mondo conosciuto dal viaggiatore, in particolare la città di New York, e i luoghi da lui visitati. Dal confronto tra i luoghi

[87] Traduzione: "Osservò quanto poteva: dopotutto, era arrivato nel Paese dei selvaggi affamati. Per iniziare, Mr. Kenan gettò sulla banchina il mozzicone di un sigaro. Si avvicinò a Mr. Kenan un uomo in uniforme, e, facendo un gesto cortese con la mano, lo invitò a seguirlo. Il signor Kenan, ritenendo che l'uomo volesse fare la sua conoscenza, decise che era troppo presto per fare conoscenze nel paese dei selvaggi, e si diresse con calma verso l'uscita. Ma l'uomo lo raggiunse, gli si parò davanti, e ripeté il gesto. "Vada a quel paese – disse Kenan in inglese – non ho nessuna voglia di bere con lei!". Intorno a lui si avvicinarono due o tre persone. Un uomo in tenuta militare disse in inglese: "Deve pagare una multa per aver gettato un mozzicone sulla banchina!". "Goddam! – si arrabbiò Kenan – a new York, in un paese civilizzato, ognuno getta quello che non gli serve più per strada!".

"propri" e quelli "altrui", tuttavia, emerge una sostanziale somiglianza tra i due mondi, che rende impossibile stabilire una netta demarcazione tra il Sé e l'Altro e vanifica così il desiderio di "othering" tipico del viaggiatore occidentale e coloniale. Reeps, ad ogni modo, non abbandona il suo sguardo coloniale e continua a fare riferimento agli abitanti del posto e alla loro lingua (in questo caso il russo, poiché il personaggio fa il suo arrivo a Pietroburgo) facendo ricorso alla sfera semantica della barbarie: il viaggiatore utilizza infatti espressioni come *dykuny* (selvaggi) o *dykuns'koju movoju* (nella lingua dei selvaggi). Totalmente disorientato dalla realtà dei fatti, Reeps arriverà, infine, a spiegarsi in questo modo l'apparente somiglianza tra le città russe da lui visitate e quelle occidentali:

> Перебувши з цікавости кілька день у Москві й переконавшись, що й Москва, як і Петербург, очевидно, не руські міста, бо дають дуже мало матеріялу щодо дикунських звичок, д-р О. Кенан поїхав до Харкова, намірюючись продертися потім далі на південь у голодні губерні. Там він побачить справжні звичаї. До речі, його так і не заарештувала Тше-Ка, — в Москві йому навіть показувано в АРА одного такого чоловіка, але це був просто собі чоловік, як і всі, без бомб, кулеметних стрічок і ножів, скоріше схожий на озброєного робітника.
>
> Петербург не руське місто — по-перше, його збудував отой Пітер І, що перший з усього руського народу одяг штани замість овечої шкури, а по-друге, там так багато німців, французів та англійців[88] (JOHANSEN: 2009, 357).

Per quanto le osservazioni del personaggio debbano qui essere interpretate prima di tutto in chiave comica, come una rappresentazione parodica del punto di vista parziale e superficiale del mondo occidentale sull'Unione Sovietica, alcune delle elucubrazioni di Reeps sono fondate, e permettono di definire l'Unione Sovietica mediante le sue interazioni culturali e la dipendenza dall'Europa. La natura "non russa" di San Pietroburgo è, in effetti, un dato non privo di una sua veridicità. Lo stesso Pietro I ("il primo di tutto il popolo russo a indossare i pantaloni") la fondò con l'intenzione di dar vita a una città europea, sia nella sua struttura architettonica che nello sviluppo culturale e commerciale, che con le città europee fosse in grado di entrare in contatto e competizione. Pietroburgo, in sostanza, è quindi il frutto di un processo di ibridazione, di un cosciente tentativo di emulazione dell'Occidente europeo da parte del mondo russo, indubbiamente influenzato dalla "colonizzazione culturale" che l'Europa occidentale aveva imposto alla sua controparte orientale

[88] Traduzione: "Dopo aver trascorso con interesse alcuni giorni a Mosca, ed essendosi convinto che Mosca, come Pietroburgo, non fossero, evidentemente, delle città russe, poiché forniscono pochissimo materiale sulle abitudini dei selvaggi, il dottor O. Kenan si recò a Charkiv, con l'intenzione di dirigersi più a Sud nelle regioni afflitte dalla carestia. Lì avrebbe visto le usanze autentiche. A proposito, non lo aveva nemmeno arrestato la ČeKa, a Mosca, gli avevano persino mostrato uno di quegli uomini presso l'ARA, ma era soltanto un uomo qualunque, come tutti, senza bombe, cinture della mitragliatrice o coltelli, piuttosto era simile a un operaio armato. Pietroburgo non è una città russa: per prima cosa, fu fondata da Pietro I, il primo di tutto il popolo russo a indossare i pantaloni al posto della pelle di pecora, e in secondo luogo là è pieno di tedeschi, francesi e inglesi".

anche mediante l'"invenzione" culturale a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza (WOLFF: 1997).

Il risultato di questo tentativo di definizione della Russia – e, almeno in parte, dell'Unione Sovietica tutta – attraverso le sue relazioni culturali con l'Occidente porta così all'affermazione di un'inaspettata somiglianza tra i centri urbani occidentali e quelli sovietici, con un esito in gran parte assimilabile alla relazione che nei *Val'dšnepy* chvyl'oviani emergeva tra Mosca, Charkiv e la provincia ucraina, e tra Dmytrij Karamazov, Ahlaja e gli abitanti della cittadina in cui è ambientato il racconto. Anche nel romanzo di Johansen si delinea un sistema progressivo dei rapporti di potere e oppressione, in gran parte influenzato dalla tensione tra i centri e le loro periferie, e dunque particolarmente evidente nell'episodio del viaggio di Reeps in Ucraina.

Appurato che le città di Mosca e San Pietroburgo non sono delle vere città russe, e che per questo motivo non vi è rintracciabile alcun indizio della carestia in corso nell'Unione, Reeps prende infatti la decisione di allontanarsi dai grandi centri, e parte in cerca di un contatto più autentico con quel territorio, muovendosi in direzione dell'Ucraina. L'impatto con la città di Charkiv, tuttavia, provoca nel viaggiatore un senso di stupore simile a quello da lui già sperimentato nelle città russe. Nonostante nella capitale ucraina Reeps si convinca di vedere alcuni affamati, segno di un maggiore livello di povertà rispetto alla Russia, la città è complessivamente contraddistinta dal benessere e dall'abbondanza di prodotti nei mercati cittadini. Il meccanismo di oppressione del centro russo nei confronti di una capitale più periferica come Charkiv è dunque alquanto limitato, per quanto non del tutto inesistente. Per osservare gli effetti più terribili della povertà e della carestia che affliggono l'Ucraina, Reeps deve invece dirigersi verso luoghi ancor più periferici, ovvero verso il fondo di quella concatenazione progressiva di livelli di oppressione a cui si è accennato poc'anzi.

Le aspettative di Jim Reeps vengono finalmente soddisfatte al suo arrivo nelle campagne della Kuban', regione russa nota per gli antichi insediamenti di cosacchi ucraini. Qui, il viaggiatore americano vede per la prima volta una popolazione afflitta dalla fame e finalmente corrispondente all'immagine orientalizzante che si era figurato:

> Д-р жив у хаті якогось «іногороднього» козака, а лабораторію влаштував в покинутім складі для хліба — це була чимала кам'яна будівля без вікон, і там багатенько-таки було щурів. Козак-кубанець голодував страшенно. Він іще держався — не їхав на захід, бо знав, що їхати з сім'єю річ нелегка, що його жінка й троє дітей ризикують захворіти, не витримати дороги. Д-р з цікавістю спостерігав, як усі четверо гризли коріння, їли траву, як вони, жовті й безсилі, лежали цілими годинами де попало… Сам д-р мав із собою чималий запас черепахових супів і за себе не боявся. Крім того, він пересвідчився, що за добрі гроші можна буває й ще чогось купити. Отже, він спокійно спостерігав, як поволі козак спродав усю чисто одіж, як він і його діти й жінка ходили вже голі з роздутими животами, добуваючи траву й коріння. В Америці, вихований в строгих правилах моралі, шановний

> хемік, очевидно, не міг би жити в одній хаті з голими людьми, але це були дикуни, щось близьке до китайців чи взагалі до якихось тварин, і д-р спокійно розглядав роздуті животи. Його цікавило, скільки день вони виживуть на такій непоживній і шкідливій страві, як трава й коріння[89] (JOHANSEN: 2009, 359-360).

Come risulta chiaramente da questo passaggio, Reeps considera gli abitanti di questa regione attraverso la lente distorcente dell'orientalismo – qui esplicitata anche attraverso il paragone con la Cina – che lo porta nuovamente a concepire queste persone come dei semplici "selvaggi", da cui è quindi normale aspettarsi uno stile di vita primitivo e che è accettabile sfruttare per il perseguimento dei propri scopi scientifici e commerciali, in questo caso la sperimentazione del cibo artificiale "Al'bo". Le convinzioni del chimico, tuttavia, vengono ulteriormente negate dai fatti, poiché la famiglia di cosacchi che lo ospita mostra di possedere un sistema di valori ben più solido rispetto allo scienziato stesso. Il cosacco, infatti, non solo non manifesta alcuna intenzione di cibarsi del corpo della figlia deceduta, ma rifiuta anche il suo benestare perché il corpo sia utilizzato da Reeps per i suoi esperimenti scientifici. Il finale cruento della parabola narrativa di Reeps, rinchiuso all'interno del laboratorio nel Kuban' e divorato dai topi, rappresenta così il definitivo fallimento del suo sistema di valori di matrice imperialista e capitalista.

Il viaggio di Reeps in Unione Sovietica, dunque, si rivela significativo per molteplici aspetti. In primo luogo, l'espediente del viaggio provoca un effetto di rivelazione e smascheramento tanto nei confronti delle persone che intraprendono il viaggio, i cui pensieri e preconcetti sono così messi in evidenza, quanto dei luoghi da essi visitati, che, mediante lo sguardo straniato dei viaggiatori, vengono illuminati di significati nuovi. Il viaggio di Reeps denuncia la visione imperialista e orientalizzante dell'Occidente sul mondo sovietico, nonché gli interessi economici che si celano dietro le missioni umanitarie europee e americane; ma, d'altro canto, contribuisce anche a rappresentare l'Unione Sovietica attraverso una nuova luce. L'ingenua ignoranza di Reeps, infatti, lo porta a fare alcune osservazioni rilevanti per la definizione identitaria dell'Unione Sovietica come entità transnazionale e delle sue Repubbliche come entità nazionali autonome: come abbiamo sottolineato in precedenza,

[89] Traduzione: "Il dottore viveva nella capanna di un qualche cosacco forestiero, e aveva allestito il laboratorio in un magazzino per il pane abbandonato: era un grande edificio in pietra senza finestre, e lì era pieno di topi. Il cosacco della Kuban' era terribilmente affamato. Si tratteneva ancora: non andava a Ovest, perché sapeva che partire con la famiglia non era facile, che la moglie e i figli rischiavano di ammalarsi e non sopravvivere al viaggio. Il dottore osservava con interesse come i quattro rosicchiavano le radici, mangiavano l'erba, come, gialli e senza forze, stessero sdraiati per ore dove capitava. Il dottore aveva con sé una notevole scorta di zuppa di tartaruga e non aveva paura per sé stesso. Inoltre, era convinto che per una buona somma avrebbe potuto comprare qualcos'altro. Pertanto, osservava con calma come il cosacco vendeva pian piano tutti i suoi vestiti puliti, come lui, i suoi figli e sua moglie andavano in giro nudi con la pancia gonfia, raccogliendo erba e radici. In America, educato secondo rigide regole morali, il rispettabile chimico non avrebbe potuto vivere nella stessa casa con delle persone nude, ma quelli erano dei selvaggi, qualcosa di simile ai cinesi o in generale a qualche animale, e il dottore osservava con calma le loro pance gonfie. Era curioso di vedere per quanti giorni sarebbero sopravvissuti con un cibo così poco nutriente e nocivo come l'erba e le radici".

ad esempio, Reeps prende nota della natura non pienamente russa delle città di San Pietroburgo e Mosca, e, in seguito, rileva una differenza tra questi due centri e le periferie.

La componente ucraina dell'episodio riveste perciò un ruolo centrale nella riflessione di Johansen. L'individuazione di una differenza tra i centri russi e le periferie ucraine, infatti, contribuisce a definire il potere sovietico – di fatto concentrato nelle mani nei russi, almeno per quanto riguarda le politiche economiche e internazionali (MAGOCSI: 2010) – come un sistema in parte assimilabile al modello coloniale e capitalista esemplarmente rappresentato dalle potenze europee. Inoltre, il fatto di ambientare l'episodio conclusivo proprio nella regione della Kuban' – una regione a sua volta "ibrida", poiché frutto di insediamenti di cosacchi ucraini in territorio russo – contribuisce a sottolineare la complessità dei meccanismi di oppressione, che sono il risultato di un'interazione di diversi elementi, tra cui la componente etnica e/o nazionale, la dinamica tra centro e periferia e l'appartenenza di classe. Nel caso esemplare della Kuban', infatti, questi tre fattori si sovrappongono e divengono indissolubili, provocando una situazione di totale e tragica indigenza nella popolazione locale, afflitta da una triplice marginalità, geografica, etnica e di classe.

Come ricordato in precedenza, tuttavia, parallelamente alla riflessione nazionale, nel suo romanzo Johansen dà ampio spazio anche al progetto transazionale della rivoluzione comunista, e da questo punto di vista l'Unione Sovietica emerge come una realtà alquanto omogenea, identificabile come l'epicentro di un nuovo modello culturale e sociale. Tale rappresentazione generalizzante dell'Unione Sovietica viene portata avanti soprattutto dai viaggiatori occidentali, che, spesso, la considerano la meta di un viaggio ideale, capace, nella loro immaginazione, di causare un netto miglioramento – sul piano materiale e morale – delle loro vite. Mentre un primo peculiare esempio di questa visione è individuabile nel viaggio di Jim Reeps, una trattazione più ampia ed eterogenea di questa tematica è presente nel filone berlinese del romanzo, racchiuso negli ultimi due capitoli. Nel nono e penultimo capitolo, i lettori apprendono per la prima volta dell'esistenza di Saško, un artista ucraino emigrato a Berlino – città che, come ribadiremo più avanti, è posta al centro dell'immaginario ucraino sull'Europa – dove lavora come segretario presso il consolato della Repubblica Socialista Sovietica Ucraina. Tale situazione costituisce l'espediente per sviluppare un ulteriore *leitmotiv* nella letteratura di viaggio, ossia quello dell'ottenimento dei documenti e dei permessi necessari per valicare i confini, un tema diffuso nella letteratura russa e sovietica (basti pensare ai celebri *Versi sul passaporto sovietico* (1929) di Majakovskij, di un anno successivi alla pubblicazione di *Pryhody*), su cui torneremo anche a proposito di Ostap Vyšnja.

Saško, in quanto sostituto del console, incontra una serie di personaggi che desiderano ottenere un visto per l'Ucraina Sovietica. Tra i personaggi che si avvicendano nell'ufficio del console a Berlino

è possibile distinguere due ulteriori categorie di viaggiatori. Da un lato, vi sono coloro che intravedono in questo viaggio la possibilità di ricavare un qualche profitto o, in ogni caso, risolvere le proprie questioni personali, anche ai danni di terzi: si tratta di individui ancora legati a un'immagine della Russia prerivoluzionaria, come nel caso dell'uomo che si dichiara figlio di un generale ucciso dai bolscevichi e che vanta una lettera di raccomandazione dell'imperatrice Maria Fëdorovna, oppure caratterizzati da una mentalità prettamente capitalista, come nel caso di Morgan, l'ex socio di Mac Layston, che tenta di far emigrare nell'Unione Sovietica lo stesso Mac Layston (ormai mentalmente instabile dopo la perdita della figlia e il fallimento della sua azienda) e il figlio con problemi mentali, con il chiaro scopo di liberarsi di loro e continuare le proprie attività redditizie in America. Dall'altro lato, invece, vi sono coloro che considerano la Russia e l'Ucraina rivoluzionarie come un luogo dove fuggire dalle ingiustizie subite in Europa e partecipare attivamente alla costruzione di un nuovo mondo di matrice socialista: questo è chiaramente il caso dei personaggi provenienti da Londra, James, Martin e Toni, ma anche dell'ucraino Duval e del soldato che racconta di essere stato deportato dai francesi come schiavo in Congo, e che così si scopre essere lo schiavo liberato dallo stesso Duval nell'episodio africano. L'ottenimento o meno del visto, in questo caso, corrisponde a una sorta di giudizio morale e politico dei richiedenti, per cui il permesso di superare il confine è accordato solo a coloro che mostrano motivazioni conformi all'ideologia sovietica. Inoltre, la distinzione tra questi due gruppi di viaggiatori, come osserveremo approfonditamente nel quarto capitolo, è sottolineata anche dall'elemento linguistico, poiché il primo gruppo, probabilmente non a caso, predilige la lingua russa, mentre i secondi si esprimono in corretto ucraino, a riprova dello speciale valore assegnato da Johansen a questa lingua e cultura "marginale" e al rapporto tra lingua e ideologia.

Giunti a questo punto, è bene sottolineare come la visione del mondo qui espressa da Johansen fosse in larga parte coincidente con l'approccio di stampo marxista promosso dal Partito stesso. Oltre alla rappresentazione negativa della società capitalista, ritratta come un mondo regolato dalle ingiustizie e dalle disuguaglianze, anche l'interesse per altre questioni, come l'oppressione razziale e imperialista, non era estraneo all'ideologia comunista internazionale e sovietica. L'idea stessa di una solidarietà transnazionale tra i ceti e le popolazioni oppresse era in linea con l'internazionalismo comunista (WEISS: 2017; DRACHEWYCH, MCKAY: 2019), ancora diffuso nell'Unione Sovietica degli anni Venti e poi gradualmente abbandonato con le politiche staliniane di centralizzazione degli anni Trenta e Quaranta (CARR: 1983; MCDERMOTT, AGNEW: 1996). Meno gradita al partito centrale, probabilmente, era invece la rappresentazione dell'Ucraina – nonché delle sue minoranze etniche sparse per l'Unione – come una nazione oppressa alla pari delle colonie europee in Africa e Asia. Infatti, per quanto le politiche sulle nazionalità formulate dallo stesso Lenin – a partire dal progetto della *korenizacija* – riconoscessero la condizione svantaggiata delle nazionalità non russe nel

territorio dell'ex Impero, e si proponessero pertanto di porre rimedio a tale disuguaglianza mediante quelle che Terry Martin ha definito "azioni affermative" (MARTIN: 2001), è anche vero che, come sottolinea Stepan Velychenko, nella sua disamina degli Imperi coloniali Lenin non ha mai considerato l'Impero Russo alla stregua delle potenze imperiali occidentali (VELYCHENKO: 2015). Ciò ha di fatto escluso le colonie russe dalla potenziale coalizione di nazionalità oppresse auspicata nei progetti internazionalisti, impedendo di impostare un pensiero critico di stampo postcoloniale in ambito russo. Di istanze apertamente anticoloniali, invece, erano portatori alcuni esponenti politici ucraini di minoranza, come gli Ukapisty (membri del Partito Comunista Ucraino, UKP), promotori di un marxismo ucraino capace di dar vita a un progetto di emancipazione nazionale e postcoloniale (VELYCHENKO: 2015), ma anche alcuni membri ucraini del Partito centrale, che non percepivano contraddizione alcuna tra la loro posizione nazionalista e l'appartenenza al partito. La convinzione di poter conciliare questi due progetti politici era effettivamente sostenuta dall'implementazione delle politiche sulle nazionalità, nonché dal generale approccio antiimperialista promosso dal partito nelle politiche internazionali, che portò diversi intellettuali a sottovalutare la mancata riflessione storica e teorica sulla natura coloniale dell'Impero Russo e sui suoi strascichi nel sistema sovietico.

Johansen, dunque, fu uno degli intellettuali che pensarono di poter instaurare un legame tra la riflessione postcoloniale ucraina e il percorso rivoluzionario transnazionale: attraverso il romanzo *Pryhody*, elaborò una visione del mondo che prendeva le mosse dal pensiero marxista e dall'ideologia comunista allora egemone nell'Unione Sovietica, ma, nel farlo, dedicò uno spazio privilegiato all'Ucraina che, insieme alle altre culture minoritarie e oppresse nel mondo, poteva aspirare a un ruolo centrale nel processo di ricostruzione epistemica che abbiamo analizzato attraverso il prisma della decolonialità. Una posizione analoga a quella di Johansen è osservabile anche nella produzione di altri artisti ucraini: particolarmente affine al pensiero di Johansen, ad esempio, era lo scrittore di origine ebrea Ivan Kulyk (1897-1937), il quale, come ha osservato Yohanan Petrovsky-Shtern, attraverso la sua produzione letteraria sviluppò un progetto utopico di stampo "nazional-comunista" (PETROVSKY-SHTERN: 2009). Il programma rivoluzionario di Kulyk prevedeva un processo di liberazione di tutte le popolazioni oppresse e si distingueva quindi, come osservato nel caso di Johansen, per un interesse peculiare nei confronti della questione coloniale e razziale che oltrepassava i confini geografici, poiché trattava problematiche di natura internazionale. È il caso, ad esempio, del tema degli schiavi afroamericani sviluppato nel romanzo *Čorna Epopeja* (*L'epopea nera*, 1929). Il sistema di alleanze transnazionali auspicato da Kulyk, inoltre, assegnava all'Ucraina un ruolo guida, motivato in gran parte dal precoce attecchimento degli ideali rivoluzionari in questo Paese. Come osserva Petrovsky-Shtern, nella visione dello scrittore, vi è un legame indissolubile tra il progetto nazionale e quello comunista:

> Kulyk was a genuine and sincere believer in the harmonious fusion of communism and Ukrainian revivalism. For Kulyk, Ukrainian implied "universal", "revolutionary" stood for "Ukrainian," and both signified "anti-imperial". To accord international meaning to events or images, Kulyk made them Ukrainian. His Bolshevik Revolution was an international phenomenon as long as it spoke Ukrainian. He viewed Ukrainian as the language of anticolonialist struggle and Marxism. His Ukrainian helped him identify his life experience as the manifestation of class struggle. He united Chinese peasants, American Indians, Pennsylvania miners, Canadian farmers, and even dispossessed Caribbean pirates in a single utopian brotherhood of those awaiting revolutionary redemption from social and colonial oppression that would imminently stem from Ukraine (PETROVSKY-SHTERN: 2009, 78).

Una simile interpretazione ci sembra confacente anche all'analisi del pensiero elaborato da Johansen in *Pryhody*. È però doveroso ricordare che, nella lettura di Petrovsky-Shtern, la centralità attribuita all'Ucraina ha una valenza speciale per Kulyk anche in quanto scrittore di etnia ebraica, il quale, scegliendo di scrivere in lingua ucraina e di non diventare parte, come invece sarebbe stato prevedibile, della dominante letteratura russofona, compì una precisa scelta antiimperialista. Una simile affermazione può essere estesa a molti altri scrittori ucraini, tra cui lo stesso Majk Johansen. Come estesamente spiegato nel primo capitolo, infatti, l'ambiente culturale charkiviano a cui Johansen apparteneva era caratterizzato da un diffuso bilinguismo: negli anni precedenti all'inizio dell'ucrainizzazione, in cui ebbe luogo la formazione dello scrittore, il russo rappresentava ancora la lingua prevalente negli ambienti intellettuali, istituzionali e educativi (KRAVČENKO: 2010). Le fonti biografiche e le note autobiografiche scritte da Johansen testimoniano dell'eterogenea pratica linguistica dello scrittore, che iniziò a scrivere versi in russo e in tedesco per poi passare, non senza difficoltà e un lungo processo di istruzione da autodidatta, alla lingua ucraina (MLODZYNS'KA: 2003, 11; KORŽ: 2003, 20). In tal senso, è possibile affermare che anche per Johansen quella di assimilarsi alla letteratura ucraina fu una scelta precisa e cosciente che, alla luce dell'orientamento ideologico dello scrittore, è possibile definire, sulla scia di Petrovsky-Shtern, come una "scelta antiimperialista". Le scelte linguistiche degli autori oggetto di questo lavoro saranno al centro del prossimo capitolo, dove mostreremo la rilevanza di questo aspetto nell'elaborazione di una visione postcoloniale.

In conclusione, il continuo movimento di persone e saperi tra Est e Ovest, Nord e Sud, provoca, nel romanzo di Johansen, un capovolgimento delle gerarchie culturali e lo smascheramento delle storture insite alla società capitalista, di cui l'Europa e, in parte, gli Stati Uniti sono il centro. Tale capovolgimento attribuisce un valore senza precedenti alle culture marginali e colonizzate. L'inclusione dell'Ucraina in questo insieme di Paesi oppressi è indubbiamente significativo, poiché introduce per la prima volta una critica coloniale all'interno dell'Unione Sovietica stessa, sottilmente accusata di replicare alcuni dei meccanismi di sfruttamento delle periferie tipici del sistema rivale. Tuttavia, il duplice progetto politico di Johansen – comunista e nazionalista – si riflette anche nella

sua rappresentazione dell'Ucraina che, per quanto dotata di una sua autonomia e differente, per distribuzione di poteri e ricchezze, rispetto al centro russo, è comunque considerata parte integrante del sistema sovietico. Infatti, nonostante l'evidente distinzione tra ciò che è russo e ciò che è invece ucraino, tale differenza, da un punto di vista globale, si perde a favore della cornice sovranazionale dell'Unione Sovietica: è anche in questa continua alternanza di uno sguardo locale e di uno globale che sta quella che abbiamo definito come la *polytropia* che caratterizza l'opera di Johansen. I continui cambi di prospettiva che attraversano la sua opera sono utili a sottolineare le specificità di ogni cultura, senza però trascurare l'intreccio di relazioni che le unisce tutte, e senza il quale una componente imprescindibile di ciascuna di esse risulterebbe perduta. Così, tutte le culture minoritarie che fanno la loro comparsa nel romanzo emergono come irripetibili e al tempo stesso profondamente affini, e per questo unite in una solidarietà ideale: è il caso della vicinanza tra personaggi ucraini, camerunesi (l'accompagnatore di Vincent e François in Congo), polinesiani (Toni) o irlandesi, qui rappresentati dal personaggio di Martin e dalla sua famiglia, sulla cui "irlandesità", dal punto di vista linguistico, torneremo più approfonditamente nel capitolo successivo. Al tempo stesso, neanche le grandi culture coloniali risultano escluse da questo multiforme intreccio: non solo, come abbiamo osservato mediante i fenomeni di ibridazione sottesi alla costruzione di Pietroburgo o gli elementi interculturali della leggenda malese, la loro influenza ha un effetto profondo nella costruzione identitaria e nella produzione culturale di nazioni minori e oppresse, ma esse stesse sono percorse internamente da simili processi di scambio e interazione. L'agnizione finale, tramite la quale i lettori apprendono che Mac Layston è un emigrato irlandese di nome Lain e il fratello dell'irlandese e rivoluzionario Martin, oltre a rappresentare un tropo del romanzo d'avventura qui ripreso ironicamente, serve anche a sottolineare come il centro del mondo capitalista – in questo caso New York – sia a sua volta il frutto di un lungo processo migratorio e di trasformazione e adattamento culturale da parte dei suoi abitanti. L'"irlandesità" dei personaggi, oltre tutto, può essere a sua volta interpretata attraverso il prisma dell'internazionalismo o quello del "transnazionalismo minoritario" elaborato da Francoise Lionnet e Shu-mei Shih (LIONNET, SHIH: 2005). Con questo termine, le due studiose definiscono infatti quelle pratiche interculturali che coinvolgono le culture minoritarie, capaci di entrare in contatto anche senza la mediazione dei grandi centri (LIONNET; SHIH: 2005). Secondo Lionnet e Shih, concentrarsi sui rapporti tra le culture "marginali" è fondamentale per sfidare la logica binaria che vede il mondo dividersi in centri e periferie, di fatto continuando a relegare queste ultime in una posizione di subordinazione (LIONNET; SHUH-MEI SHIH: 2005). Tale chiave interpretativa – frutto della sensibilità postcoloniale degli ultimi decenni – risulta effettivamente calzante per descrivere i rapporti tra le culture marginali nel romanzo di Johansen, compresa quella

irlandese, qui presa in considerazione proprio in quanto cultura minore e vittima di un'oppressione coloniale da parte degli inglesi.

La visione di Johansen emerge, seppur in misura minore, anche nel suo secondo e celebre romanzo, *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky Al'cesty u Slobožans'ku Švajcariju*, a sua volta costruito a partire da una riproposizione del topos del viaggio, che sfocia in quella che Pavlyshyn definisce come una riflessione parodica su questo genere letterario (PAVLYSHYN: 2009, 14). Protagonisti del romanzo sono alcuni personaggi provenienti dall'Europa, i quali osservano l'Ucraina dal loro punto di vista "straniato" e influenzato da una mentalità imperialista. Se però in *Pryhody* l'Europa rappresentava quasi esclusivamente un modello culturale ostile, nel *Podorož* assistiamo all'enunciazione di un diverso punto di vista: l'Europa incarnata da Josè Pereira, Leonardo e Alcesti, infatti, non è quella capitalista ma quella rinascimentale e barocca a cui rimandano i riferimenti intertestuali di cui è intessuto il testo. Il modello culturale dell'Europa rinascimentale – lo stesso a cui guardava con ammirazione Chvyl'ovyj nella sua concezione dell'"Europa psicologica" – è indubbiamente sentito come più affine da parte di Johansen, e pertanto entra in un rapporto di peculiare mescolanza con la cultura ucraina. Si pensi nuovamente all'episodio, esaminato nel secondo capitolo, della trasformazione dello spagnolo Pereira nell'ucraino Pererva, che, secondo la visione di Škola, provoca un significativo assottigliamento dei confini tra il Sé e l'Altro (ŠKOLA: 2012, 54). Così come in *Pryhody* le culture indigene emergevano come uniche e al tempo stesso profondamente influenzate dai contatti interculturali, così anche l'Ucraina del *Podorož* si delinea come un crocevia di culture, lingue e movimenti transnazionali: non è un caso, probabilmente, che l'Ucraina sia definita come una "Svizzera", un toponimo che rimanda ironicamente all'idillico paesaggio alpino svizzero, ma che, verosimilmente, contribuisce a definire il Paese come uno spazio multiculturale e plurilingue analogo a quello elvetico.

Per quanto nel romanzo i confini tra l'Ucraina e l'"Europa psicologica" – per usare l'espressione chvyl'oviana – risultino sfumati grazie all'uso di procedimenti quali la transtestualità o l'impiego di maschere e scambi di persona di natura carnevalesca, l'elemento di critica contro l'Europa imperialista non è del tutto assente, ma è sviluppato attraverso i personaggi di Leonardo Pazzi e Alcesti. Il dottor Leonardo, infatti, incarna il paradigma del viaggiatore europeo che osserva il mondo attraverso il filtro del suo sguardo coloniale. Il suo posizionamento riflette alcune delle caratteristiche tipiche dell'esploratore europeo nella letteratura di viaggio occidentale: in primo luogo, Leonardo è un uomo di cultura e uno scienziato, il cui scopo primario, come viaggiatore, è quello di conoscere il mondo racchiudendolo nel proprio sistema di saperi; in secondo luogo, è un uomo occidentale intrinsecamente convinto della superiorità della propria cultura e, di conseguenza, predisposto a un atteggiamento imperialista e orientalizzante nei confronti degli ucraini. Le lunghe descrizioni del

paesaggio, così come le osservazioni attorno agli usi e ai costumi locali, infatti, richiamano alla memoria momenti analoghi nelle memorie dei viaggiatori europei, spesso concentrati, in nome del loro ruolo di esploratori e autoproclamati "scopritori", nello sforzo di definire e giudicare realtà fino ad allora ignote alla cultura europea. Tuttavia, così come accadeva a Jim Reeps in *Pryhody*, anche i preconcetti di Leonardo e Alcesti vengono via via smentiti nel corso del romanzo. Particolarmente significativo, a tal proposito, è il seguente dialogo tra Alcesti e il giovane Perebyjnis, con il quale la donna condivide un tratto del suo percorso:

> Ця дика, огидна буря, така, як твій народ, о Яресю, - сказала вона. – П'яний селянин Черепаха, що люто б'є свого вірного коня Володьку; звір-древонасадець, що вигонив свою жінку з малими дітьми на мороз, одрубав свому синові ногу і тепер стріляє в кущі, коли думає, що то іде його жінка; люті пси, що забили дідового друга собаку і настромили голову на палю за те, що собака задавив якесь курча, — всі вони у стократ гірші й дикіші за цю бурю, вони огидні різники, ці люди. Чи не правда ж, Яресю?
>
> […] — Альчесто! — сказав він. — Ти чула, як під час однієї полярної експедиції двоє італійців, закинуті серед льоду, забили і зїли свого товариша норвежця, зжерли сирцем-сирового, бо не було вогню, щоб зварити з нього суп або хоч спекти, як шашлик, на ріжні? Може, ти скажеш, що це були дикі огидні звіролюди, і я думаю, що ти це й хочеш сказати. Але тому неправда — це були дуже хороші культурні люди, виховані, освічені люди, здатні до делікатних і ніжних почувань. Можливо, що це були доктори або й навіть професори. Як же вони могли так некультурно зжерти свого товариша, сирового норвежця?[90] (JOHANSEN: 2009, 454–455).

Di fronte alla generalizzazione di Alcesti, che, sulla base degli incontri fatti durante il suo viaggio, definisce tutta la popolazione ucraina come crudele e selvaggia, Perebyjnis procede a decostruire tale sistema di pregiudizi portando un esempio contrapposto che, seguendo il principio di Alcesti, definirebbe il suo popolo, quello italiano, come altrettanto barbaro e selvaggio. Lo scopo del racconto di Perebyjnis è quello di confutare la possibilità di distinguere nettamente i popoli civilizzati da quelli non civilizzati, poiché questa distinzione, come chiaramente dimostra l'aneddoto degli esploratori italiani, diventa totalmente irrilevante in situazioni di estrema difficoltà: non a caso le azioni dei due

[90] Traduzione: "Questa tempesta violenta e orribile è come la tua gente, o Jaresja – disse lei. – Il contadino ubriaco Čerepacha che picchia selvaggiamente il suo fedele cavallo Volod'ka; quella bestia del taglialegna che ha cacciato al freddo sua moglie e i bambini piccoli, ha tagliato la gamba di suo figlio e ora spara tra i cespugli quando pensa che sua moglie stia arrivando; i cani feroci che hanno ucciso il cane del vecchio e gli hanno messo la testa su un palo per aver ucciso qualche pollo, sono tutti cento volte peggiori e più selvaggi di questa tempesta, sono dei mascalzoni schifosi, queste persone. Non è vero, Jaresja?". "[…] Alcesti! – disse lui – Hai sentito di quei due italiani che, abbandonati in mezzo al ghiaccio durante una spedizione polare, hanno ucciso e mangiato il loro compagno norvegese, lo hanno mangiato crudo, perché non c'era fuoco per farne una zuppa o almeno per arrostirlo come carne allo spiedo? Puoi dire che erano uomini bestiali selvaggi e orribili, e penso che sia questo che vuoi dire. Ma non è vero: erano persone molto buone e colte, istruite, educate, capaci di sentimenti delicati e teneri. È possibile che fossero medici o addirittura professori. Come hanno potuto divorare così barbaramente il loro amico, un norvegese crudo?".

esploratori, pur definiti come "acculturati" (*kul'turni*), sono considerate come "barbare" (*nekul'turno*). I confini tra il Sé e l'Altro, così, sono ulteriormente confusi sino a negare la legittimità di qualsivoglia gerarchia tra culture.

Una volta smascherata nella sua naturale, per quanto episodica, barbarie una cultura considerata avanzata come quella italiana, Perebyjnis può dunque proseguire con il suo ragionamento restituendo il giusto valore alla cultura ucraina, giudicata duramente da Alcesti nel passaggio precedente:

> Народ, про який ти кажеш, дійсно чудний народ. Він створив чудесну музику і надзвичайне малярство, що його примітиви здаються паризьким мистцям за акме досконалости, небувале декоративне мистецтво. Він скомпонував епічні пісні, незгірші від кодексів Гомера. В особі своєї інтеліґенції він навіть спромігся створити таку-сяку літературу та, хоч і паршивеньких, істориків літератури. І от цей самий мистецький народ, що дорівнюється в художній умілості навіть негрському, а не тільки японському талантові, цей самий народ зовсім не розуміє краси. Краса для нього не існує. У цій прекрасній ріці він убачає тільки деякий спосіб комунікації — можливість пересуватись довбаним човном[91] (JOHANSEN: 2009, 455).

Questa rivalutazione della cultura ucraina, in verità, è ricca di allusioni sarcastiche. Ad esempio, l'affermazione di Perebyjnis circa l'ammirazione degli artisti parigini per un presunto "primitivismo" ucraino (forse un'allusione ironica ad artisti di origini ucraine poi divenuti noti in Europa, come Kazimir Malevič o Sonia Delaunay, entrambi influenzati, in alcune fasi della loro opera, dal folclore ucraino e slavo) ha lo scopo di instaurare un legame di affinità tra la cultura ucraina e altre culture minori oggetto dello sguardo orientalizzante dell'Europa. Tale analogia tra la cultura ucraina e altre culture "esotiche" (poche righe dopo il personaggio allude alle culture africane e a quella giapponese), tuttavia, serve non solo a mettere in luce lo sguardo coloniale della cultura europea, ma anche a sottolineare il basso livello di sviluppo delle arti ucraine – e in particolare della letteratura e della storia letteraria – rispetto a quelle occidentali: Perebyjnis, infatti, afferma ironicamente che il suo popolo è riuscito a dar vita a una "letteratura così così" (*taku-sjaku literaturu*) e a degli storici della letteratura, "per quanto un po' schifosi" (*paršyven'kych*). Il personaggio, dunque, pur impegnandosi a smascherare i pregiudizi europei, non risparmia la propria cultura nazionale dal suo aspro sarcasmo,

[91] Traduzione: "Il popolo di cui parli è veramente un popolo incredibile. Ha creato musica meravigliosa e pittura straordinaria, tanto che i suoi primitivi sono considerati l'acme della perfezione dagli artisti parigini, un'arte decorativa mai vista prima. Ha composto canzoni epiche non peggiori dei codici di Omero. Per mano della sua intelligencija ha persino dato vita a una letteratura così così e a degli storici della letteratura, per quanto un po' schifosi. E proprio questo popolo così artistico, pari per capacità artistiche persino al talento africano, e non solo a quello giapponese, proprio questo popolo non capisce affatto la bellezza. La bellezza per lui non esiste. In questo bellissimo fiume vede solo una via di comunicazione: la possibilità di spostarsi su una barca".

ammettendo così il carattere piuttosto arretrato della società ucraina. Tale arretratezza, considerata una conseguenza dello sguardo utilitaristico degli ucraini sul mondo, è dovuta alle loro difficili condizioni di vita: l'arido pragmatismo degli ucraini descritto da Perebyjnis, in sostanza, non si differenzia dal comportamento incivile degli esploratori italiani raccontato poco prima, confermando, così, la stretta correlazione tra il benessere socioeconomico di una civiltà e il suo sviluppo culturale e negando, dunque, ogni tentativo di categorizzazione razzista delle popolazioni. Questa visione, ancora una volta, è profondamente influenzata dalla posizione marxista dello scrittore.

Ad ogni modo, Perebyjnis è rappresentante di un'Ucraina nuova, quella rivoluzionaria, che ha preso coscienza della propria limitatezza e si adopera per rimediarvi, anche attraverso lo studio:

> Я син цього народу, Альчесто, і я викопував рогіз і їв його. Я спав під очеретяним дахом і я забив колись рудого собаку, щоб пошити собі на зиму шапку з його шкіри. Тепер я викопую з книги професора Струве інтеграли. Я хочу вивчитись робити краще життя. Десять років, Альчесто, — це дуже короткий час, і за десять років трудно підняти життя, налигане двома стами років рабства[92] (JOHANSEN: 2009, 455).

Lo studente Perebyjnis esprime la propria intenzione di costruire una "vita migliore", che si riflette nei progetti rivoluzionari dell'Ucraina sovietica, ma l'auspicato miglioramento delle condizioni di vita degli ucraini può essere autentico solo se accompagnato anche da un processo di acculturazione, esemplificato anche dallo studio delle funzioni di Struve, e qui nuovamente concepito secondo l'approccio utilitaristico che il personaggio aveva criticato poco prima.

In conclusione, nel *Podorož* viene rappresentato, tra le altre cose, un confronto tra il mondo europeo e quello ucraino che, secondo Pavlyshyn, prende la forma di una riflessione sulla modernità, di cui l'Europa, "pur rimanendone lo standard, ha perso il monopolio" (PAVLYSHYN: 2009, 14), e che in Ucraina si sta facendo largo in un percorso autonomo, per quanto accidentato e contraddittorio. Come in *Pryhody*, dunque, anche nel *Podorož* l'Ucraina viene nuovamente rappresentata attraverso lo sguardo straniato dei viaggiatori, provocando un duplice processo di decentralizzazione della cultura occidentale da un lato, e di ibridazione della cultura ucraina dall'altro. Questo tipo di rappresentazione, come abbiamo osservato in queste pagine, è profondamente influenzato dal posizionamento ideologico dell'autore, ma, al tempo stesso, dà prova di una sensibilità che possiamo definire come postcoloniale, e che rende l'opera di Johansen così interessante e attuale anche al giorno

[92] Traduzione: "Io sono un figlio di questo popolo, Alcesti, e ho dissotterrato la segale e l'ho mangiata. Ho dormito sotto un tetto di canne e una volta ho ucciso un cane fulvo per farmi un cappello per l'inverno col suo manto. Ora estraggo gli integrali dal libro del professor Struve. Voglio imparare a rendere la vita migliore. Dieci anni, Alcesti, sono un tempo molto breve, e in dieci anni è difficile risollevare una vita che ha subito duecento anni di schiavitù".

d'oggi. Nella prossima sezione analizzeremo il modo in cui il motivo del viaggio è ripreso da Ostap Vyšnja, che ne fa uso con l'intento di decostruire l'immaginario idealizzato dell'Europa e, non di meno, quello utopistico attraverso cui l'Unione Sovietica rappresentava sé stessa.

### 3.1.2 Ostap Vyšnja e l'Unione Sovietica negli occhi di chi va e di chi torna

Come abbiamo anticipato, anche per Ostap Vyšnja il tema del viaggio rappresenta un metodo efficace per riflettere sulla propria identità nazionale e transnazionale e individuare i propri valori in relazione a modelli culturali e sociali estranei. Nell'opera di Vyšnja questa tematica è sviluppata in special modo nella raccolta *Vyšnevi usmišky zakordonni* (*Racconti vyšniani oltreconfine*, 1928), in cui il narratore riporta le impressioni raccolte durante il suo viaggio in Germania, dove, come spiega nella breve *Introduzione*, ha trascorso alcuni mesi presso un sanatorio, per poi tornare in Unione Sovietica ripercorrendo a ritroso il percorso via terra attraverso la Polonia. La raccolta, dunque, prende il via da un elemento autobiografico, facendo uso così di un espediente tipico dell'opera vyšniana, caratterizzata dalla creazione di un personaggio-narratore capace di incarnare la figura di un rappresentante medio della società sovietica, sulle cui opinioni i lettori potevano fare affidamento.

Per quanto i racconti, autonomi ma strettamente legati l'un l'altro tematicamente, riferiscano l'intero viaggio del narratore, gran parte di essi sono incentrati su una descrizione approfondita della città di Berlino e della vita frenetica dei suoi abitanti. Come ricordato nella sezione precedente a proposito della Berlino johanseniana, la capitale tedesca rappresentava un luogo simbolo nelle narrazioni dei viaggiatori sovietici degli anni Venti, e un topos specialmente produttivo in quel decennio. A tal proposito, Tamara Hundorova illustra alcuni esempi di rielaborazione letteraria di questo motivo, accennando, seppur molto marginalmente, anche al caso vyšniano, e concentrandosi in particolar modo sullo sguardo critico del narratore nei confronti del milieu dell'emigrazione russa (HUNDOROVA: 2017, 345-346). Complessivamente, attraverso la sua analisi, Hundorova rende conto delle impressioni ambivalenti che l'Europa in generale e la città di Berlino in particolare suscitavano nei viaggiatori ucraini. Secondo la studiosa, infatti:

> These and other travel notes from Berlin shaped the image of the city and of urban culture for many Ukrainian writers, while also confirming for them Spengler's contention that Western culture lacks organicity and that its demise has commenced in the cities. In addition, these essays introduced the new chronotope of the trip abroad into the structure of the Ukrainian urban novel. The trip to Europe became an important trope in many Ukrainian novels and stories of the 1920s, helping expand the field of ambivalence of Ukrainian prose, where observation of the symptoms of Western urban modernity, and their transposition to Ukrainian soil, went hand in hand with a

> rejection of what were regarded as the bourgeois attributes of Western culture (HUNDOROVA: 2017, 349).

Tale ambivalenza è evidente anche nella narrazione vyšniana, dove questo sguardo contradditorio diventa uno strumento di decostruzione ideologica bidirezionale, poiché rivolto tanto contro la mentalità imperialista europea quanto contro la retorica sovietica. In primo luogo, l'incontro con una capitale europea aiuta a rivelare i desideri e le aspirazioni dei cittadini sovietici, i quali giungono a destinazione con la speranza di fare esperienza del benessere e della sofisticata vita culturale che solitamente contraddistinguono il loro immaginario sull'Europa centro-occidentale. Nel primo racconto del ciclo, *Pojichaly* (*Andiamo*), che segue a sua volta una brevissima introduzione a firma dell'"Autore", Vyšnja sottolinea con ironia l'attrazione dei viaggiatori sovietici per la ricchezza delle città europee, smascherando così i futili motivi che spesso si celano dietro le altisonanti motivazioni addotte per giustificare il viaggio e ottenere, così, il permesso di superare il confine:

> Ну і, звичайно, витягаєте посвідку від тої установи, де ви працюєте, що вам справді таки командировка за кордон потрібна, як вода. Як повітря. Як нагрузка. Тоді вам та установа каже:
>
> — Да… Справді таки ми бачимо, що командировка вам, безперечно, потрібна. Але майте, товаришу, на увазі, що, як свідчать фахівці, жіночі панчохи радянського виробу, а також і черевики наші не гірші, як і закордонні. Беручи під увагу мито, вони й не дорожчі. Потім: ви маєте право провезти тільки два костюми, так що, коли зважити вартість подорожі, мито, дорожнечу прожиття за кордоном, багато не виграєте… А ліцензій тепер не дають. Обмотувати себе жіночими панталонами та мережками незручно, бо попадете на кінофільм. Провезти валюту через Шепетівську митницю все одно не вдасться, бо митниця наскрізь бачить, хто везе валюту…
>
> — Ах, так… Ну, тоді я подумаю[93]… (VYŠNJA, T. 2: 1988, 304–305).

Oltre al tema ricorrente dell'attraversamento dei confini, su cui torneremo nella conclusione di questa sezione, il primo racconto introduce così uno dei *leitmotiv* più frequenti dell'intero ciclo, ovvero quello della meraviglia suscitata nei viaggiatori sovietici dal benessere europeo, una caratteristica che, a tratti, sembra diventare per loro persino più rilevante di qualsiasi aspetto culturale o politico, e

[93] Traduzione: "E, naturalmente, ottenete un certificato dall'ente in cui lavorate che dimostri che questo viaggio di lavoro vi è realmente utile, come l'acqua. Come l'aria. Come il carico di lavoro. Allora l'ente vi dirà: "Sì…in effetti vediamo che questo viaggio di lavoro vi è assolutamente necessario. Ma tenete conto, compagno, che secondo gli esperti le calze di fabbricazione sovietica, così come le nostre calzature, non sono peggiori di quelle straniere. Tenendo conto dei dazi doganali, non sono nemmeno più costose. Poi: avete il diritto di importare solamente due completi; perciò, se considerate il costo del viaggio, i dazi doganali, il costo della vita all'estero, non ci guadagnate molto…e ora non danno le licenze. Avvolgersi in pantaloni da donna e calze a rete sarà sconveniente, perché finirete al cinema. Importare la valuta estera attraverso la dogana di Šepetivs'k non vi riuscirà, perché l'ufficio doganale trapassa con lo sguardo coloro che lo fanno…". "Ah, sì…allora ci penserò".

che si configura così come una delle principali differenze da essi individuate tra la vita in Germania e quella in Unione Sovietica. Come osservato anche da Olesja Omel'čuk, il racconto successivo del ciclo, *Berlins'ki muzeji* (*I musei di Berlino*), ironizza sul fatto che per molti viaggiatori sovietici il desiderio di accaparrarsi quanti più oggetti possibile sia di gran lunga più forte di quello di conoscere gli aspetti culturali e artistici del luogo (OMEL'ČUK: 2009, 9). Il racconto è infatti costituito da una serie di dialoghi tra viaggiatori, i quali, pur affermando di voler visitare i prestigiosi musei di Berlino, continuano a posticipare il momento della visita attardandosi nelle compere, fino ad accorgersi di aver ormai superato l'orario di chiusura dei musei e promettere così, evidentemente con poca convinzione, di rimandare il programma culturale al giorno successivo (VYŠNJA, T. 2: 1988, 372).

Tuttavia, se è vero che il viaggiatore degli *Usmišky zakordonni* appare affascinato dallo sfavillante mondo occidentale, è anche bene sottolineare che a questa ammirazione fanno continuamente da contrappunto anche le opposte sensazioni di alienazione, angoscia e persino disprezzo. Il senso di alienazione è provocato dalla percezione di essere, appunto, alieni a ciò che si incontra. Talvolta ciò avviene perché il mondo osservato si presenta come irraggiungibile e inconoscibile, per via della sua dinamicità: in *Klapti vulyci berlins'koji* (*Brandelli di strada berlinese*), ad esempio, il narratore afferma che "per Berlino due occhi sono troppo pochi" ("для Берліна пари очей замало"). Il viaggiatore ucraino sembra quasi voler ostentare la propria umiltà, consapevole di muoversi dai margini verso un centro notevolmente più avanzato, mettendo così in atto una strategia individuata anche da Pratt nella sua analisi della letteratura di viaggio dei creoli sudamericani in Europa. In maniera non dissimile dal narratore vyšniano, i viaggiatori studiati da Pratt, arrivano infatti ad affermare l'inadeguatezza del proprio occhio di fronte a quanto osservato: "the lack of intellectual preparation leaves the eye clouded and myopic because of the breadth of the views and the multiplicity of the objects they (i.e. more advanced societies) include" (PRATT: 1992, 287). Il viaggiatore sovietico – e più precisamente ucraino – così efficacemente incarnato dal narratore vyšniano subisce dunque le conseguenze negative di quella peculiare forma di imperialismo culturale che l'Europa ha esercitato per secoli sui territori dell'ex Impero Russo, portando anche i viaggiatori sovietici ad avvicinarsi a uno dei maggiori centri dell'Europa occidentale carichi di emozioni contrastanti, che spaziano dal timore reverenziale, alla curiosità, a una malcelata ostilità. Il viaggiatore sovietico, in altre parole, è profondamente influenzato dal pensiero occidentale persino nella percezione di sé stesso e della propria cultura; egli ha assimilato, tra le altre cose, anche la già menzionata concezione binaria di un'Europa nettamente divisa tra un Occidente civilizzato e un Oriente barbaro e fatica per questo a liberarsi da questo complesso di inferiorità inconscio.

D'altro canto, se l'alienazione spesso scaturisce dal rapporto di matrice imperialista con l'Europa occidentale, altre volte a innescare questa sensazione è un'esperienza di incomprensione più concreta

e universale, basata sulla differenza linguistica e culturale. Nella raccolta qui analizzata, infatti, sono piuttosto frequenti gli episodi incentrati sullo sconvolgimento delle abitudini del viaggiatore a causa dell'inserimento in un diverso contesto culturale. In *Berlins'kyj den'* (*Una giornata berlinese*) questa esperienza è legata, ad esempio, all'alimentazione, un elemento della vita quotidiana fortemente influenzato da fattori culturali e adatto, per questo, a rappresentare lo shock culturale del viaggiatore: all'inizio del racconto il narratore lamenta la scarsa quantità di pane servita nei ristoranti tedeschi, e arriva a definire questa esperienza, con una comica iperbole, come una "tragedia" (VYŠNJA, T. 2: 1988, 321).

Ancor più pervasivo, poi, è il tema dell'incomprensione linguistica, che, pur costituendo un elemento di alienazione e frustrazione dagli esiti potenzialmente drammatici, viene narrato senza trascurare anche i numerosi esiti comici a cui può portare. Il motivo ricorrente dell'incomprensione linguistica ha tra le sue principali conseguenze quella di togliere autorevolezza al narratore, rendendolo del tutto inaffidabile. Il lettore, infatti, diventa gradualmente consapevole dell'incapacità da parte del narratore di comprendere molte delle situazioni in cui si trova, proprio a causa della sua ignoranza linguistica. Si osservi ad esempio il seguente esempio dal già menzionato *Klapti vulyci berlins'koji*:

> Написи. Одні написи на смерть мене перелякали. На вулицях, особливо на перехрестях, на майданах, у скверах, бачу величезні написи: "Abort"(Аборт). "Herren". "Damen".
>
> "Для чоловіків", значить, і "для жінок". Спантеличився зовсім. На вулицях, думаю собі, аборти роблять. От, думаю, техніка! Чого дійшли! І не тільки жінкам, а й чоловікам. Я тікать… Подивляться, думаю, в яке-небудь шкло на тебе, вирішать, що й тобі аборта зробити треба.
>
> — Лягай, — скажуть.
>
> — Ну, вже, думаю, краще втечу.
>
> Як уже тут і на чоловіків таке лихо нападає, поїду додому та там краще родитиму…[94] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 317).

Questo episodio non solo rivela la totale incomprensione linguistica del narratore – che confonde la parola tedesca *Abort* (toilette) con l'omofona ucraina che indica invece l'aborto, figurandosi così una situazione totalmente surreale (l'annuncio, infatti, dichiarerebbe che è possibile effettuare l'interruzione di gravidanza sia per le donne che per gli uomini) – ma ne denuncia anche la visione

[94] Traduzione: "Annunci. Alcuni annunci mi hanno spaventato a morte. Sulle strade, soprattutto agli incroci e nelle piazze, vedo annunci enormi: "Abort". "Herren". "Damen". Cioè, "per uomini" e "per donne". Ero assolutamente confuso. Per strada, mi immagino, fanno gli aborti. Ecco, penso, la tecnologia! A cosa sono arrivati! E non solo per le donne, ma anche per gli uomini. Devo scappare…ti guardano, penso, in una specie di specchio, e decidono che anche a te serve un aborto. "Sdraiati" – diranno. "Beh, è meglio, penso, che me ne vada". Dato che qui una tale disgrazia colpisce anche gli uomini, me ne andrò a casa e partorirò meglio lì…".

stereotipata del mondo occidentale, immaginato come estremamente sviluppato da un punto di vista tecnologico ma, al tempo stesso, moralmente degradato. Il narratore sembra infatti giudicare con sospetto la presunta facilità con cui l'aborto viene effettuato in Europa, nonostante all'epoca questa pratica fosse invece legale nell'Unione Sovietica (MYROŠNYČENKO, STJAŽKINA: 2012).

Il tema della degradazione morale della città tedesca è a sua volta un elemento di particolare rilievo nei racconti vyšniani, e ci porta così a soffermarci sulle emozioni di angoscia e disprezzo provate dal narratore, da cui emerge il lato oscuro dell'apparente benessere berlinese. Per quanto il narratore osservi la metropoli tedesca con gli occhi a volte trasognati di un soggetto colonizzato e periferico, è pur vero che è un cittadino sovietico, e come tale si fa portavoce di un preciso posizionamento ideologico e del relativo punto di vista sul mondo. Grazie a questo punto di vista, il narratore è talvolta in grado di rilevare il sistema di ingiustizie e sfruttamento sotteso alla società capitalista berlinese. Così, nella sua descrizione di una tipica giornata berlinese nel già citato *Berlins'kyj Den'*, il viaggiatore sottolinea gli opposti stili di vita mantenuti dalle diverse classi sociali cittadine:

> Далі що? Далі хазяйки вертаються. Потім школярі вертаються. Потім службовці вертаються. Потім робітники вертаються. Хазяйки години об 11-й. Школярі — о 2-й. Службовці — о 3-й — 4-й. Робітники — о 6-й-7-й. Робітники, як бачите, «перші» й уранці і ввечері. Вранці вони перші спереду, ввечері — ззаду.
>
> * * *
>
> Далі настає вечір. О 6-й-7-й годині суне публіка по кінах та по театрах. А далі густо йдуть «погібшіє, но мілиє созданія». І в льокалях, і в кафе грає музика. […] Робітники лягають спати, бо їм завтра, як і сьогодні, треба бути першими. Ходім і ми[95] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 324).

La giornata berlinese è qui scandita dalla routine dei diversi gruppi sociali, e ciò mostra con chiarezza le profonde disuguaglianze tra la classe dei lavoratori – i primi a uscire di casa al mattino e gli ultimi a rientrare dal lavoro di sera – e l'alta società che affolla teatri e locali notturni. Si noti, inoltre, l'espressione russa (ma resa in alfabeto ucraino) "погібшіє, но мілиє созданія" che fa riferimento ad un ciclo di disegni satirici sulla nobiltà pietroburghese realizzato nel 1862 dal caricaturista Aleksandr Lebedev, e dunque allude ironicamente alla partecipazione dell'emigrazione russa a questo consesso di borghesi occidentali decaduti e moralmente degradati.

[95] Traduzione: "E poi? Poi le signore tornano a casa. Poi gli scolari tornano a casa. Poi gli impiegati tornano a casa. Poi tornano a casa gli operai. Le signore tornano alle undici. Gli scolari alle due. Gli impiegati, alle tre o alle quattro. Gli operai, alle sei o alle sette. Come vedete, gli operai sono i "primi" sia al mattino che alla sera. Sono i primi che vanno al mattino, gli ultimi alla sera. *** Poi arriva la sera. Alle sei o alle sette il pubblico si precipita nei cinema o nei teatri. E spesso vanno creature "perdute, ma di bell'aspetto". E nei locali, e nei cafè suona la musica. […] Gli operai vanno a dormire, perché domani dovranno, come sempre, uscire per primi. Andiamo anche noi".

Lo sguardo critico del narratore nei confronti dell'ingiusto sistema sociale capitalista, dunque, è analogo a quello precedentemente osservato in *Pryhody* di Johansen. La capitale tedesca raffigurata da Vyšnja presenta infatti numerosi punti in comune con la Parigi descritta dallo scrittore nel suo romanzo di avventure: entrambe le città vengono descritte mediante un'estetica tendente all'espressionismo, caratterizzata dall'ampio uso di figure retoriche quali l'accumulazione o la metonimia, e, parallelamente, entrambe emergono come città ambivalenti, dal fascino oscuro e pericoloso e contraddistinte dalle ingiustizie e dallo sfruttamento. Inoltre, non a caso, anche Vyšnja pone un'attenzione particolare alla questione dello sfruttamento di genere. Ciò avviene, in special modo, nel racconto intitolato *Rozklad buržuaziji* (*La (de)composizione della borghesia*), che, come suggerisce il titolo, si concentra proprio sulla profonda degradazione morale di questa classe sociale. Il narratore descrive qui un aspetto caratteristico della società berlinese, ovvero la sua vita notturna, concentrata nei locali di cabaret della Jagerstrasse:

> Кабаретні номери чергуються з музичними. Кабаретні номери — гола жінка усіма сторонами. Гола жінка — одна. Дві голих жінки. Багато одразу голих жінок. Не зовсім, звичайно, вони голі, є все таки місця чимось таким спеціальним позатулювані, але 90% безперечно голого. В залі попід стінами на канапах сидять не голі жінки. Голі жінки на кону або танцюють, або фізкультурять, або співають, або просто собі випинаються, тобто показують вам свою пластику. Не голі жінки, що ото попід стінами сидять, в антрактах, коли на сцені нема голих і коли грає музика, поміж столиками танцюють якихось танків. […] Отим голим «венерам» так хочеться, видно, випинатися на кону, як мені сидіти на дієті. З шостої години вечора й до третьої ранку ж безнастанно випинайся! З такою самою охотою на поденщині дівчата буряки полють! І ото вийдуть вони різні голі фокуси-покуси виробляти, а на обличчях у них так такий «задор», ніби кожна з них годину тому найулюбленішу дитину поховала! Ноги в них самі звикли вище носа підійматися, тіло само вже, де ото треба, під музику вихиляється, а обличчя їхні й думки їхні десь далеко-далеко від еротики, від пластики і взагалі від оцього самого кабаре. Думки ті, мабуть, десь на квартирі, де є мати, де треба платити за кімнату, де треба їсти, пити, де треба взагалі жити![96] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 335).

[96] Traduzione: "I numeri di cabaret si alternano a quelli musicali. I numeri di cabaret: una donna nuda vista da tutti i lati. Una sola donna nuda. Due donne nude. Tutto d'un tratto, tante donne nude. Ovviamente, non sono completamente nude, ci sono pur sempre alcuni punti coperti da qualcosa di speciale, ma al 90% sono sicuramente nude. Nella sala, sedute sui divani lungo le pareti, ci sono le donne non nude. Le donne nude sul palco o ballano, o fanno esercizi fisici, o cantano, o semplicemente si allungano, ovvero mostrano la loro plasticità. Le donne non nude che stanno sedute lungo le pareti, quando sulla scena non ci sono le donne nude e quando suona la musica, ballano tra i tavolini chissà quali balletti. […] È evidente che quelle "Veneri" nude hanno la stessa voglia di mostrarsi sul palco di quella che ho io di mettermi a dieta. Dalle sei di sera alle tre del mattino devono mostrarsi ininterrottamente! Con lo stesso entusiasmo le ragazze a giornata raccolgono le barbabietole nei campi! Ed ecco che escono a fare innumerevoli trucchetti nudi, e sui loro volti c'è un tale "ardore", come se un'ora prima avessero seppellito il figlio prediletto! Le loro gambe sono abituate a sollevarsi più in alto del naso, il corpo spesso, dove serve, si piega al suono della musica, ma i loro volti e i loro pensieri sono da qualche parte molto lontano dall'erotismo, dall'arte plastica e in generale da tutto quel cabaret. I loro pensieri, forse, vanno da qualche parte ad un appartamento, dove c'è una madre, dove bisogna pagare per una stanza, dove bisogna mangiare, bere, in generale vivere!"

Il viaggiatore vyšniano mostra la sua capacità di leggere la situazione al di là delle apparenze, individuandone le oscure contraddizioni. Per prima cosa, egli rileva la netta differenza sociale tra le donne che lavorano nei locali di cabaret e quelle che li frequentano, e che in quei luoghi cercano un rimedio alla loro noia borghese ("Ах, яка скука! Як чорний туман"[97], VYŠNJA, T. 2: 1988, 335). Alla noia delle donne borghesi, frutto del privilegio sociale, viene contrapposto lo stato di disperazione e alienazione delle ballerine, di cui l'osservatore nota soprattutto lo sguardo malinconico e assente, paragonandole alle donne che lavorano nei campi: i pensieri di queste donne, ipotizza la voce narrante, sono forse incentrati, persino durante gli spettacoli, su questioni di mera sopravvivenza, rese indubbiamente complesse dal sistema di ingiustizie e sfruttamento a cui sono sottoposte e su cui è fondata – nella visione di Vyšnja come in quella di Johansen – la società occidentale.

Emerge dunque la percezione ambivalente che il viaggiatore vyšniano mostra nei confronti dell'Europa occidentale e del suo stereotipico benessere economico. Parallelamente all'ammirazione per il ricco stile di vita berlinese e al complesso di inferiorità che esso può generare nei visitatori sovietici, infatti, si fa largo un intento di demistificazione di questo paradigma, grazie al quale tutti i preconcetti attorno alla superiorità dell'Europa occidentale vengono decostruiti. Come abbiamo osservato poc'anzi, l'agiatezza e i lussi della capitale tedesca sono, di fatto, preclusi ai più, in quello che emerge come un sistema sociale profondamente segnato dalle ingiustizie. Nel racconto *Was kostet? Zahlen!?* (*Quanto cosa? Pagare!*), Berlino appare come una città in cui tutti gli agi tanto agognati dai viaggiatori sovietici possono essere ottenuti soltanto a caro prezzo, a ennesima conferma delle storture del suo sistema economico. Lo smascheramento dei falsi preconcetti sull'Europa occidentale porta così a una generale rivalutazione della gerarchia culturale tra Est e Ovest. A questo proposito, è utile ricordare che Ostap Vyšnja, così come Majk Johansen, era probabilmente pienamente consapevole dell'effetto di capovolgimento della tradizione che i suoi racconti di viaggio in Europa avrebbe potuto provocare. Quello del viaggiatore vyšniano, infatti, è un percorso inverso a quello tradizionalmente intrapreso dagli esploratori occidentali, poiché prende le mosse dalla periferia sovietica e ucraina per giungere al centro europeo: l'Europa occidentale, così, non è più il luogo di partenza e l'unico centro di produzione dei saperi, ma diviene a sua volta un oggetto di conoscenza, sottoposto allo sguardo e al giudizio di un viaggiatore "subalterno". I ruoli gerarchici tra le due culture, pertanto, sono radicalmente sovvertiti, ed è ora un rappresentante dell'Europa orientale a sottoporre al proprio sguardo generalizzante l'Europa occidentale, "inventandola" e donandole significati nuovi, utili a definire la propria identità.

[97] Traduzione: "Oh, che noia! Come una nebbia oscura!".

Tale capovolgimento dei rapporti paradigmatici tra Est e Ovest giunge al suo culmine nel racconto *Jak iz Charkova zrobyty Berlin* (*Come fare di Charkiv una Berlino*), che, oltre che nella raccolta già menzionata, nel 1930 venne anche pubblicato in un fascicolo indipendente e illustrato. L'espediente del racconto, ossia quello di trasformare la capitale ucraina Charkiv in Berlino, si rivela particolarmente adeguato al fine di raffigurare il rapporto ambivalente tra quelli che emergono come due poli culturali opposti. In primo luogo, infatti, per assomigliare di più a Berlino, Charkiv dovrebbe diventare più costosa e, sostanzialmente, più ingiusta. A tal proposito il narratore rivolge ai lettori charkiviani una serie di consigli surreali e chiaramente ironici, che renderebbero l'Ucraina un Paese fondato sul capitalismo: ad esempio, suggerisce che i tassisti adottino il metodo berlinese di allungare i loro percorsi per essere pagati di più, o che i commercianti elaborino una serie di stratagemmi per alzare i prezzi delle loro merci. Tuttavia, oltre all'evidente disprezzo per quel modello socioeconomico da cui l'Ucraina, in realtà, deve stare ben lontana, il narratore dimostra anche la sua consapevolezza dei difetti della capitale ucraina e della sua popolazione:

> А взагалі, щоб із Харкова зробити Берлін, треба робити. Не сидіти й не дивитись на небо, думаючи, «чому я не сокіл, чому не літаю», а робити, шукаючи «свою долю» в себе під носом, а не на небі[98] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 386).

Se è vero, quindi, che Berlino, e l'intero sistema culturale di cui è emblema, rappresenta un modello concepito come ostile, permane l'idea che Charkiv – a sua volta emblema, nel racconto, dell'Ucraina e, forse, dell'Unione Sovietica nel suo complesso, con i suoi diversi valori e i ritmi più lenti – sia inevitabilmente più arretrata e votata a un immobilismo tipicamente etichettato come orientale. Per questo, l'invito a "fare" che il narratore rivolge in queste righe conclusive sembra assumere un'intonazione meno ironica e surreale degli iperbolici consigli precedenti. Pur mantenendo uno sguardo lucido e disilluso su quel mondo caratterizzato dall'oppressione e dalle ingiustizie, i cittadini charkiviani sono esortati a prendere ispirazione dallo spirito attivo e intraprendente dei berlinesi, considerato, invece, un tratto distintivo dell'Occidente, nonché l'origine dei suoi raggiungimenti artistici culturali: si tratta, verosimilmente, di quello stesso temperamento che Chvyl'ovyj definiva "faustiano" e che identificava come la forma mentis da adottare per dar vita a un'autentica rinascita della cultura ucraina.

[98] Traduzione: "Ma in generale, per fare di Charkiv una Berlino, bisogna fare. Non starsene seduti a guardare il cielo pensando "perché non sono un falco, perché non posso volare?", ma fare, cercando il destino che abbiamo sotto il naso, e non in cielo".

Come osservato all'inizio di questa sezione, i *Zakordonni usmišky* raccontano l'intero viaggio del narratore dall'Ucraina alla Germania e ritorno. Vale quindi la pena di soffermarsi anche su altri momenti del viaggio, che giocano un ruolo significativo nella costruzione narrativa e nella riflessione identitaria da essa scaturita. Di particolare rilievo è, ad esempio, il motivo dell'attraversamento dei confini, di cui avevamo già sottolineato il valore simbolico in *Pryhody* di Johansen. Nella raccolta vyšniana, il superamento del confine è un momento profondamente simbolico, poiché rende visibile, materializzandolo, il punto di contatto tra il Proprio e l'Altrui, e non a caso viene raccontato estesamente sia nel viaggio di andata verso la Germania, sia nel percorso di ritorno verso l'Unione Sovietica. Come abbiamo visto, il primo attraversamento di un confine, ossia quello in uscita dall'Ucraina su cui sono incentrati i racconti *Pojichaly* e lo speculare *Pryjichaly* (*Siamo arrivati*), è contraddistinto dalla necessità di mostrarsi degni del permesso di valicare il confine, e dunque mossi da una giusta motivazione. I confini attraversati, in realtà, sono due: prima quello tra l'Ucraina e la Polonia, poi quello tra la Polonia e la Germania, e in entrambi i casi essi segnano un passaggio netto da una consuetudine culturale e linguistica a un'altra. Il narratore esprime il proprio stupore per i rapidi cambiamenti, e registra alcune immediate differenze nel paesaggio o nelle consuetudini, così come la altrettanto stupefacente mancanza di differenze:

> Ст. Торунь. Стоп. Тут швиденько одчіпляються наші вагони і причіпляються до поїзда, що, їде прямісінько до Берліна. Раз два — і летимо до німецького кордону. Не зчувсь, коли в поїзді вже до вас:
>
> — Майн гер! Біте шен, пас
>
> О! То був "паном", тепер уже — "гер". Просто тобі трансформація…Кордон німецький. Ст. Шнайдемюле. Яка чистота. Така чистота, що забруднити чимось хочеться. Ну, ясно — не звик же, щоб на станції було так чисто…Проходять урядовці з митниці. Нічого не дивляться, тільки питають:
>
> — Kaviar?
>
> — Нема, кажу. — А що воно за кав'яр такий, не знаю.
>
> А у клубі Блакитного не раз їв. На кав'яр тут великий попит. Що б було захопити пудів хоч з десяток. Так і знайте: хто їхатиме за кордон, везіть кав'яр пудами: Шепетівська митниця заробить.
>
> * * *
>
> Поїхали далі… Лани… Ліси… Луки…І лани чисті… І ліси чисті… І луки чисті…Жито рівнерівне, — ніби його путящий цирюльник під "йоржика" постриг. Ліс. А що ви гадаєте: думаєте, що німці у себе своє дерево позаводили? Нічого подібного: наша таки сосна росте, наш кленок, наш берестоk. Тільки назва друга, а дерева наші. Не видумали свого[99] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 310–311).

[99] Traduzione: "Stazione di Toruń. Fermata. I nostri vagoni vengono rapidamente sganciati e riagganciati al treno che va diretto a Berlino. Uno, due, e voliamo verso il confine tedesco. Non fate in tempo ad accorgervi, che in treno vi si rivolgono: "Mein Herr! Bitte schön, pass". Oh! Prima ero un "pan", e adesso sono già un "Herr". Eccoti la trasformazione…è il confine tedesco. Stazione di Schneidemühl. Che pulizia. Una tale pulizia, che viene voglia di

Il narratore registra una serie di cambiamenti repentini, a partire da quello linguistico (così come da un momento all'altro era diventato, nelle parole dei polacchi, un *pan*, ovvero un signore, ora si trasforma nel suo equivalente tedesco *Herr*), per arrivare alle differenze culturali – come mostrato dalla smania degli agenti di dogana tedeschi per il caviale, un prodotto raro e costoso in Germania – e al riflesso che le diverse culture hanno sul paesaggio, come l'eccezionale pulizia delle stazioni tedesche. Tuttavia, le differenze che rendono così significativo il passaggio attraverso un confine sono di natura puramente umana, culturale, mentre, al contrario, il paesaggio naturale rimane immutato ("cresce il nostro stesso pino, il nostro acero, la nostra betulla"), svelando così il carattere puramente convenzionale di queste linee di demarcazione.

Nel racconto posto a conclusione della raccolta, *Jak perejichaty mytnycju* (*Come attraversare la dogana*), l'attraversamento dei confini in direzione inversa sottolinea ancora una volta lo scarto repentino da un modello culturale a quello opposto, qui simboleggiato dai controlli presso la dogana e dal relativo pagamento dei dazi per i prodotti importati. La speranza del viaggiatore di portare a casa con sé la maggior quantità possibile di lussuose merci europee è la prova di un più profondo desiderio di assottigliamento di quei confini e, di conseguenza, di una maggiore e reciproca contaminazione culturale, resa invece così difficile dall'intransigenza sovietica. Non a caso, infatti, anche nel già citato *Was kostet? Zahlen!?*, il narratore auspica la realizzazione della rivoluzione internazionale e la conseguente eliminazione di tutti i confini, seppur mosso da simili motivazioni venali:

> «Цален» — тут, «цален» — на митниці! Цален!
>
> Коли в голову вдарило «цален», тоді страшно хочеться інтернаціонала, щоб не було нігде кордонів, а головне, щоб на тих кордонах не було митниць. Тоді навіть людина, що проклинає в себе вдома, десь у куточку, пошепки Радянську владу, — молиться:
>
> «Пошли, господи, всесвітню революцію! Щоб без кордонів!»[100] (VYŠNJA, T. 2: 1988, 330).

sporcare in qualche modo. Beh, è chiaro: non sono ancora abituato al fatto che la stazione sia così pulita…passano i funzionari di dogana. Non guardano niente, chiedono soltanto: "Kaviar?". "Non ne ho", dico. E cosa sia questo kaviar, non lo so. Ma al club di Blakytnyj l'ho mangiato più di una volta. Qui c'è una grande richiesta di caviale. Pensa come sarebbe a portarne anche solo dieci pud. E allora sappiatelo: chi viene all'estero, si porti caviale a chili. Alla dogana Šepetivs'ka farà affari. *** Proseguiamo…Campi…boschi…prati…e boschi puri…e prati puri…Segale rasa rasa, come se un barbiere itinerante l'avesse rasata. Bosco. Ma cosa credete: pensate che i tedeschi si siano creati i loro alberi? Niente affatto: cresce il nostro stesso pino, il nostro acero, la nostra betulla. Solo il nome è un altro, ma gli alberi sono i nostri. Non hanno inventato i loro".

[100] Traduzione: "Zahlen qui, Zahlen alla dogana! Zahlen! Quando questo "zahlen" colpisce in testa, allora viene una voglia tremenda di fare l'Internazionale, così che non ci siano più confini, e, soprattutto, che presso i confini non ci siano più le dogane. Allora persino quelli che a casa maledicono tra sé e sé, sussurrando in un angolo, il potere sovietico, pregano: "Mandaci, o Signore, la rivoluzione universale! Perché non ci siano più i confini!".

Come spesso accade nell'opera vyšniana, e come rileva ancora una volta Omel'čuk, il messaggio che giunge al lettore è ambivalente: è innegabile che Vyšnja si prenda gioco della trivialità di molti viaggiatori sovietici, accusandoli di un eccessivo attaccamento ai beni materiali di pericolosa ascendenza borghese, ma, parallelamente, raccontando senza censure la loro situazione e presentandosi come un rappresentante medio di quella società imperfetta, dà voce a quei desideri e rivela le storture dell'ideologia sovietica, incapace di accogliere in sé qualsivoglia sfumatura o di accettare un atteggiamento di sano confronto con l'esterno e di relativa autocritica (OMEL'ČUK: 2009, 9). Per questo motivo, all'inizio della sezione, ho definito il motivo del viaggio per Ostap Vyšnja come un espediente per una decostruzione ideologica bidirezionale: lo scrittore, infatti, non solo opera una decostruzione "di andata" dei preconcetti sul mondo occidentale, smascherandolo nei suoi difetti e nelle sue ingiustizie, ma introduce anche un procedimento "di ritorno", mostrando senza alcun tentativo di edulcorazione i numerosi passi ancora da compiere per la realizzazione dell'utopia socialista in Unione Sovietica, ancor ben lungi dall'essere il migliore dei mondi possibili.

Abbiamo dunque osservato come Ostap Vyšnja, analogamente a Majk Johansen, si serva del motivo del viaggio con un intento di demistificazione, riuscendo così a smascherare erronei preconcetti e a invertire vetuste gerarchie culturali. Passiamo ora a una disamina del tema del viaggio nell'opera di Mykola Chvyl'ovyj: pur comparendo in misura minore rispetto ai primi due autori, esso svolge una funzione di rilievo nella definizione del ruolo della cultura ucraina, contribuendo a elaborare una nuova visione del mondo che non si limita a decostruire i paradigmi precedenti, ma tenta di proporne di nuovi.

### 3.1.3 In viaggio verso l'utopia realizzata: l'Altrove asiatico di Mykola Chvyl'ovyj

Come abbiamo anticipato nel paragrafo precedente, nell'opera letteraria di Mykola Chvyl'ovyj il motivo del viaggio assume raramente una posizione centrale. Al tempo stesso, però, l'intera produzione chvyl'oviana è costellata di immagini legate all'esistenza di un "Altrove" ideale, spesso identificabile con un Oriente indefinito – "psicologico", per così dire – che lo scrittore identifica come luogo di realizzazione dell'utopia. L'Altrove asiatico di Chvyl'ovyj, dunque, corrisponde, più che a un luogo specifico, a una collocazione temporale in un futuro più o meno lontano, in cui avrà inizio una nuova fase culturale. È chiaro, qui, il riferimento alla teoria chvyl'oviana del Rinascimento asiatico, secondo cui l'Oriente, considerato come un'entità non pienamente definita, è destinato a divenire la culla di una rinascita culturale scaturita dalla diffusione degli ideali rivoluzionari e dalla "decentralizzazione" (o "provincializzazione", come spiegheremo a breve) della tradizione europea.

L'Altrove asiatico e utopico elaborato da Chvyl'ovyj fa la sua comparsa, ad esempio, negli *Arabesky*, dove, come abbiamo osservato nel secondo capitolo, l'autore fa frequentemente riferimento all'infuriare di "venti da Est", allusivi dell'aria di cambiamento e rivoluzione che soffiava minacciosamente sull'Europa borghese. Immagini affini sono poi presenti in numerosi altri racconti, a partire dal già menzionato *Ja (Romantyka)*. Qui, l'autore introduce più volte l'immagine dei "silenti laghi della comune oltremontana", corrispondenti a un Altrove lontano e agognato, ma raggiungibile solo attraverso terribili compromessi con la propria coscienza. Nonostante l'epilogo drammatico del racconto, la speranza di poter raggiungere quella meta lontana nel tempo e nello spazio alimenta la speranza dell'autore e del protagonista: persino nel finale, in preda a uno stato di oscura esaltazione, il protagonista richiama nella sua mente l'immagine della comune oltremontana, simbolo della futura realizzazione del progetto comunista in nome del quale tanto aveva sacrificato, sino ad uccidere la propria madre e, metaforicamente, una parte di sé.

L'immaginario correlato a quello che possiamo definire, in contrapposizione all'"Europa psicologica", come un "Oriente psicologico", trova però la sua maggiore realizzazione nel lungo racconto *Povist' pro sanatorijnu zonu*, del 1924. Già nel secondo capitolo abbiamo brevemente accennato al racconto in relazione alla polifonia di stampo dostoevskiano impiegata da Chvyl'ovyj, di cui Juryj Bezchutryj rintraccia un caso esemplare proprio in questo testo (BEZCHUTRYJ: 2003, 402). Insieme a *Val'dšnepy*, il racconto costituisce uno dei testi più complessi e significativi dello scrittore, a dispetto dell'apparente semplicità del soggetto. *Povist' pro sanatorijnu zonu* racconta le vicende che animano un sanatorio in Ucraina, nel quale personaggi di natura eterogenea hanno modo di incontrarsi e dialogare attorno alle loro talvolta contrapposte visioni del mondo. Analogamente a quanto osservava Bachtin a proposito dei romanzi dostoevskiani, la *Povist'* è innanzitutto un "romanzo di idee", in cui ogni personaggio incarna una prospettiva sul mondo e sulla contemporaneità, e lo scontro tra di essi si fa a sua volta riflesso del profondo dilemma esistenziale e ideologico che, nella visione di Chvyl'ovyj, caratterizzava la sua epoca. D'altra parte, il carattere apertamente allegorico del racconto è ammesso apertamente dallo stesso narratore, che all'inizio del racconto definisce la zona del sanatorio come uno "schema di una certa parte della società" ("розклад певної групи суспілства", CHVYL'OVYJ: 1980, 55).

Tra i protagonisti della *Povist'*, ad esempio, è possibile individuare un gruppo di personaggi che potremmo definire come "romantici", contraddistinti cioè da un'intensa passione per gli ideali rivoluzionari e, al tempo stesso, da un profondo conflitto interiore provocato dalla delusione per gli esiti della Rivoluzione e dall'insorgere dei primi dubbi di natura etica. A questo gruppo di personaggi appartengono due pazienti del sanatorio, Anarch, l'anarchico riconvertito agli ideali del comunismo, e il tormentato e ingenuo Chlonja, nonché un personaggio appartenente al personale medico, ovvero

l'infermiera Katrja. In contrapposizione a questi tre personaggi, poi, si posizionano due personaggi che, pur condividendo con i primi la passione per gli ideali rivoluzionari, si contraddistinguono per l'estremo cinismo e la pressocché totale assenza di sentimenti o scrupoli di natura morale: mi riferisco a Maja – per un periodo amante di Anarch – e a Karno, il diabolico "impaginatore capo" la cui figura misteriosa sembra rappresentare appieno il topos modernista del *doppelgänger* in relazione al personaggio centrale di Anarch, il quale arriverà persino a dubitare della reale esistenza dell'uomo e, di conseguenza, della propria sanità mentale. Se questi due macrogruppi rappresentano il conflitto esistente all'interno degli stessi movimenti rivoluzionari, nella *Povist'* compaiono anche, tra i pazienti del sanatorio, alcune figure minori, rappresentanti di altre categorie della società ucraina degli anni Venti e in particolare dell'ancora esistente classe borghese.

I motivi tipicamente modernisti e le conseguenti difficoltà di interpretazione dell'opera saranno oggetto del quinto capitolo di questo lavoro. In questa sezione, ci interessa invece focalizzarci sulle posizioni espresse dal primo dei macrogruppi qui descritti, ossia quello dei "romantici" Anarch, Chlonja e Katrja, e sulla loro elaborazione del tema del viaggio. Sono loro, infatti, a dar voce alle diverse sfumature della teoria del Rinascimento asiatico chvyl'oviano, anche attraverso un ampio uso di motivi metaforici legati alternativamente al movimento o alla sua impossibilità.

Come abbiamo anticipato, i tre personaggi credono profondamente nel progetto utopico della Rivoluzione ma, al contempo, sono delusi dai risvolti amorali e disumanizzanti a cui essa ha portato nella società della NEP, e provano pertanto sentimenti contrastanti. Da parte dell'infermiera Katrja, ad esempio, è osservabile un'opposizione tra la tendenza all'ortodossia ideologica e il desiderio di vicinanza e comprensione verso il prossimo – persino quando si tratta del nemico ideologico – che la avvicina alla tensione umanistica e "cristiana" precedentemente rintracciata nel Dmytrij Karamazov dei *Val'dšnepy*. Si noti come, in questo passaggio, le due opposte posizioni filosofiche portino Katrja a un tormentato dialogo interiore:

> — І все таки, — сказала сестра Катря. — Я і цих, і інших — нікого не хочу винити. І не виню я їх не в теорії, так би мовити, а так, серцем. От тепер і розберіться: і не виню, і виню; нелогічно, але це так. Це, коли хочете, і консеквентно: теорія моїх переконань говорить, що з такими людьми я повинна завше ворогувати. За своєю теорією я не маю навіть права подавати їм руки. Але та ж теорія каже: міщанство, як і кожне соціяльне зло, є просто продукт певних виробничих взаємовідносин. От і розберіться. Отже, оскільки я живу на землі, а не десь на Марсі, оскільки між мною й родиною худорлявої хворої є певна тотожність, оскільки, нарешті, я не вживаю ніяких екстраординарних заходів щодо боротьби з міщанством, — остільки я не маю права не тільки не подавати руки цим людям, але я не маю права їх і обвинувачувати.

> Сестра Катря ще раз поправила свій чорненький бантик і зажурно всміхнулась. — Але, з другого боку, я не тільки повинна їх обвинувачувати, але й повинна бути їхнім завзятим ворогом[101] (CHVYL'OVYJ: 1980, 78-79).

Il dilemma esistenziale di Katrja coincide qui in larga parte con quello di Dmytrij Karamazov. Entrambi i personaggi faticano ad estinguere quel sentimento di identificazione e vicinanza con l'Altro che li rende, dalla loro prospettiva, dei rivoluzionari imperfetti. Afflitta dall'incapacità di risolvere il suo conflitto interiore, Katrja sviluppa nei confronti del tempo presente un senso di inadeguatezza e delusione, condiviso dagli altri personaggi appartenenti al gruppo dei "romantici". Anche Anarch, ad esempio, dà prova di una lucida consapevolezza della propria estraneità rispetto alla sua epoca:

> Коли хочете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість того, що я і зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі. Я бачив колись, як убивали старого, глухого, нікому не потрібного. І — повірте мені — коли добивали цього собаку, він таки вхитрився когось укусити за руку.
>
> Так і з нами. Ми — останні з могікан, остання фаланга зайвих людей. І, передчуваючи свою остаточну загибель, ми теж норовимо вкусити когось за руку[102] (CHVYL'OVYJ: 1980, 81).

Nelle parole di Anarch risuonano due sentimenti contrastanti, che si rispecchiano nei sottili riferimenti intertestuali. Da un lato, Anarch prova disprezzo per sé stesso e per la propria categoria, che paragona implicitamente alla generazione degli "uomini superflui" dell'Ottocento russo: l'espressione ucraina *zajvyj čolovik*, qui più volte impiegata dal personaggio, corrisponde infatti al russo *lišnij čelovek*, che, come è noto, definisce una figura archetipica della letteratura russa di metà Ottocento. Anarch opera così un parallelismo simile a quello che il Karamazov chvyl'oviano

[101] Traduzione: "Eppure – disse l'infermiera Katrja – non voglio incolpare né gli uni né gli altri. Io, per così dire, li biasimo non secondo la teoria, ma così, con il cuore. Insomma, mettiamola così: li biasimo e non li biasimo; è illogico, ma è così. Se volete, è anche sensato: la dottrina delle mie convinzioni dice che devo sempre oppormi a queste persone. Secondo la mia dottrina, non ho nemmeno il diritto di dar loro la mano. Ma la stessa dottrina dice: la borghesia, come ogni male sociale, è soltanto il prodotto di determinate relazioni economiche. E su questo siamo d'accordo. Quindi, dal momento che io vivo sulla terra, e non da qualche parte su Marte, dal momento che c'è una certa uguaglianza tra me e la famiglia della paziente magrolina, dal momento, infine, che non adotto alcuna misura straordinaria nella lotta contro la borghesia, allora non ho il diritto non solo di non dare la mano a queste persone, ma neanche di giudicarli colpevoli –. L'infermiera Katrja si aggiustò di nuovo il fiocco nero e sorrise timidamente. – Ma, dall'altro lato, io non solo sono tenuta a giudicarli colpevoli, ma anche a essere una loro strenua nemica".

[102] Traduzione: "Se volete, adesso mi tormenta non tanto l'invasione borghese, quanto la consapevolezza del fatto che io sono un uomo e superfluo e dannoso. In passato, in altre epoche, c'erano gli uomini superflui, ma ora queste persone superflue non solo sono superflue, ma anche dannose. Una volta ho assistito all'uccisione di un vecchio, sordo e buono a niente. E – credetemi – quando hanno preso quel cane, quello si è ingegnato per mordere la mano a qualcuno. È così anche con noi. Noi siamo gli ultimi dei Moicani, l'ultima falange delle persone superflue. E, presagendo la nostra fine definitiva, anche noi facciamo di tutto per mordere la mano a qualcuno".

individuava tra la sua generazione di rivoluzionari ucraini e gli "abulici" personaggi dostoevskiani o gogoliani, simili nella loro incapacità di agire per il bene comune e in nome di nobili ideali. D'altro canto, Anarch istituisce anche una correlazione tra i "romantici" come lui e Katrja e la popolazione nativa americana dei Mohicani, con un riferimento al romanzo di James Fenimore Cooper *L'ultimo dei Mohicani* (1826). Come in *Val'dšnepy*, dove il protagonista accostava gli ucraini all'eroe nativo americano Hiawatha, anche qui il paragone con una popolazione oppressa e in via di estinzione è senz'altro voluto, e ha lo scopo di esprimere le aspirazioni anticoloniali fallite della sua generazione, descritta così non solo con disprezzo, ma anche con una certa malinconia e una tendenza alla mitizzazione.

Se l'atteggiamento nei confronti di sé stessi da parte dei "romantici" rimane dunque incerto, in quanto continuamente sospeso tra il desiderio di autocommiserazione, o addirittura di esaltazione di sé, e l'aspra autocritica, quel che invece è certo è il senso di alienazione che questi personaggi provano in relazione al tempo presente, nel quale si sentono irrimediabilmente intrappolati. La zona del sanatorio, in questo senso, è a sua volta allegorica, poiché simboleggia l'assenza di vie di uscita (*bezvychidnist'*) di cui i personaggi prendono via via consapevolezza, giungendo, come vedremo, a diverse soluzioni, tutte in qualche modo volte alla ricerca di un Altrove verso cui fuggire.

L'unico modo per sopravvivere a questa profonda angoscia esistenziale, dunque, è aggrapparsi al sogno di un futuro utopico ancora raggiungibile, rappresentato dall'idea di un Altrove immaginato attraverso le numerose metafore legate al mondo esterno alla zona del sanatorio. Nei numerosi frammenti lirici del racconto ricorre più volte, ad esempio, l'immagine della "fattoria sperimentale" che balugina in lontananza, considerata anche da Bezchutryj un chiaro simbolo della speranza ancora riposta nel progetto rivoluzionario (BEZCHUTRYJ: 2003, 431):

> Ішли осінні місяці. Ранки стояли прозорі й голубі. Повітря було легке, духмяне й хвилювало, як чисте виноградне вино. Ріка спокійно відходила в даль, і була в ній тиха задушевність і сторожка жура. За експериментальною фермою стояла блідосиза далечінь невідомих обріїв. Вже зникла спека, і вже не чути було гуркоту громів[103] (CHVYL'OVYJ: 1980, 119).

L'immagine statica della fattoria sperimentale, emblema del futuro utopico a cui allude anche la "distesa di orizzonti sconosciuti" che si apre alle sue spalle, è affiancata a una serie di immagini di

[103] Traduzione: "Passavano i mesi autunnali. Le mattine diventavano trasparenti e azzurre. L'aria era leggera, profumata, e inebriava come vino limpido. Il fiume spariva tranquillo in lontananza, e c'era in esso una tranquilla sincerità e una vigile malinconia. Dietro la fattoria sperimentale si apriva una pallida distesa di orizzonti sconosciuti. La calura era già calata e non si sentiva più il rombo del tuono".

carattere dinamico, tutte in qualche modo correlate alla necessità e al desiderio di intraprendere un lungo percorso di cambiamento. Nel passaggio appena citato, a conferire dinamismo alla scena è la presenza del fiume, il cui corso conduce proprio verso quegli "orizzonti sconosciuti" menzionati dal narratore; in altri casi l'immagine della fattoria sperimentale risulta complementare a quella della "strada soleggiata" ("сонячна дорога") a sua volta simbolo del cammino verso il glorioso avvenire della Rivoluzione. In altre situazioni, la componente dinamica del paesaggio è costituita dal passaggio di treni o persino di aerei, i quali però, significativamente, lambiscono solamente la zona del sanatorio senza tuttavia configurarsi come una concreta via di fuga ("Над санаторійною зоною перелітали аеропляни по маршрутній лінії «від — до»")[104], sottolineando così la natura periferica del sanatorio e la sua somiglianza ad una prigione.

Proprio il fiume, come osserva ancora Bezchutryj, rappresenta un simbolo dal significato duplice all'interno del romanzo. Esso, infatti, costituisce sì il confine della zona del sanatorio, e ne rappresenta pertanto la natura circoscritta, ma si presenta, al contempo, come l'unica possibile via di fuga: non a caso, sia Anarch che Chlonja, troveranno la morte proprio nelle acque del fiume, cercando nel suicidio la salvezza dal tempo presente (BEZCHUTRYJ: 2003, 430).

Se per Anarch e Chlonja la fuga dalla zona del sanatorio e dallo stato di alienazione che essa rappresenta è possibile solo attraverso la fuga simbolica garantita dal suicidio, Katrja è l'unica a progettare un viaggio reale che la aiuti a superare lo stato di paralisi e disperazione in cui versa. Fin dalle prime pagine del racconto, Katrja annuncia di aver fatto richiesta di trasferimento in Siberia, e più volte nel corso della narrazione l'infermiera fa riferimento a questo progetto di viaggio in cui ripone tutte le sue aspettative per il futuro. In Siberia, Katrja spera non solo di ritrovare la pace interiore, ma anche di riuscire a riflettere in modo più lucido sulle questioni teoriche che la tormentano:

> Сестра Катря зустріла Анарха радісною усмішкою. Як же: вона завтра їде! Вона без кінця рада, що нарешті дочекалась цього. Анарх не може й уявити, як далеко вона поїде. А саме: вона перекинеться в Сибір, до самого Байкалу, за тисячу верстов. Вона хоче пожити ще в глухій тайзі, подалі від санаторійного життя. Сестра Катря, можливо, там скоріше розв'яже ті важкі проблеми, що тут їй ніяк не даються. […] Сестра Катря добре знає сибірське життя, і вона його ніколи не проміняє за який-небудь блискучий Париж або Лондон. Саме в Лондоні тощо, їй здається, і є справжня пустеля. Що ж до Сибіру, то не такий вже він жахний. Сестра Катря гадає, що туди не тільки їй, але й багатьом слід було б помандрувати. Де-небудь у занесеній снігом оселі й народжуються справжні мислі. Саме в глухій тайзі, на краю світу, вона й найде заспокоєння. То нічого, що там виють північні вітри — це гарно. Можливо, вони то й принесуть їй те, чого вона так довго чекає. […]

[104] Traduzione: "Sopra la zona del sanatorio sorvolavano degli aeroplani sulla linea "da-a".

— Уявіть, товаришу, — говорила сестра Катря, радісно всміхаючись і поправляючи свій чорненький бантик, — можливо, де небудь там, за Байкалом чи над Байкалом, і Геґель постане в іншім освітленні[105] (CHVYL'OVYJ: 1980, 158).

La Siberia qui non è rappresentata mediante i tratti distintivi dell'Oriente chvyl'oviano – per quanto la posizione di questo territorio a est dell'Unione Sovietica abbia certamente un ruolo simbolico nella narrazione – ma nei termini della lontananza dalla civiltà, e in particolare da quella Europa occidentale che, a dispetto del suo apparente benessere, viene invece definita come un "deserto". Risulta specialmente significativo il fatto che Katrja speri di trovare, nel corso del suo viaggio nelle terre sperdute sul lago Bajkal, una nuova chiave di lettura per comprendere la filosofia occidentale che tanto la interessa ma che, al tempo stesso, le risulta incomprensibile. Il viaggio verso Est programmato da Katrja, dunque, include in sé il progetto di una ricostruzione epistemica non dissimile da quella avviata dai personaggi johanseniani di *Pryhody*, e costituisce così il cuore della *pars construens* elaborata da Chvyl'ovyj in merito alla direzione da dare alla cultura ucraina e globale. Tuttavia, nel suo desiderio di rivolgersi verso Oriente e trarre da lì ispirazione per una profonda riflessione ideologica ed esistenziale, Katrja non abbandona del tutto il suo sguardo verso Occidente, ai cui modelli culturali continua a fare riferimento ("anche Hegel apparirà sotto una luce diversa"). Un'autentica rinascita culturale è possibile solamente attraverso il contatto interculturale e l'ibridazione dei modelli culturali occidentali che, se osservati dai margini, vengono a propria volta "provincializzati". Con questo termine faccio riferimento al progetto di "provincializzazione dell'Europa" elaborato dallo storico indiano Dipesh Chakrabarty all'inizio di questo secolo. Chakrabarty rileva la simultanea importanza e inadeguatezza del pensiero occidentale per comprendere le storie non occidentali, proponendo una riflessione per molti versi affine a quella di Chvyl'ovyj:

Il pensiero occidentale è al tempo stesso indispensabile e inadeguato per riflettere sulle esperienze di modernità politica nelle nazioni non occidentali, e provincializzare l'Europa si trasforma nella

[105] Traduzione: "L'infermiera Katrja salutò Anarch con una risata gioiosa. Ecco: domani sarebbe partita! Era infinitamente contenta che la sua attesa fosse finalmente terminata. Anarch non poteva neanche immaginarsi quanto lontano sarebbe andata. E infatti, si sarebbe trasferita in Siberia, proprio sul lago Bajkal, a mille verste di distanza. Voleva vivere nella taiga remota, lontano dalla vita del sanatorio. L'infermiera Katrja, forse, lì avrebbe saputo risolvere quei problemi che qui non le riuscivano in alcun modo. L'infermiera Katrja conosceva bene la vita siberiana, e non l'avrebbe mai scambiata con una qualche sfavillante Parigi o Londra. Proprio in posti come Londra le sembrava che ci fosse il vero deserto. Quanto alla Siberia, non era poi così terribile. L'infermiera Katrja pensava che non solo a lei, ma anche a molti altri avrebbe fatto bene viaggiare fin lì. Da qualche parte in una casa ricoperta di neve sorgono pensieri autentici. E proprio nella taiga remota avrebbe trovato anche la pace. – Pensi, compagno, – disse l'infermiera Katrja, sorridendo gioiosamente e sistemandosi il fiocchetto nero, – forse, da qualche parte laggiù, oltre il Bajkal o sopra al Bajkal, anche Hegel apparirà sotto una luce diversa".

> sfida di scoprire come questo pensiero – un'eredità che ormai appartiene a tutti e che influenza tutti – possa essere rinnovato dai margini e per i margini (CHAKRABARTY: 2004, 34)

Il progetto di ricostruzione filosofica di Katrja presenta dunque delle notevoli somiglianze con il pensiero di matrice postcoloniale dello storico indiano, poiché mira a una profonda rinascita culturale che non rinunci, però, ad alcune delle concezioni filosofiche di origine occidentale che, seppur in maniera imperfetta, hanno dato vita a tale processo ricostitutivo. D'altra parte, l'atteggiamento di Katrja risulta specialmente significativo, dal momento che costituisce una rappresentazione ideale della concezione chvyl'oviana del Rinascimento asiatico e di quella capacità di "volgersi contemporaneamente da più parti" che può dar vita a un autentico processo di ricostruzione culturale. Nella visione di Chvyl'ovyj e di altri come lui questa capacità emerge, dunque, come tipicamente ucraina.

Tuttavia, come osserva Bezchutryj, il punto di vista espresso da Katrja è solo una delle voci che compongono il complesso intreccio polifonico dell'opera. Alla visione ottimistica legata alla concezione del Rinascimento asiatico fanno infatti da contrappunto posizioni opposte, che spesso mettono in crisi la validità di questa prospettiva. Questa "dialogicità", secondo lo studioso, è un segnale dell'insorgere nella mente dello scrittore di alcuni dubbi sull'effettiva realizzabilità del suo progetto di rivoluzione culturale (BEZCHUTRYJ: 2003, 445-446) su cui, d'altra parte, l'autore mostra delle perplessità anche in altre opere coeve, a partire dallo stesso *Val'dšnepy*. Per quanto concerne il progetto utopico, in effetti, l'ombra del fallimento incombe su di esso a partire dalle traiettorie narrative di Anarch e Chlonja: come si è detto, entrambi questi personaggi, definitivamente disillusi circa gli esiti del processo Rivoluzionario, trovano sollievo solamente nel suicidio, restando di fatto esclusi dalle dinamiche di movimento verso un Altrove che invece caratterizzano il progetto di Katrja. Anarch e Chlonja si trovano a vivere un senso di profondo distacco dalla propria epoca, ben rappresentato dall'isolamento spazio-temporale della zona del sanatorio: i loro percorsi ideologici, infatti, li hanno portati, per così dire, su una linea temporale parallela – quella dell'utopia romantica – mai giunta a compimento e rivelatasi così una sorta di vicolo cieco. Da ciò deriva il carattere marginale e isolato del sanatorio, toccato dalle evoluzioni storiche ma sempre escluso da esse, come si evince anche dalle ricorrenti immagini degli aerei o dei treni che passano accanto alla zona senza mai fermarsi. La sensazione di essere stato privato di un luogo (reale o utopico che sia) in cui riporre le proprie speranze risulta particolarmente evidente nelle parole di Chlonja, qui in dialogo con Anarch:

Ви самі знаєте, що я досить розвинена людина. А втопитися хотів я от чому. Десь я чув чи читав леґенду про невідомого Леніна, можливо, я її й сам утворив, і от вона мені й приснилась. Нібито я — не я, а китайча... Знаєте, з тієї - от далекої Манджурії чи Монголії... І от я, китайча, іду по вулиці й співаю:

Пекін, Нанкін і Кантон

Сєлі вмєстє в фаетон

І - і - і... поєхалі в Шанхай

Добивать кітайскій чай, —

співаю оце та йду і йду. І дивлюся я кудись в Азію. А потім підійду до паркану (я, китайча) і так хитренько напишу: «Ле-ні-н». Тоді повертаюсь і бачу: за мною бреде полісмен і стирає ганчіркою це слово. Я обурений, я знову пишу, а він знову стирає... Тоді мені раптом зробилося весело. Думаю: і зовсім я не китайча, а Макс Ліндер. Ну, почекай же, гадаю, і знову пишу й пишу... А він стирає й стирає: брудною ганчіркою.

Хлоня зупинився.

— А коли я прокинувся, — говорив він далі, — то — що б ви думали, товаришу? Одним словом, я пішов топитися, бо я згадав, що Леніна я вже ніколи не побачу[106] (CHVYL'OVYJ: 1980, 91-92).

In queste righe emerge la correlazione instaurata dall'autore tra l'immaginario di un Altrove spaziale – qui rappresentato dalla Cina – da un lato, e il delinearsi di un Altrove temporale dall'altro. Come la fattoria sperimentale, anche la Cina immaginata da Chlonja corrisponde al sogno di un futuro utopico, il quale, tuttavia, si rivela irraggiungibile: nella sua visione onirica, Chlonja si trova all'interno di un recinto, all'interno del quale non c'è più un uomo cinese – portatore quindi di un impeto rivoluzionario – ma l'attore europeo Max Linder, emblema dell'Europa borghese e decadente di inizio secolo, incapace di pensare alla Rivoluzione, al punto che al personaggio è persino vietato scrivere il nome di Lenin sulla staccionata. La disperazione di Chlonja, così, deriva dalla spaccatura che egli individua tra un passato segnato dalla speranza di poter realizzare il progetto utopico e il futuro dell'utopia effettivamente realizzata, reso ormai irraggiungibile a causa dello stato paralizzante rappresentato dal tempo presente. Il passato e il futuro utopici sono rappresentati, significativamente, dalla figura di Lenin, ed è proprio la consapevolezza di non poterlo incontrare mai più che porterà Chlonja alla scelta finale di tentare il suicidio.

[106] Traduzione: "Voi stesso sapete che io sono una persona piuttosto evoluta. Ed ecco perché volevo annegarmi. Da qualche parte ho sentito o letto di una leggenda su un ignoto Lenin, forse l'ho inventata io stesso, e così me la sono sognata. È come se io, non fossi io, ma un cinese…sapete, uno di quelli dalla lontana Manduria o dalla Mongolia…ed ecco che io, un cinese, cammino per strada e canto: "Beijing, Nanjing e Canton / Sedettero insieme su un faetòn / e – e – e…se ne andarono a Shangai / a preparare del cinese chai" – canto questo e cammino e cammino. E guardo da qualche parte verso l'Asia. Poi mi avvicino alla staccionata (io, un cinese) e scrivo furbescamente: "Le-ni-n". A quel punto mi volto e vedo: dietro di me arranca un poliziotto mentre con uno straccio cancella la parola. Io sono indignato, scrivo di nuovo, e lui nuovamente cancella…Ma poi improvvisamente mi è sembrato divertente. Penso: non sono affatto un cinese, ma Max Linder. Beh, aspetta – penso – e scrivo e scrivo…ma lui cancella e cancella, con l'ignobile straccio –. Chlonja si interruppe. – Ma quando mi sono svegliato – proseguì lui, – allora, cosa pensate, compagno? In sostanza, sono andato ad annegarmi perché ho pensato che mai più vedrò Lenin".

La dolorosa percezione di una certa illogicità e incoerenza degli eventi può anche essere letta come una confutazione del razionalismo di matrice hegeliana e dello storicismo a cui Katrja cercava invece di restituire significato attraverso un'operazione di traduzione culturale. L'impossibilità di realizzare il futuro utopico e il senso di delusione nei confronti del tempo presente, infatti, sembrano negare la fiducia razionalistica nel progresso storico, e certificano piuttosto una certa imprevedibilità degli eventi, mettendo così in crisi il principio stesso del Rinascimento asiatico, fondato sulla convinzione di poter individuare un ordine teleologico nella storia e sulla speranza di potersi adoperare attivamente perché tale ordine trovi una rapida realizzazione. Da questa prospettiva pessimistica, i fondamenti teorici e culturali originatisi in Occidente appaiono profondamente compromessi e non più validi, ma l'incapacità di affrancarsi completamente da tali residui rende impossibile il raggiungimento di quella meta simbolica rappresentata dall'Oriente verso cui invece si dirige Katrja.

Tuttavia, la contrapposizione tra il pragmatico ottimismo di Katrja e il disfattismo di Chlonja – affine, per certi aspetti, a quello che porterà anche Anarch al suicidio – non trova mai una soluzione nell'opera, all'interno della quale nessuna delle posizioni prevale sull'altra. Al contrario, proprio nella dialogicità tra questi punti di vista si trova forse il senso più profondo della *Povist'*, che si configura così come un altro caso esemplare della profonda ambivalenza che innerva la produzione chvyl'oviana. La continua giustapposizione di visioni del mondo è infatti il riflesso tanto di una frammentazione psicologica probabilmente vissuta dall'autore stesso – se, come Grabowicz (1995), leggiamo l'opera secondo il principio dell'autobiografia simbolica – quanto del tormento esistenziale di un'intera generazione di rivoluzionari ucraini catapultati nella società grigia e disumanizzante degli anni della NEP. Il personaggio di Anarch assume in questo senso un ruolo centrale, poiché tutte le ambivalenze sembrano interiorizzate nella sua figura, e gli altri personaggi si delineano quasi come delle ipostasi della sua psiche: Chlonja incarna il lato ingenuo e appassionato del rivoluzionario, Karno ne riflette il disilluso cinismo, e Katrja, infine, simboleggia la tendenza verso un modello di persona "nuova", capace di portare avanti attivamente il proprio progetto filosofico e di vita. Probabilmente non è un caso che a farsi rappresentante di questo modello positivo sia proprio una donna, mentre tutti i personaggi maschili si mostrano incapaci di intraprendere il percorso verso l'Altrove utopico. Si tratta di un'ulteriore conferma della convinzione chvyl'oviana che un'autentica rinascita culturale ed esistenziale debba provenire dai margini, sia dal punto di vista geografico e socioculturale, spostandosi dunque dal centro europeo e dalla classe borghese, sia, forse, in riferimento al genere.

In conclusione, per quanto il tema del viaggio abbia un ruolo alquanto marginale nell'opera di Chvyl'ovyj, la rappresentazione del movimento e, alternativamente, della sua impossibilità, costituisce un motivo significativo nella concezione dell'autore. Come emerge dall'analisi della

*Povist' pro sanatorijnu zonu*, infatti, solo la capacità di "muoversi da più parti" (con modalità che a volte trascendono le categorie spaziali tradizionalmente intese per assumere una valenza metaforica) può garantire l'effettiva maturazione della cultura nazionale ucraina e la realizzazione del programma utopico di cui, nella visione chvyl'oviana, l'Ucraina è portatrice, ovvero quello di un Rinascimento capace di trarre ispirazione dagli apici della cultura occidentale e, al tempo stesso, di "provincializzarli", dando vita a una concezione nuova. Al contrario, l'incapacità di compiere questo movimento plurimo e di instaurare così il complesso sistema di relazioni culturali tra Est e Ovest rischia di portare il progetto rivoluzionario a un fallimentare isolamento.

Nel corso di questa macrosezione, dunque, abbiamo mostrato come, per tutti e tre i nostri autori, il confronto con l'Altro, reso possibile dai viaggi al di fuori dei confini del Paese, sia un tema di primaria importanza al fine di riflettere sull'identità culturale ucraina e sovietica. Questo motivo simbolico ha un duplice scopo: da un lato, esso serve a demistificare le gerarchie di ascendenza imperialista che individuavano nell'Europa occidentale l'unico centro propulsore della cultura mondiale, e, dall'altro, contribuisce a gettare le basi di un vero e proprio approccio epistemico e filosofico, incentrato sull'inevitabile interazione tra differenti sistemi culturali e sull'auspicio di un'alleanza transnazionale – poiché basata in primis sul criterio dell'appartenenza di classe – tra popolazioni oppresse, intese come le vere depositarie di questa innovativa visione del mondo.

Se lo sguardo verso l'esterno costituisce una fase irrinunciabile nella definizione di sé stessi, è altrettanto vero che anche la conoscenza di ciò che è incluso nei propri confini – ancor più in una realtà complessa e transnazionale come era l'Unione sovietica – è essenziale per individuare le contraddizioni interne e tentare di stabilire dei valori comuni. Nella prossima macrosezione ci concentreremo quindi su alcuni esempi di viaggi all'interno dell'Unione Sovietica contenuti nell'opera dei nostri tre autori, cercando di stabilire il significato che tali movimenti assumono nella definizione dell'identità ucraina e di quella sovietica.

## 3.2 Alla ricerca dei propri confini. In viaggio all'interno dell'Unione Sovietica

Nel suo articolo sul tema del viaggio nella letteratura ucraina del XIX e XX secolo, Pavlyshyn dedica una certa attenzione allo sviluppo di questo tema anche in relazione a viaggi all'interno dei confini nazionali. Ad esempio, riferendosi allo scrittore ottocentesco Ivan Nečuj-Levyc'kyj e al modo in cui sviluppa il tema del viaggio all'interno del Paese, Pavlyshyn afferma che l'intento dello scrittore era quello di dar vita a una sorta di "mappa culturale dell'Ucraina" e individuare così i confini ideali del territorio ucraino (PAVLYSHYN: 2009, 10-13). Se ai tempi di Nečuj-Levyc'kyj l'Ucraina non esisteva

come entità statale autonoma, la necessità di definire dei precisi confini culturali attraverso l'osservazione del proprio territorio si fece particolarmente stringente dopo il 1921. Infatti, nonostante i confini geografici dell'Unione Sovietica corrispondessero in gran parte a quelli dell'ex Impero russo, il nuovo stato doveva individuare dei valori comuni a tutto il suo vasto territorio, così da legittimare la propria unitarietà. I tre autori oggetto di questo lavoro risposero in diverse misure a questa esigenza. Se, da un lato, Majk Johansen e Ostap Vyšnja furono autori di alcuni reportage di viaggio, in cui misero in evidenza una serie di tratti comuni tra le regioni in apparenza più disparate dell'Unione Sovietica, dall'altro lato è anche vero che i due autori non persero l'occasione, attraverso questi stessi testi, di far luce sulle contraddizioni e sulle disuguaglianze che ancora vedevano il territorio sovietico fratturarsi in molteplici centri e periferie. Seppur con modalità meno esplicite, anche Mykola Chvyl'ovyj ebbe modo, all'interno della sua produzione letteraria, di riflettere sul complesso sistema di diseguaglianze territoriali che caratterizzava l'Unione Sovietica – e, a livello ancor più localizzato, l'Ucraina stessa – e di elaborare, a partire da tale tematica, una riflessione esistenziale.

Anche per quanto riguarda il tema dei viaggi interni all'Unione, Majk Johansen fu forse il più prolifico dei tre autori. In particolare, tra il 1928 e il 1934 lo scrittore lavorò a diversi reportage di viaggio, la cui caratteristica principale, come osserva Jaryna Cymbal, era il gioco parodico con il genere e la commistione di elementi propriamente giornalistici con altri di tipo letterario, e quindi la continua sovrapposizione del piano della realtà e quello della fantasia (CYMBAL: 2018, 14). Al di là delle loro peculiarità stilistiche e di genere, i reportage di Johansen sembrano effettivamente perseguire lo scopo di riflettere sulle identità nazionali dell'Unione Sovietica, individuando similitudini e differenze tra le sue numerose popolazioni. Nel reportage del 1928 *Podorož ljudyny pid kepom* (*Viaggio di una persona col berretto*), ad esempio, il narratore racconta di un viaggio da lui compiuto presso le cosiddette "colonie ebree" nell'Ucraina meridionale. Questa espressione fa riferimento agli insediamenti agricoli creati da alcuni gruppi di origine ebraica che, con il supporto economico e politico di associazioni filantropiche americane e degli organi di potere sovietici, a partire dalla metà degli anni Venti lasciarono gli *shtetl* delle regioni occidentali per stabilirsi in Crimea e nelle regioni meridionali dell'Ucraina (DEKEL-CHEN: 2005). Il reportage di Johansen affronta dunque una tematica estremamente attuale e potenzialmente controversa, poiché, come riportato da Jonathan Dekel-Chen, l'istituzione di tali colonie agricole incontrò spesso lo scontento delle popolazioni locali (DEKEL-CHEN: 2005). Mediante le sue osservazioni di viaggio, Johansen si rivolge implicitamente proprio a coloro che mostrano un certo scetticismo sulla questione, rispondendo alle loro potenziali preoccupazioni. Riportando con dovizia di dettagli – per quanto, forse, finzionali – la propria esperienza presso le colonie, lo scrittore si impegna a sottolineare le

numerose similitudini tra questa popolazione rurale e quella dei contadini ucraini, probabilmente nel tentativo di mostrare il processo di integrazione culturale dei coloni ebrei, ormai in gran parte assimilabili al resto della popolazione contadina ucraina:

> У кадетських корпусах і в інститутах благородних дивиць за часів оних виникла теорія, що євреї від природи нездатні їздити верхи на конях, пити вино, стріляти револьвера, битися шаблями і взагалі бути корнетами і молодцями. Коли б такому аматорові корнетської відваги довелося на свої очі побачити єврейських дівчат, що гасають верхи на конях по степу, хлопців, що орють землю, заганяючи плуга на шість вершків у землю, футболістів, що грають у збірній Української Радянської Республіки, коли б навіть цей аматор уклав свою в'ялу руку в сталеву долоню херсонського агронома, він похитав би головою і сказав би рішучо:
>
> – Цього не може бути!
>
> Є в Херсонській окрузі й зовсім давні єврейські колонії – вони по правому березі Інгульця, і про них, свою батьківщину, мало розповідав нам єврей-агроном, бо такі колонії нічим не різняться від селищ українських і німецьких[107] (JOHANSEN: 2018, 73-74).

Documentando la progressiva assimilazione culturale dei contadini ebrei, inoltre, Johansen afferma un'idea della nazionalità fondata non su criteri etnici, ma sull'appartenenza civica. Nel caso dei coloni ebrei, la loro "ucrainità" è garantita dalla comune adesione agli ideali rivoluzionari nonché dalla generale assunzione di uno stile di vita che li rende simili agli altri contadini locali. Non a caso, il narratore del *Podorož ljudyny pid kepom* ribadisce più volte una formula apparentemente banale quanto significativa: "селянин – це не національність, а єврей – це не професія"[108] (JOHANSEN: 2018, 92). Con questa affermazione Johansen sottolinea che le origini ebraiche di una persona non ne compromettono la possibilità di diventare un buon contadino, così come il fatto di essere un contadino non implica automaticamente l'appartenenza a una nazionalità, nemmeno se definita in base a un criterio civico. Parallelamente alla promettente integrazione dei coloni ebrei, infatti, Johansen mostra anche alcuni significativi casi di contadini ucraini in totale e aperto contrasto con gli ideali rivoluzionari che avrebbero invece dovuto costituire la base dell'identificazione nazionale e sovietica. Un riflesso evidente di tale non coincidenza di ideali è individuabile nel fattore linguistico. Mentre il viaggiatore osserva che i coloni ebrei, soprattutto i più giovani, iniziano a parlare sempre più spesso

[107] Traduzione: "Nei collegi dei cadetti e presso gli istituti per nobili fanciulle da tempi immemori è emersa la teoria che gli ebrei siano per natura incapaci di andare a cavallo, bere vino, sparare con una rivoltella, combattere con le sciabole e in generale essere dei buoni militari o dei ragazzi in gamba. Se a un simile amatore del coraggio militare capitasse di vedere con i propri occhi le ragazze ebree che galoppano a cavallo attraverso la steppa, i ragazzi che arano la terra, guidando l'aratro per sei verste sul terreno, i calciatori che giocano nella squadra della Repubblica Sovietica Ucraina, se anche questo amatore mettesse la sua mano inerte nel palmo di un agronomo di Cherson, scuoterebbe la testa e direbbe con decisione: "è impossibile!". Ci sono colonie ebraiche molto antiche nel distretto di Cherson: si trovano sulla riva destra del fiume Inhulec' e su di esse, la sua patria, non ci ha raccontato molto l'agronomo ebreo, perché queste colonie non si differenziano affatto dai villaggi ucraini o tedeschi".

[108] Traduzione: "Essere contadini non è una nazionalità, e essere ebrei non è una professione".

la lingua ucraina, relegando l'uso del russo ai contesti meramente istituzionali e burocratici, vi sono invece degli ucraini la cui mentalità "piccolo-borghese" si manifesta proprio attraverso il netto rifiuto nei confronti della lingua ucraina, a cui continuano a preferire il russo:

> Раптом одна із тіток припинила розмову з другою і запитала не дуже чистим, але дуже нарочитим російським язиком, для чого завели тепер оцей український. Я вже звик до того, що найлютіший ворог українського язика – це деякі верстви українського населення, отже, я нічого не одповів […]. Не треба було бути філософом під кепом, щоб ясно побачити велику куркульську садибу, міцних низьколобих синів, що вчаться зимою по школах, дочок, що їх видано заміж за сусідів, що стали тітками, милі серцю денікінські загони, продрозкладку й цілу зливу лютої хазяйської ненависті проти нехазяйновитої, безбожної, нещадної радянської влади[109] (JOHANSEN: 2018).

Il disprezzo nei confronti della lingua nazionale contravviene alla norma imposta dal progetto di *korenizacija*, dando prova così della mancata adesione ai valori fondanti della nuova società sovietica. La donna protagonista della scena è raffigurata come una rappresentante tipica della classe dei *kulaki* (o *kularki*), e il suo attaccamento ai valori borghesi corrisponde quindi anche a una mancata identificazione nazionale. La scelta del russo, in questo è contesto, è quindi sintomatica, e rappresenta il perdurare di un orientamento imperialista e borghese. D'altra parte, l'immaginario borghese richiamato dal narratore sembra qui alludere, attraverso sottili rimandi intertestuali, proprio alla tradizione letteraria "piccolo-russa" di un autore come Antonij Pogorel'skij (1787- 1836), che nel suo romanzo *Monastyr'ka* (*La collegiale*, 1833) rappresentava un personaggio in gran parte simile alla figura di quelle giovani istruite nelle grandi città e poi divenute signore di campagna a cui Johansen fa riferimento in queste righe.[110]

L'interessamento verso una minoranza etnica e la ricerca di valori comuni sono elementi chiaramente osservabili anche nella narrativa di viaggio di Ostap Vyšnja. Di particolare rilevanza, a tal proposito, è la raccolta di racconti *Vyšnevi usmišky kryms'ki* (*Racconti vyšniani di Crimea*), pubblicati in un volume separato nel 1925 e, analogamente ai *Vyšnevi usmišky zakordonni,* scaturiti ancora una volta da un motivo biografico, ovvero il viaggio che lo scrittore intraprese verso la Crimea nell'estate del 1924. A una prima lettura, potrebbe sembrare che il narratore vyšniano indugi lungamente sulle differenze culturali e paesaggistiche che caratterizzano la penisola, rimarcandone l'esotismo.

[109] Traduzione: "D'un tratto una delle signore ha interrotto la conversazione con l'altra e in un russo non molto pulito, ma molto deliberato, ha chiesto perché adesso avevamo iniziato con questo ucraino. Ero già cosciente del fatto che il peggior nemico della lingua ucraina sono alcuni strati della popolazione ucraina; perciò, non ho risposto nulla […]. Non bisognava essere un filosofo col berretto per vedere la grande tenuta di kulaki, i figli bassi e tarchiati che d'inverno studiano nelle scuole, le figlie date in sposa ai vicini che sono poi diventate signore, le truppe di Denikin care al cuore, la requisizione del grano e tutta l'ondata di odio selvaggio contro il governo sovietico, spietato, prepotente e senza Dio".

[110] Per una lettura di questo romanzo che metta in evidenza l'ambivalenza dei suoi personaggi si veda SOBOL: 2020.

Tuttavia, ben presto diviene chiaro che il narratore intende prendersi gioco dello sguardo "orientalizzante" del viaggiatore medio e che, al contrario, il suo scopo ultimo è quello di sottolineare le affinità di fondo tra la popolazione ucraina e quella tatara, entrambe minoritarie all'interno dell'Unione Sovietica. Il racconto *Krym* (*Crimea*), ad esempio, si conclude con un'affermazione dell'affinità degli ucraini e dei tatari di Crimea, al di là della facile e comica esotizzazione in cui si può cadere nell'osservazione di una cultura "altra" per lingua, religione e tradizioni come era quella tatara:

> Здається, ніби й нічого особливого, — правда? У тімто й річ, що особливостей отих тут сила. Субтропічна, товариші, штука Крим! От що головне. Візьміть так. От ходить, приміром, у столиці українській Харкові по вулиці Карла Лібкнехта коза. Ну що ж! Ходить — і квит! Коза — та й уже! А от коли отут поставити тую козу під кипарисом або на стрімчастій скелі, уже вам вона не коза, а екзотика. Уже в неї хвіст не на 45° (чи на якім там?) довжини чи широти, а мало не екваторіальний! Тропічний хвіст, гарячий хвіст, і крутить вона ним по екватору! От у чім сила! Або горобець на Основі на тину й горобець у Криму на пальмі! Різниця! На Основі він горобець, а тут — жар-птиця, бо йому жарко! Екзотика, товариші! […] А найголовніше ледве був не забув! Барвінок у Криму росте. Та такий рясний та хороший… Якби місцеве населення вивчити пісні:
>
> Зелененький барвіночку,
>
> Стелися низенько,
>
> А ти, милий, чорнобривий,
>
> Присунься близенько, —
>
> всі б дані були за приєднання Криму до України. Спорідненість культур — і кришка! Без нікоторого імперіалізму — на законній підставі![111] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 246).

Si osservi come il narratore riprenda qui ancora una volta la tradizione dei canti popolari ("se solo la popolazione locale imparasse la canzone…"), un frequente riferimento intertestuale nei racconti di Vyšnja su cui ci siamo concentrati nel secondo capitolo. Tale tradizione, in questo caso, diviene il simbolo della cultura ucraina nella sua genuinità e nel suo legame ancestrale con il territorio, ed è questa genuinità che può, nel sogno utopico e simultaneamente ironico di Vyšnja, trascendere le più profonde differenze culturali e unire due popolazioni apparentemente lontane.

[111] Traduzione: "Sembra che non ci sia niente di particolare, giusto? Il punto è che le particolarità qui sono la loro forza. La Crimea, compagni, è una cosa subtropicale! È questa la cosa principale. Prendetela così. Mettiamo, ad esempio, che nella capitale ucraina Charkiv cammini, per la via Karl Liebknecht, una capra. Beh, e quindi?! Cammina, e basta! Una capra, e allora?! Ma ecco che, se mettete quella capra sotto a un cipresso o su una roccia scoscesa, allora non è già più una capra, ma una cosa esotica. La sua coda già non è più a 45° (o quanto?) di lunghezza o latitudine, ma quasi equatoriale! È una coda tropicale, una coda cocente, e lei la agita sull'equatore! Ecco in cosa sta la forza! Oppure prendete un passero su un tetto di paglia a Osnova e un passero in Crimea su una palma! C'è differenza! A Osnova è un passero, mentre qui è un uccello di fuoco, perché fa caldo! […] Ma quasi mi dimenticavo la cosa più importante! In Crimea cresce la pervinca. Ma così rigogliosa e bella! Se la popolazione locale imparasse la canzone: "o piccola pervinca verde, / cresci piccolina, / e tu, piccolo dalle ciglia nere, fatti più vicino", ci sarebbero tutti requisiti per l'unione della Crimea all'Ucraina. Affinità di culture – e chiuso! Senza nessun imperialismo, su base legale!"

Se il narratore vyšniano cerca di stabilire un terreno comune tra la popolazione ucraina e quella tatara, lo stesso certamente non si può dire del suo atteggiamento verso la popolazione russa. I *Vyšnevi usmišky kryms'ki* vedono la frequente comparsa di personaggi russi, i quali, però, sono generalmente rappresentati come membri di una società piccolo-borghese che mantiene l'abitudine, già diffusa in epoca imperiale, di recarsi in Crimea per turismo, di fatto reiterando l'occupazione di matrice imperialista avviata dagli zar. Il narratore non perde quindi l'occasione di raffigurare i segni ancora visibili dell'eredità imperiale, come avviene nel racconto *Tam, de cary pišky chodyly* (*Là dove gli zar andavano a piedi*) incentrato su una descrizione delle lussuose residenze di epoca imperiale ancora presenti nella penisola al tempo della narrazione, o in *Alupka*, il cui titolo fa riferimento alla cittadina costiera nei pressi di Jalta, anch'essa luogo d'elezione della nobiltà russa prerivoluzionaria prima, e della piccola borghesia russa poi. Nel racconto *Jalta*, invece, il narratore vyšniano descrive la principale città della Crimea come un luogo del tutto dipendente, per il suo sostentamento economico, dal consistente flusso di viaggiatori russi che la occupano ogni estate. L'alta società russa che affolla la Crimea durante le vacanze estive, però, trascorre il proprio tempo tra lussi esagerati e passatempi triviali, spesso noncurante dei danni che arreca ai beni del posto:

> Зліталася туди вся "стомлена", "перетомлена", "виснажена", "недоїдюча", "недопитюча" царська аристократично-бюрократично-поміщицько-купецька Росія й відпочивала по гостиницях, по реставраціях, по яхтах, по автах, по фаетонах од "трудов праведних", громлячи дзеркала, лапаючи наяд пудро нафарбованих і роблячи "акварії" з рояля та з коробки сардинок за допомогою своєї триперно-діабетичної сечі…[112] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 261).

La critica nei confronti dello stato di subordinazione a cui la Crimea era sottoposta da parte russa da ormai più di un secolo è espressa ancora più chiaramente nel racconto *Žyttja Tatarynove* (*Vita tatara*, 1924). Il raccontò risultò, probabilmente, pericolosamente incisivo, poiché, come rileva Rory Finnin, a partire dal 1930 esso subì una durissima censura che lo condannò a un oblio che perdura fino a oggi: il racconto, infatti, non venne mai più ristampato, nemmeno nelle recenti raccolte uscite dopo l'indipendenza ucraina (FINNIN: 2022, 86). Attraverso questo testo, Vyšnja dà voce a un rappresentante della popolazione tatara di Crimea, che ripercorre la travagliata storia della penisola fin dal XVIII secolo, quando ebbero inizio le operazioni di invasione e colonizzazione della regione

[112] Traduzione: "L'intera Russia zarista aristocratica-burocratica-proprietaria-mercante "stanca", "ri-stanca", "esausta", "denutrita", "assetata", allora volava fin lì e si riposava dalle "fatiche dei giusti" negli alberghi, nei ristoranti, nelle navi, nelle automobili, nei phaeton, spaccando specchi, afferrando le naiadi incipriate e trasformando in "acquari" i pianoforti a coda e le scatole di sardine con l'aiuto della propria urina diabetica".

da parte dell'Impero zarista. Il protagonista del racconto, il tataro Ahmet, ricorda senza edulcorazioni il carattere violento della colonizzazione russa:

> — Раніш краще було, — думає старий Ахмет, у далечінь дивлячись, і сльози старечі капають із вицвілих журних очей Ахметових.
>
> Потім гірше було...Прийшли з півночи, вихорем смертельним по степах, по горах пронеслись, залізли в душу, в скриню старого Ахмета, побили, потрощили, поруйнували...[113] (VYŠNJA: 1925).

Nel momento storico in cui Vyšnja scrisse questo racconto, il processo di colonizzazione della Crimea era ufficialmente terminato, poiché, a partire dal 1920, la penisola di Crimea faceva parte dell'Unione Sovietica come Repubblica Socialista Sovietica Autonoma di Crimea. Tuttavia, questo status di autonomia era valido solo sulla carta, e l'influenza russa sulla penisola era ancora preponderante. Come sottolinea anche Finnin, la vicenda di Ahmet nel racconto vyšniano suggerisce in maniera molto chiara la condizione di dipendenza economica dei tatari nei confronti della popolazione russa (FINNIN: 2022, 86):

> І сидить тепер старий Ахмет, дивиться старечими сльозливими очима в далечінь і пригадує.
>
> — Повезеш бариню в гори... "Любиш-любиш-любиш"... Цілий день і цілу ніч "любиш"... А барині все мало...
>
> — Повезеш бариню на човні... "Любиш-любиш" серед моря широкого, — "любиш-любиш"... З вечора до ранку "любиш", а барині все мало...
>
> — Принесеш барині черешень соковитих. "Любиш-любиш"...
>
> А баріння каже:
>
> І завтра ж приходь обов'язково...
>
> Гроші дає... Шоколадом годує... (Я не вигадую. Я переказую слова живої людини... Тільки я пом'якшую й переіначую їх, бо папір не витримає.) А дома в Ахмета жінка, дома — діти... їм їсти треба...А виноградники Ахметові, а садки Ахметові у "християнських" цивілізаторів. А в садках тих палаци, а в садках тих вілли, де живуть барині, що їх Ахмет "любить"...[114] (VYŠNJA: 1924).

[113] Traduzione: "Prima era meglio – pensa il vecchio Ahmet, guardando in lontananza, mentre lacrime antiche scorrono dai suoi occhi sbiaditi e tristi. – Poi fu peggio. Arrivarono dal Nord, come un turbine mortale attraverso le steppe, attraversarono le montagne, si arrampicarono nell'anima, nel petto del vecchio Ahmet, picchiarono, sventrarono, distrussero".

[114] Traduzione: "E adesso sta seduto il vecchio Ahmet, guarda in lontananza con i vecchi occhi pieni di lacrime e ricorda. "Porterai la signora in montagna… "Ti piace-ti piace-ti piace" …Tutto il giorno e tutta la notte "ti piace" …ma per la signora è ancora poco…Porterai la signora in barca… "ti piace-ti piace" in mare aperto, "ti piace-ti piace" … dalla sera alla mattina "ti piace", ma per la signora è sempre poco…Porterai alla signora delle ciliegie succose. "Ti piace-ti piace" …E la signora dirà: "Vieni anche domani assolutamente…Dà dei soldi, regala cioccolato… (Non sto inventando. Sto riportando le parole di una persona reale, solo le addolcisco e le modifico, perché la carta non le sopporta). Ma Ahmet ha una moglie a casa, dei bambini…hanno bisogno di mangiare…ma i vigneti di Ahmet, i frutteti di Ahmet appartengono ai

Sebbene non vi sia più traccia della violenza originaria dei colonizzatori russi, anche in epoca sovietica la popolazione tatara sembra dunque sottomessa al potere imposto dal centro coloniale, i cui rappresentanti, pur professando nobili sentimenti nei confronti della popolazione autoctona, continuano a sfruttarli e a impadronirsi dei loro beni e territori.

Emerge così, ancora una volta, il duplice atteggiamento di Ostap Vyšnja come narratore: mentre, da un lato, lo scrittore partecipava attivamente alla costruzione di un'identità sovietica di natura transnazionale, dall'altro non mancava mai di far luce sul sistema di ingiustizie che ancora resisteva nell'Unione e che scaturiva, il più delle volte, proprio dal centro russo, ancora detentore di un potere di stampo imperialista. Il viaggio nelle cittadine di villeggiatura della Crimea, dunque, diede a Vyšnja l'occasione di rappresentare uno spazio dai tratti simili alle "zone di contatto" teorizzate da Pratt, all'interno delle quali ha luogo un incontro e scontro tra popolazioni diverse e spesso impari per potere e prestigio (PRATT: 1991). Mentre però l'incontro tra l'ucraino Vyšnja e la popolazione tatara provoca un sentimento di solidarietà tra popolazioni oppresse (non dissimile dalla solidarietà transnazionale tra le classi lavoratrici già vista nei viaggi in Europa di Johansen e Vyšnja), l'incontro dei tatari di Crimea con la popolazione russa è ancora contraddistinto da una profonda disparità, forse riflesso di una complessiva differenza di classe tra le due popolazioni.

Come abbiamo già osservato nella macrosezione precedente, il tema del viaggio, così estesamente sviluppato nell'opera di Majk Johansen e Ostap Vyšnja, ha uno spazio di gran lunga minore nella produzione chvyl'oviana, dove compare per lo più nella forma di un motivo simbolico. Il tema del movimento interno all'Unione Sovietica o all'Ucraina stessa ha però comunque una certa rilevanza in alcuni racconti di Chvyl'ovyj, dove serve a mettere in evidenza le disuguaglianze che caratterizzano il territorio sovietico. La vicenda dei *Val'dšnepy*, ad esempio, prende le mosse proprio dall'arrivo di diversi rappresentanti della popolazione russa e ucraina presso una cittadina di villeggiatura a sud del Paese, che si configura così come una zona di contatto del tutto simile a ciò che la Crimea rappresentava nell'opera vyšniana. Come osservato nel secondo capitolo, l'incontro e scontro tra i personaggi dei *Val'dšnepy* in questa cittadina periferica smaschera i rapporti di potere di stampo coloniale che ancora intercorrevano tra Russia e Ucraina, e rivela così il complesso sistema di oppressione progressiva tra i centri e le loro periferie che vede i grandi centri urbani come Mosca (le cui rappresentanti nel romanzo sono significativamente paragonate a donne europee) dominare sui più piccoli, e questi ultimi esercitare il proprio potere sulle periferie, in uno schema regolato al contempo dai rapporti coloniali e da quelli di classe, in parte sovrapponibili.

civilizzatori "cristiani". E nei loro giardini ci sono i palazzi, ci sono le ville dove vivono quelle signore che "piacciono" ad Ahmet.

Vi sono poi altri racconti in cui Chvyl'ovyj rappresenta i rapporti tra i centri e le periferie anche all'interno dell'Ucraina stessa. Nei già menzionati *Žyttja* e *Revizor*, il motivo del viaggio all'interno dell'Ucraina ha un valore simbolico ed esistenziale: le protagoniste femminili di questi racconti, infatti, si sentono intrappolate nelle zone di provincia in cui sono costrette a vivere, e sognano pertanto la fuga verso la città. Ma quando questo movimento ha effettivamente luogo, esso porta a un profondo senso di delusione. È ciò che accade in *Sentymental'na istorija* (*Una storia sentimentale*, 1928), in cui la protagonista Bianca riesce effettivamente a trasferirsi in città (verosimilmente, nella capitale ucraina Charkiv), ma in essa non trova altro che disperazione, noia esistenziale e degrado morale. La fuga di Bianca dalla provincia verso la grande città è in parte paragonabile al viaggio di Katrja verso la Siberia nella *Povist' pro sanatorijnu zonu*: entrambe le donne sono infatti attratte dall'idea di spingersi lontano da casa alla ricerca di un profondo cambiamento nelle loro vite. Tuttavia, mentre l'esito del viaggio di Katrja rimane aperto alla fine del racconto, lasciando uno spiraglio di ottimismo per il futuro, il viaggio di Bianca è al centro del racconto, e si mostra così nei suoi risvolti fallimentari. Giunta nella capitale per assecondare la sua attrazione nei confronti di una certa "lontananza" ("далечінь"), Bianca non può infatti far altro che constatare la propria delusione, che la rende simile, sotto questo aspetto, ai personaggi "romantici" della *Povist'*. Non a caso, Bianca si autocommisera paragonandosi a Don Chisciotte, emblema della pericolosa illusione in un futuro migliore:

> — Ах, ти, мій нещасненький Дон-Квізадо! — думала я про себе.
>
> Вся трагедія була в тому, що я народилася все таки людиною свого часу. Були такі хвилини, коли я й сама глузувала з себе. Тоді всесильний скепсис з'їдав мою гарячу віру — і від мого романтизму залишалося розбите корито. Вісімнадцяти років я вже знала: знала і глуху провінцію, і столичний рух і навіть знала, чим живе цей прекрасний цвинтар — так звана гнила Европа. Інших доріг я вже не бачила. Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими пейзажами[115] (CHVYL'OVYJ: 1980, 199).

Bianca sembra condividere quella sensazione di mancanza di vie d'uscita (*bezvychidnist'*) che già abbiamo osservato nei personaggi di Chlonja e Anarch: tale sensazione, in questo caso, è provocata dalla consapevolezza di aver effettivamente intrapreso il viaggio desiderato verso la città, ma di aver visto infrangersi in esso tutte le proprie aspettative. La parabola narrativa di Bianca simboleggia così il fallimento del progetto del Rinascimento asiatico che, pur continuando a esercitare il proprio

[115] Traduzione: "Oh, tu, mia infelice Don Chisciotte!", pensai di me stessa. Tutta la tragedia stava nel fatto che io, dopotutto, ero una persona del mio tempo. Ci sono stati dei momenti in cui mi prendevo gioco di me stessa. Poi un potente scetticismo aveva iniziato a divorare la mia fede ardente, e del mio romanticismo non rimanevano che cocci rotti. A diciotto anni già sapevo tante cose: conoscevo la remota provincia e il movimento della capitale, sapevo perfino come viveva quel meraviglioso cimitero, la cosiddetta marcia Europa. Altre strade non ne vedevo. Non potevo tornare in provincia, nessun Rousseau avrebbe potuto affascinarmi con paesaggi rurali".

fascino sulla protagonista del racconto, si mostra come illusorio e di fatto irrealizzabile, quanto meno all'interno dei confini dell'Ucraina. Se l'Europa rappresenta un "meraviglioso cimitero", la sola speranza di salvezza è riposta nel sogno di una fuga verso un Altrove ancor più lontano, collocato non a caso in Oriente ("Я пригадала Індію й священні гімни «Рамаяни». «Чи не найшли вже на вітчизні Тагора, — подумала я, — мою химерну даль?»",[116] CHVYL'OVYJ: 1980, 209), ma il profondo senso di isolamento del tempo presente sembra in definitiva precludere ogni possibile via di fuga. Nella produzione letteraria di Mykola Chvyl'ovyj, dunque, la convinzione che una via di fuga dal presente e un autentico processo di ricostruzione epistemica e culturale siano ormai impossibili diventa sempre più preponderante a partire dalla fine degli anni Venti. Tale sensazione, probabilmente, divenne così pervasiva nella mente dello scrittore da portarlo infine al suicidio, compiuto solamente cinque anni dopo la scrittura della *Sentymental'na istorija*. Se la capacità di muoversi in più direzioni instaurando un proficuo dialogo con il mondo esterno sembra dunque vitale nel consolidamento della propria identità, l'impossibilità di compiere tale movimento non porta ad altro che a un annientamento culturale, sociale e individuale.

In questo capitolo abbiamo dunque dimostrato come, per i nostri scrittori, la cultura ucraina, in quanto cultura marginale e postcoloniale, ha le potenzialità per avviare un autentico processo di ricostruzione epistemica di matrice socialista e decoloniale, al fianco delle altre culture marginali e oppresse nel mondo e alla pari delle culture percepite invece come più prestigiose come quelle occidentali. La capacità della cultura ucraina di inserirsi in un sistema globale di relazioni culturali si rivela così di fondamentale importanza per sviluppare un'identità moderna, al punto che, nella produzione chvyl'oviana, il mancato raggiungimento di questo obiettivo assume una sfumatura tragica. Nel prossimo capitolo, ci concentreremo su un ulteriore mezzo espressivo mediante il quale i tre scrittori tratteggiano l'identità ibrida, fluida e *polytropa* della loro cultura, ovvero quello del plurilinguismo.

[116] Traduzione: "Pensai all'India e ai canti sacri del Ramayana. Forse nella patria di Tagore – pensai – avrei trovato la mia lontananza misteriosa?".

## 4. Una conversazione a più voci: il plurilinguismo

Parallelamente al dialogo tra testi letterari e alla raffigurazione dell'identità *polytropa* dell'Ucraina degli anni Venti attraverso il topos del viaggio, vi è un altro mezzo espressivo che rappresenta efficacemente il carattere ibrido e multiforme della cultura dell'epoca. Si tratta del plurilinguismo, che, nei testi qui esaminati, si manifesta prevalentemente attraverso l'alternanza del russo e dell'ucraino, ma, talvolta, anche mediante l'impiego di altre lingue europee.

Considerata la pervasività del bilinguismo ucraino-russo nelle condizioni sociali dell'epoca, non stupirà che una vasta sezione del capitolo sia dedicata a questo argomento. Come avremo modo di osservare approfonditamente, la presenza di tale alternanza linguistica risponde, nei testi dei tre autori, a molteplici scopi: da un lato, essa riflette l'effettiva pratica bilingue diffusa nell'ambiente culturale charkiviano; dall'altro, essa può diventare anche una rappresentazione della sovrapposizione di due identità – una nazionale, legata alla lingua ucraina, e una transnazionale, legata alla lingua russa – che sta alla base della costruzione identitaria dell'Ucraina sovietica.

La presenza della lingua russa nei testi qui analizzati, dunque, è motivata per prima cosa da un intento mimetico e può essere compresa attraverso gli strumenti della sociolinguistica. Essa appare infatti come una rappresentazione della diglossia che, in quell'epoca, regolava la distribuzione del russo e dell'ucraino e che tendeva a favorire il russo, in quanto lingua "centrale" e di maggior prestigio. In tal senso, i testi che fanno uso del bilinguismo ucraino-russo si configurano anche come una rappresentazione di quello che Pierre Bourdieu ha definito come il "potere simbolico" delle lingue, che possono affermarsi come varietà dominanti o, al contrario, risultare oppresse e discriminate, riflettendo in tal modo i rapporti di potere che intercorrono tra le rispettive comunità di parlanti (BOURDIEU: 1991).

Tuttavia, nel corso di questo capitolo osserveremo come talvolta l'uso del bilinguismo si trasformi in un sofisticato mezzo espressivo, utile anche ad avviare una riflessione sul rapporto tra lingua e identità. Nella visione tipicamente postcoloniale di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja, infatti, lingua e identità raramente coincidono, ma entrano piuttosto in relazioni complesse, caratterizzate dalla molteplicità e dalla sovrapposizione: in tal senso, i tre autori sembrano rigettare una concezione essenzialista e monologica della questione linguistica e nazionale, per affermare piuttosto la natura composita dell'identità ucraina, frutto di un lungo processo di negoziazione e, pertanto, profondamente dialogica. La critica precedente, però, ha ampiamente trascurato lo studio del bilinguismo e della contaminazione culturale nella letteratura ucraina del periodo, e ha preferito piuttosto sottolinearne le spinte anticoloniali e antirusse, nel tentativo, comprensibile, di

salvaguardare l'integrità di un'identità nazionale così spesso minacciata e discriminata dalle dinamiche storico-politiche che hanno investito il Paese nel corso dei secoli.[117] Ignorare l'eterogeneità culturale e linguistica della letteratura ucraina del periodo, tuttavia, rischia di metterne in ombra le specificità, e un approfondimento su questo tema risulta pertanto essenziale ai fini della nostra indagine. Il pluringuismo, infatti, costituisce un tratto caratterizzante della cultura ucraina non solo negli anni Venti, ma anche nella sua fase premoderna, come sottolineato da Giovanna Brogi, secondo la quale questo fenomeno costituisce uno degli elementi più significativi di quello che la studiosa definisce il "polimorfismo" della cultura ucraina (BROGI: 2003; BROGI: 2005a; BROGI: 2005b).

Il substrato multiculturale e plurilingue che caratterizzava la cultura ucraina fin dalle sue manifestazioni più antiche si configurò, dunque, come un importante precedente per una nuova rielaborazione del pluringuismo letterario anche all'inizio del Ventesimo secolo. D'altra parte, in questo periodo il fenomeno del plurilinguismo si affermò anche come un elemento ricorrente nel modernismo di tutta Europa, dove venne impiegato con molteplici sfaccettature, che spaziavano dall'espressione della crisi linguistica e identitaria provocata dall'avvento della modernità, alla riflessione di natura metalinguistica e metaletteraria sulle possibilità e i limiti della parola letteraria, sino a una entusiastica affermazione di nuove forme di identità fondate sul cosmopolitismo (TAYLOR-BATTY: 2013). Nel contesto della nostra analisi, avremo modo di soffermarci sulla natura squisitamente modernista della letteratura dell'epoca per quanto riguarda i casi di plurilinguismo letterario che includono, oltre all'ucraino, lingue europee come l'inglese, il tedesco o il francese, e che danno prova tanto della costruzione di un'identità plurima e cosmopolita, quanto della consapevolezza teorica e stilistica dei tre autori.

Daremo avvio al capitolo con la disamina di alcuni testi di Ostap Vyšnja, l'autore che più di altri pose la questione linguistica al centro della propria opera.

[117] Un esempio lampante di questo approccio critico può essere rintracciato nel lavoro di AHEJEVA: 2021, in cui la storica relazione culturale tra Ucraina e Russia è descritta esclusivamente nei termini di una netta polarizzazione, e l'effettiva multiculturalità della cultura ucraina rimane in ombra. Al tempo stesso, persino gli studi che presentano un'analisi stilistica più approfondita dei nostri tre autori mancano di sottolineare l'uso del pluringuismo come espediente formale ricorrente nella caratterizzazione dei personaggi o, quando lo fanno, non ne colgono il profondo significato culturale e identitario e lo trattano come un mero tratto stilistico tipico del genere comico e talvolta grottesco degli autori (PRYŠVA: 1977; BEZCHUTRYJ: 2003).

## 4.1 Il bilinguismo ucraino-russo: conflitti di natura coloniale e identità ibride

### 4.1.1 Ostap Vyšnja: Il bilinguismo come mezzo espressivo e riflesso dei conflitti sociali

Nei capitoli precedenti, lo studio dell'opera di Ostap Vyšnja ci ha aiutato a mettere in luce la sua attiva partecipazione alla costruzione identitaria dell'Ucraina sovietica, che nei suoi testi veniva definita mediante criteri ideologici e posizionata, in un'ideale scala di valori, al polo opposto dell'Europa occidentale, identificata invece come la culla del capitalismo e, dunque, come il nemico da combattere. Nell'opera dello scrittore sono però rintracciabili anche gli indizi di un'ostilità latente nei confronti del centro coloniale russo, che, per quanto non del tutto assente anche nei testi analizzati in precedenza, risulta specialmente evidente in alcuni racconti esplicitamente incentrati sulla questione linguistica. In questi racconti, lo scrittore espresse pienamente l'ambiguità della propria posizione, vicina ai dettami del partito ma, al tempo stesso, legata al sentimento nazionale ucraino e per questo sempre pronta ad osservare la società sovietica dalla propria prospettiva di cittadino marginale e postcoloniale.

Il processo di negoziazione tra due posizioni apparentemente inconciliabili – quella nazionalista e quella comunista – e la rappresentazione di un'identità ibrida e bilingue è osservabile in special modo nei racconti che Vyšnja scrisse tra il 1923 e il 1926 a proposito della campagna di ucrainizzazione e che, dopo essere stati pubblicati singolarmente sul quotidiano *Visti VUCVK*, uscirono in un già citato volume separato dal titolo *Ukrajinizujemos'* (1926). Il riferimento esplicito alla politica di ucrainizzazione promossa dal governo sovietico può essere interpretato come un segnale dell'aperta adesione dello scrittore a questo progetto, da lui attivamente supportato proprio mediante l'attività letteraria in lingua ucraina su piattaforme pensate per un pubblico di massa. D'altro canto, però, la posizione espressa da Vyšnja sulle politiche linguistiche sovietiche risulta profondamente ambigua. Uno degli strumenti espressivi che contribuiscono a questa ambiguità è proprio il bilinguismo ucraino-russo, che lo scrittore mette in pratica con scopi chiaramente parodici e sarcastici.

Il primo racconto che compone la raccolta è intitolato *Perši kroky. Porady dlja ščе ne ukrajinizovanych (Primi passi. Consigli per i non ancora ucrainizzati)* e fu pubblicato per la prima volta nel 1924. Con questo primo testo, Vyšnja diede prova, a solo un anno dalla promulgazione del progetto di *korenizacija* da parte del governo sovietico, di una notevole lucidità circa la vera natura di questo progetto politico. Il pretesto da cui ha origine il racconto è piuttosto semplice: il narratore, una delle molte figure fittizie tipiche dell'opera vyšniana, offre una serie di consigli pratici ai cittadini ucraini che non si sono ancora ucrainizzati, ovvero coloro che non hanno ancora svolto l'esame di

lingua ucraina, reso obbligatorio dalle autorità sovietiche per mantenere la propria posizione lavorativa nel territorio ucraino. La voce narrante, quindi, si pone come una figura mediatrice tra le autorità, promotrici del processo di ucrainizzazione, e i lettori, verosimilmente abitanti delle città e prevalentemente russofoni. La posizione del narratore nei confronti della questione è pervasa da un certo scetticismo e da un atteggiamento utilitaristico: l'ucrainizzazione non è percepita come un progetto utile, né, tantomeno, si comprende il significato simbolico di emancipazione nazionale che potrebbe avere, ma viene accettata come una regola imposta dall'alto, a cui non è bene opporsi per mera convenienza:

> Але що поробиш? Треба: можуть скоротити...І вчи, і переучуйся, і ходи на лекції...та ціла морока…Та ще й морально якось непевний…Все-таки хоч що б там говорили, а мова мужича...то по-панському говорив, а то по-мужичому[118] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 356).

Nel passaggio appena citato vari sono gli aspetti meritevoli di attenzione. Per prima cosa, il linguaggio e il registro utilizzati dal narratore sono piuttosto bassi, orientati verso il linguaggio parlato, come testimoniato dall'abbondanza di punti di sospensione – i quali d'altra parte, riflettono il verosimile timore e l'esitazione del narratore nell'esprimere una posizione di scetticismo nei confronti delle leggi – e dalla sintassi non lineare, costituita da frasi spesso interrotte e paratattiche. Tali scelte stilistiche aiutano a definire il narratore come una figura fittizia, ben distinta dall'autore e per certi aspetti parodica. Attraverso questo testo, dunque, lo scrittore si sta prendendo gioco di una certa categoria di persone scarsamente istruite, del tutto prive di consapevolezza nazionale e politica e per questo incapaci di comprendere l'importanza di un progetto come l'ucrainizzazione. D'altra parte, però, è anche vero che, al di là della chiara caratterizzazione comica, nel testo non è ravvisabile un esplicito giudizio dell'autore nei confronti dell'io narrante, a cui viene, di fatto, data una voce. La posizione scettica del narratore, dunque, per quanto dettata da una certa ignoranza, è in buona sostanza realistica, e riflette probabilmente quella di un'ampia fascia di popolazione che viene così rappresentata da Vyšnja sulle pagine di un quotidiano nazionale.

Proseguendo con la lettura, le considerazioni del narratore si fanno via via più chiare, sino a giungere a un'espressione particolarmente significativa: "un po' parlavo la lingua dei signori, e un po' quella dei contadini" ("то по-панському говорив, а то по-мужичому"). Questa affermazione è di notevole rilievo per due motivi: in primo luogo, può essere considerata una testimonianza sulla pratica

[118] Traduzione: "Ma cosa puoi farci? È necessario: potrebbero licenziarti… e allora studi, e ristudi, e vai alle lezioni…un vero grattacapo…e anche dal punto di vista morale non sono sicuro…perché per quanto ne dicano, la lingua del contadino…un po' parlavo la lingua dei signori, un po' quella dei contadini".

linguistica del popolo nell'Ucraina di inizio XX secolo, che secondo il narratore è caratterizzata da un'alternanza di russo e ucraino in contesti funzionali differenti; in secondo luogo, essa distingue il russo e l'ucraino secondo un criterio di classe, per cui la prima lingua è quella "dei signori", legata a un ceto alto e dotata di un certo prestigio, mentre la seconda è la lingua "dei contadini", espressione di una cultura popolare, più vicina, forse, alla sensibilità dei lettori ideali di questo racconto. In altre parole, mediante questa espressione, il personaggio afferma quello che, utilizzando la definizione di Bourdieu, possiamo definire come il "potere simbolico" di cui era ritenuta depositaria la lingua russa (BOURDIEU: 1991) e che si manifestava concretamente nella situazione di "diglossia" che, per tutto il XIX secolo e almeno fino alla Rivoluzione del 1917, aveva caratterizzato la pratica linguistica del Paese (BILANIUK: 2005, 15). Secondo la definizione ormai classica del sociolinguista americano Charles Ferguson, il termine diglossia indica la coesistenza e l'alternanza, all'interno di una data comunità di parlanti, di due codici linguistici differenziati funzionalmente, di cui uno è usato solo in contesti "alti" e l'altro solo in contesti informali e orali (FERGUSON: 1959). Un caso tipico di diglossia è, ad esempio, il rapporto che intercorre tra l'italiano e i suoi dialetti. Nel contesto ibrido e postcoloniale dell'Ucraina postrivoluzionaria, tuttavia, le due lingue non erano né così nettamente distinte sul piano funzionale, né dominio di un solo gruppo sociale, proprio perché, dopo decenni di russificazione forzata, il russo si era capillarmente diffuso anche tra la popolazione ucraina, che aveva imparato a farne uso alternandolo alla propria lingua madre, a seconda delle richieste del cosiddetto "mercato linguistico" (BOURDIEU: 1991) o, più banalmente, dei propri interlocutori. L'implementazione del progetto di ucrainizzazione, però, sembra capovolgere tali richieste, rendendo così necessario, anche nei contesti ufficiali, un passaggio – o, per alcuni, un ritorno – alla lingua ucraina, ora rivestita di un valore nuovo.

Dopo queste riflessioni iniziali, anche il narratore dà prova della sua perfetta padronanza di entrambe le lingue, cimentandosi in una serie di indicazioni e consigli utili per "ucrainizzare" il linguaggio ufficiale:

> Папери, що ото пишуться в канцеляріях і звуться по-російському 'отношениями', звіть 'відношеннями'. Обовьязково. Пишіть так: "З огляду на ваше відношення за № 101, ми, на В/відношення, маємо за честь надіслати наше відношення, бо ваше відношення торкається нашого відношення і т.д і т.і"[119] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 356).

Il narratore mette in atto il proprio bilinguismo, suggerendo un metodo alquanto superficiale per modificare la lingua dei documenti ufficiali, tramite la sostituzione del prefisso russo *ot-* con il suo

[119] Traduzione: "I documenti che si scrivono nelle cancellerie e in russo si chiamano 'otnošenija', chiamateli 'vidnošennja'. Assolutamente. Scrivete così: "in ottemperanza alla vostra relazione n. 101, noi alla relazione R, abbiamo l'onore di inviare la nostra relazione, in quanto la vostra relazione concerne la nostra relazione eccetera, etc".

equivalente ucraino *vid-*. È evidente, inoltre, la parodia del linguaggio burocratico nel suo complesso, rappresentato nella sua vuota ampollosità fatta di ripetizioni – qui portate sino all'assurdo – ed espressioni trite. Si tratta, d'altronde, di un espediente tipico dell'opera vyšniana nel suo complesso, come osservato da Ševčuk, il quale sottolinea come la stilizzazione del linguaggio d'affari o burocratico rappresenti per lo scrittore un utile strumento per deridere e criticare l'ottusità delle autorità sovietiche (ŠEVČUK: 2004). Nel contesto sarcasticamente rappresentato in *Perši kroky*, adattarsi alla generale ottusità del linguaggio burocratico sovietico costituisce la migliore strategia di sopravvivenza al sistema: l'applicazione meccanica dei consigli offerti dal narratore è tutto ciò che sembra servire per il raggiungimento di un'ucrainizzazione di facciata; quanto basta, come ribadito dal narratore, per non essere licenziati, ma non certo per cambiare a fondo le abitudini linguistiche dei cittadini ucraini. Vyšnja, dunque, mostra una lucida e precoce consapevolezza circa i reali scopi perseguiti dalle autorità sovietiche attraverso il progetto di ucrainizzazione: come efficacemente osservato da Liber e Martin, infatti, il progetto di indigenizzazione nel suo complesso mirava, innanzi tutto, a una neutralizzazione delle questioni nazionali che potevano emergere in alcune delle Repubbliche Sovietiche, e uno dei metodi per raggiungere tale obiettivo consisteva nella creazione di una classe dirigente locale capace di controllare e limitare le spinte nazionaliste della popolazione (LIBER: 1992, 35, MARTIN: 2001, 13). Tale risultato, quindi, poteva evidentemente essere raggiunto anche con un'ucrainizzazione del tutto superficiale.

Se già in *Perši kroky* emerge l'idea di una differenza di classe tra i parlanti delle due lingue, tale distinzione è operata in maniera ancora più esplicita nel racconto *Vol'ovyj sposib* (*Il modo imperativo*), pubblicato per la prima volta nel 1926. Il testo è suddiviso in due sezioni: nella prima è riportata una conversazione tra il narratore e un personaggio di nome Maryna, appartenente alla classe contadina e scarsamente istruita, la quale, pur essendo ucrainofona, non riesce a passare l'esame obbligatorio di lingua; la seconda mette invece in scena un dialogo tra due personaggi russofoni, durante il quale uno degli interlocutori racconta di aver passato con successo l'esame di ucraino. Il racconto, dunque, sottolinea le contraddizioni del progetto di ucrainizzazione, che si rivela incapace di modificare concretamente le abitudini linguistiche degli ucraini, mentre aumenta solamente il divario tra classi. Il modo imperativo a cui fa riferimento il racconto, d'altra parte, sembra alludere proprio al metodo coercitivo utilizzato dalle autorità per ucrainizzare – o, in altri casi, istruire, con un atteggiamento a tratti paternalistico – i cittadini ucraini.

Il dialogo con il personaggio di Maryna, oggetto della prima sezione del racconto, presenta diversi spunti di riflessione sulla questione identitaria e il suo legame con la pratica linguistica. Per prima cosa, la donna, pur definendosi ucraina, non sembra avere una totale consapevolezza della propria

identità nazionale, o, quanto meno, non sembra interessata a rintracciare un legame tra la propria identità nazionale e la lingua da lei parlata:

> - Хто ви ж така, Марино, українка, чи хто?
> - Авжеж не хто: полтавська, українка.
> - А якою ви мовою говорите?
> - Ото причепились! Такою, як чуєте...якою люди, такою і я…[120] (VYŠNJA: 1988, 361).

Per Maryna, la scelta linguistica è dunque un atto naturale, legato al proprio senso di appartenenza nei confronti di un gruppo sociale identificato in termini estremamente generici ("якою люди, такою і я"), che precede una vera e propria riflessione sull'identità nazionale e non prevede nemmeno lo sviluppo di una reale coscienza di classe da parte del personaggio. All'atto naturale e spontaneo di parlare la propria lingua madre, tuttavia, si aggiungono una serie di sovrastrutture, in primis quella dell'istruzione ufficiale, senza le quali non è possibile inserirsi pienamente nella società. Ed è qui che si manifestano le contraddizioni proprie del processo di ucrainizzazione sovietica. Maryna racconta in questo modo della propria esperienza educativa in previsione dell'esame di lingua ucraina:

> А так, вчили на курсах, чи як вони, щоб усі вивчилися по-нашому говорити і писати...раніш ото воно 'по-панському' все було...І я ото ходила, слухала…Як я людина не дуже ото грамотна, ходила так собі..."трохи поспиш, трохи послухаєш"[121] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 361).

Il rigido sistema di esaminazione descritto nel racconto, congiuntamente a una situazione in cui le persone ucrainofone delle campagne erano solitamente poco alfabetizzate, porta a conseguenze a tratti assurde, ben espresse dalle parole di Maryna: per colmare le proprie lacune culturali, molti ucraini ormai adulti si trovarono costretti a seguire delle lezioni in cui veniva insegnata loro la loro lingua ("щоб усі вивчилися по-нашому говорити і писати"). Quando è filtrato attraverso la coscienza linguistica del gruppo di potere, dunque, l'ucraino – una lingua definita come "nostra" dal personaggio, che lo parla con un registro colloquiale – diventa automaticamente "altra" e deve pertanto essere imparata da capo, per adeguarsi alle richieste standardizzate delle autorità. D'altra parte, l'ucraino è poi contrapposto, come già evidenziato nel racconto precedente, alla lingua russa, definita anche in questo caso come la lingua "dei signori". Come è tipico di una situazione di

[120] Traduzione: "Cosa siete, Maryna, ucraina, o cosa?"; "Ovviamente non una 'cosa': sono di Poltava, ucraina"; "E che lingua parlate?"; "Ecco, insistete! Quella che sentite. Quella che parlano le persone, la parlo anch'io".
[121] Traduzione: "E così, ci insegnavano nei corsi, o come si chiamano, perché tutti imparassimo a parlare e scrivere nella nostra lingua…prima era tutto nella lingua dei signori…e quindi andavo, ascoltavo…dato che non sono una persona molto istruita, andavo a modo mio… "un po' dormi, un po' ascolti".

diglossia, essa è riconosciuta come la lingua che *prima* – ovvero in epoca prerivoluzionaria – era al centro del sistema educativo e di qualunque altro tipo di comunicazione ufficiale. Le contraddizioni qui descritte portano dunque la poco istruita Maryna a non passare l'esame. Il dialogo con gli esaminatori, costituito da un serie di continui fraintendimenti linguistici, è amaramente comico. Significativamente, il fallimento linguistico di Maryna si consuma proprio nel confronto con il "modo imperativo," generando una serie di riflessioni legate a doppio filo al sottotesto coercitivo che, una volta attivato nel testo dalla ripetizione delle radici ortative *vol-* e *vel-*, si estende ben oltre la mera dimensione grammaticale e investe la sfera sociale e politica:

> - Не знаєте – вони говорять – ви граматики…Сквернувато. А про 'вольовий спосіб' знаєте? Про 'повелительноє наклнонеиє'? Як воно в нас буде?- А чого ж не знаю. Звеля–ь - зроблю, не звеля–ь - не зроблю. Наше діло таке[122] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 362).

La seconda parte del racconto è invece incentrata su un dialogo che il narratore ascolta durante un viaggio in autobus. I due interlocutori sono russofoni, ma la loro lingua viene riportata nel testo scritto con una grafia che segue le regole ortografiche dell'ucraino, acquisendo così una sfumatura parodica:

> Чую розмову:
>
> - Откуда ви, Вадим Федорович?
>
> - Ф-ф-у! Екзамен по українізації дєржал!..
>
> - Ну і как?
>
> - Прекрасно. Спросили меня про 'вольовий спосіб'…Я їм как зашпандьоріл: 'вольовий спосіб', ето бившеє повелітельноє наклонєніє. Полноє окончаніє, - говорю - форм 'вольового способу' такоє...Ах чорт, уже забил! Да ето і не важно...Одним словом, первая категорія...
>
> - Поздравляю! А мне еще предстоїт ета непріятность![123] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 362).

Se il fatto che il personaggio continui a parlare il russo nella propria vita quotidiana è già di per sé una prova significativa della scarsa efficacia del progetto di ucrainizzazione, ancor più eloquenti a questo proposito sono le affermazioni che i due personaggi fanno durante questo breve scambio di battute, e che rivelano il potere simbolico ancora detenuto dalla lingua russa, nonché l'esistenza di

[122] Traduzione: "Non sapete – dicono – la grammatica…molto male. E il "modo imperativo" lo conoscete? Il "povelitel'noe naklonjenie"? Come sarà in ucraino?"; "Questo non lo so. Se comandano, lo faccio, se non comandano non lo faccio. È così che ci tocca fare".

[123] Traduzione: "Sento una conversazione: "Da dove venite, Vadym Fëdorovyč?"; "Ffu! Ho dato l'esame di ucrainizzazione! …"; "E allora com'è andato?"; "Benissimo. Mi hanno chiesto il 'modo imperativo' … li ho sistemati così: il 'modo imperativo' – gli dico – è il vecchio 'povelitel'noe naklonjenie'. La desinenza piena – dico, – la forma del 'modo imperativo' è…ah, diavolo, me la sono già dimenticata! Beh, non è importante…in una parola, la prima categoria…"; "Congratulazioni! A me tocca ancora questa scocciatura!".

una distinzione di classe tra i due gruppi linguistici, i quali, tuttavia, emergono come entità porose e in continuo cambiamento. Per prima cosa, infatti, l'esame di ucraino viene vissuto come una scocciatura, a cui ci si sottopone solo perché obbligati ("мне еще предстоїт ета непріятность"). Inoltre, dal resoconto che il personaggio fa del proprio esame emerge chiaramente come il vero motivo per cui è riuscito a passare l'esame non è una sua sufficiente conoscenza della lingua ucraina, ma il suo livello culturale più alto, se confrontato a quello della protagonista della sezione precedente: per arrivare a definire cosa sia il modo imperativo, ad esempio, il personaggio passa attraverso le conoscenze ottenute mediante un'istruzione russofona, confrontando il termine ucraino *vol'ovyj sposib* con il suo equivalente russo ("вольовий спосіб, ето бившеє повелітельноє наклонєніє"). L'uso del participio passato "бившеє", oggi utilizzato anche per designare entità statali non più esistenti come l'Unione Sovietica o la Jugoslavia, rivela le reali modalità e gli scopi del processo di ucrainizzazione, che mirava a una mera sostituzione, anche sul piano linguistico, di un sistema di potere vecchio con un altro più nuovo, ma di fatto simile nella sua essenza. La distribuzione effettiva delle due lingue tra i parlanti sembra confermare i limiti di questo processo, che non implica affatto un profondo cambiamento di mentalità da parte della società e del potere. La stessa veste grafica del testo, con la resa del russo tramite le convenzioni scrittorie dell'ucraino, sembra dunque voler svelare la natura irrimediabilmente superficiale del processo di ucrainizzazione, che non possiede ancora né la forza né l'autorità di investire le strutture profonde del processo linguistico.

La strategia ironicamente proposta dal narratore di *Perši kroky* e concretamente attuata dai personaggi russofoni di *Vol'ovyj sposib* per dimostrare la propria avvenuta ucrainizzazione consiste quindi in un processo di auto-traduzione, che, considerata la meccanicità del linguaggio burocratico e la superficialità complessiva del progetto, può effettivamente risultare efficace per lo scopo. Il racconto *Tipun vam na jazyk* (*Vi si possa seccare la lingua*), pubblicato per la prima volta nel 1923, pone invece l'accento sui limiti comunicativi di questo processo di traduzione automatica quando viene utilizzato in contesti come quello della sfera privata o delle relazioni interpersonali. L'atto comunicativo che dà vita al racconto è costituito dalle richieste che uno scolaro invia per iscritto agli adulti per far comprendere le sue esigenze e quelle dei suoi coetanei. Il testo del bambino, però, era stato scritto originariamente in lingua russa, ed è quindi sottoposto alla goffa traduzione in ucraino ad opera del Commissariato del Popolo. Il processo traduttivo non fa altro che amplificare quell'incomunicabilità che caratterizza tipicamente le relazioni intergenerazionali, portando a esiti assurdi e comici:

> Дитина та ще, очевидно, була не зукраїнізована і прохала російською мовою, а Наркомздравські перекладачі переклали дитячі слова українською мовою... Так, даю вам

слово честі, що якби ота дитина вміла читати та прочитала своє прохання по-українському, хапанув би її родимець обов'язково і негайно... Умерла б дитина! Послухайте чого-такого тая хороша дитина в Наркомздраві набалакала:

1. Не цілуйте мене в губи... Ну, це ще сюди-туди. Не хоче, щоб у губи цілували... Хоче, щоб у інше місце... Согласні...

2. Не кахикайте, не чхайте мені в обличчя, а то я захорую й мені буде зле. Не кахикайте! Добре, що хоч іще не підкахикуйте!

3. Не наражайте мене на безпечність заповітритись на кашлюк і т. ін.

"Не наражайте на безпечність". Чули коли-небудь отаке? Дитина прохає, щоб не заразили її на різні пошесні хвороби, а перекладачі "заповітрюють"... І не може воно прохати, щоб не наражали на безпечність. На небезпечність може[124] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 358-359).

La traduzione approssimativa e talvolta errata del Commissariato del popolo diviene oggetto dello sguardo satirico del narratore, che mette in luce l'ottusità degli impiegati statali e la loro scarsa conoscenza della lingua ucraina. Il narratore rileva con sarcasmo, ad esempio, l'errore di traduzione nella terza richiesta del bambino, il quale chiede di "non essere esposto alla sicurezza" ("Не наражайте мене на безпечність"). Il Commissario del Popolo ha infatti convertito meccanicamente in ucraino il sostantivo russo *bespečnost'*, "negligenza", limitandosi a adattarlo alla fonologia della lingua d'arrivo (con la sonorizzazione di /s/ e il passaggio di /o/ a /i/ in sillaba chiusa) ma senza curarsi del potenziale cambiamento semantico del lessema nel passaggio tra le due lingue. L'episodio mette quindi in luce i limiti strutturali della posizione di chi sosteneva che l'ucraino era una mera variante dialettale del russo – e che dunque bastassero dei meri adattamenti superficiali per apprenderlo – tacciando di negligenza non solo il lavoro degli inesperti traduttori ma anche gli schemi mentali di una parte dei parlanti dell'epoca.

Il fatto che persino un bambino, non ancora esposto alle logiche del "mercato linguistico" e verosimilmente cresciuto in un contesto già ufficialmente ucrainizzato, prediliga la lingua russa è poi un'ulteriore prova della pervasività di questa lingua nel contesto dell'Ucraina postrivoluzionaria, e delle contraddizioni che un monolinguismo coatto può provocare.

Con i suoi racconti, dunque, Vyšnja sembra descrivere il bilinguismo come un tratto ormai divenuto distintivo di un'ucrainità che oggi definiremmo postcoloniale, proprio perché caratterizzata

[124] Traduzione: "Il bambino, evidentemente, non si era ancora ucrainizzato e aveva fatto le sue richieste in lingua russa, ma il Commissariato del popolo ha tradotto le parole del bambino in ucraino…sì, vi do la mia parola d'onore che, se il bambino sapesse leggere e leggesse le sue richieste in ucraino, sicuramente si prenderebbe un colpo immediato…morirebbe! Ascoltate come suona lo sproloquio del bambino nella traduzione del Commissariato del popolo: 1. Non baciatemi sulle labbra…Beh, questo può ancora andare. Non vuole essere baciato sulle labbra…vuole in qualche altro posto…D'accordo… 2. Non tossite, non starnutitemi in faccia, oppure mi ammalerò e starò male. Non tossite! È bene che almeno non tossichiate! 3. Non esponetemi alla sicurezza di contagiarmi la tosse o altro. "Non esponetemi alla sicurezza". Avete mai sentito qualcosa di simile? Il bambino chiede di non contagiargli diverse malattie infettive, ma i traduttori lo "contaminano" …e non è possibile chiedere di non esporre alla sicurezza. Al pericolo, piuttosto".

dall'inestinguibile contaminazione linguistica e culturale. In tal senso, l'ucrainizzazione si presenta come un processo innaturale, atto solamente a nascondere i reali scopi centralizzatori del regime sovietico, e per questo degno di divenire l'oggetto della satira vyšniana. Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che l'autore non si rendesse conto del potenziale significato di emancipazione nazionale di cui il processo di ucrainizzazione poteva farsi portatore. La posizione di Vyšnja è, come si è detto, ambigua: se le contraddizioni e gli obiettivi mancati dell'ucrainizzazione vengono messi a nudo in modo spietato, non va dimenticato che, nei racconti analizzati finora, la lingua russa è per lo più appannaggio di una classe considerata ostile, quella degli abitanti agiati delle grandi città, nonché il simbolo di una vera e propria dominazione coloniale esercitata dal centro moscovita verso le periferie dell'ex Impero zarista, divenute, dopo la Rivoluzione, Repubbliche Sovietiche dotate di una certa autonomia. Vediamo meglio quest'ultimo aspetto.

Una certa consapevolezza della portata simbolica e anticoloniale dei processi di *korenizacija* è osservabile nel racconto *Konfuz* (*Scandalo,* 1926), pubblicato per la prima volta nel già citato volume *Ukrajinizujemos'*. Il racconto narra di un incontro tra Anatolij Lunačarskij, commissario del popolo all'Istruzione, e le delegazioni delle diverse minoranze nazionali dell'Unione Sovietica, chiamate a portare un resoconto sullo stato di sviluppo del comunismo attraverso l'emancipazione nazionale. Le diverse delegazioni informano le autorità circa le iniziative di promozione delle lingue e culture nazionali in atto nelle loro Repubbliche, sottolineando anche le difficoltà con cui devono scontrarsi nella realizzazione di tale progetto di valorizzazione culturale. Queste difficoltà sono dovute principalmente al lungo periodo di oppressione a cui quelle culture sono state sottoposte in epoca imperiale e che le ha ridotte in uno stato letargico:

> Розповідали вони й про труднощі, з якими піднімати культуру, віками в домовині бувшу, доводилося, і про радість творчості, про радість відродження…
>
> Розповідали про те, як доводилося прискорювати процес мовотворчості, щоб угнатися за культурами, що в нормальних умовах розвивалися…
>
> Й усміхалася радісно стара гвардія ленінська, бачачи нації й культурно, й політично розкріпачені…[125] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 363).

In questo passaggio, l'emancipazione nazionale è considerata non come un valore in sé e per sé, quanto piuttosto come un'azione indissolubilmente legata al cammino verso il comunismo e legittimata da questo fine ultimo. L'arrivo dell'ultima delegazione, tuttavia, rivela un altro aspetto di

[125] Traduzione: "Raccontarono anche delle difficoltà con cui era necessario scontrarsi per elevare una cultura che per secoli era rimasta in cattività, e della gioia della creazione, della gioia della rinascita…Raccontarono di come fosse necessario accelerare il processo di creazione linguistica, per raggiungere il livello delle culture che si erano sviluppate in condizioni di normalità…E la vecchia guardia leninista sorrideva gioiosa, vedendo le nazioni liberate sia dal punto vista culturale che da quello politico…

questo programma culturale, mettendone finalmente in luce la potenziale valenza anticoloniale e destabilizzante. L'ultima delegazione che si presenta al cospetto di Lunačarskij per fare il proprio rapporto, infatti, è quella dei cosacchi della regione della Kuban', che il racconto definisce come "discendenti dei cosacchi della Sič di Zaporižžja" e dunque eredi di quello che è di fatto il primo processo di *nation building* della storia ucraina moderna (KOHUT: 2014). Per questa minoranza nazionale la rivalorizzazione delle proprie tradizioni linguistiche e culturali coincide anche con un recupero dell'inclinazione alla ribellione alle autorità che li aveva caratterizzati storicamente. Non a caso, il dialogo tra i cosacchi della Kuban' e Lunačarskij rimanda al leggendario episodio – raffigurato anche da Il'ja Repin nel suo celebre quadro del 1891 – della lettera che i cosacchi della Zaporižž'ja inviarono al sultano Mehmed IV di Turchia nel 1676, durante la guerra russo-turca. Al sultano che chiedeva loro di sottomettersi alla sua volontà, i cosacchi risposero con una lettera dai toni oltraggiosi, che tuttavia parodiava – in un certo senso anticipando e doppiando la parodia dello stesso Vyšnja – il linguaggio ampollosamente cerimoniale e i rituali di corte ottomani: "La data non la sappiamo, perché il calendario non abbiamo, la luna è in cielo, l'anno sta scritto sui libri e il giorno è lo stesso da noi come da voi. Puoi baciarci il culo!".[126] Nel dialogo qui inscenato dall'autore, la figura di Lunačarskij viene chiaramente fatta coincidere con quella del sultano, dal momento che i cosacchi della Kuban' si rivolgono a lui citando testualmente l'oltraggiosa lettera e indicando nel "materiale linguistico dei cosacchi" – e dunque nell'abbandono del russo – il fulcro della propria rinascita:

> І останніми підходили нащадки запорізьких січовиків славних — кубанці українці…
>
> І запитав їх Анатолій Васильович Луначарський:
>
> — Гей ви, запорожці, ви, славні молодці. А скажіть нам, а розкажіть нам, коли відроджуватися почали?
>
> І залунав кубанський голос колективний:
>
> — Числа не знаємо, бо календаря не маємо, місяць у небі, год у книзі, а день у нас такий, як і в вас — поцілуй за те он куди нас!
>
> І тихо-тихо зробилося на березі Тигру та Євфрату. І, потупивши очі, запитав Анатолій Васильович Луначарський:
>
> — Що кажете таке, запорожці, ви, славні молодці? Відповіли нащадки січовиків славних:

[126] Di seguito il testo tradotto della lettera originale, consultabile in FRIEDMAN: 1978: "Tu, Satana turco, compare e fratello del demonio maledetto, servitore di Lucifero stesso. Che diavolo cavaliere sei? Ciò che il diavolo caca e tu e il tuo esercito lo mangiate. Non meriti di avere dei cristiani sotto di te, non temiamo il tuo esercito e per terra e per mare continueremo a combatterti. Tu, cameriere di Babilonia, carrettiere di Macedonia, birraio di Gerusalemme, scuoiatore di capre di Alessandria, porcaro di Alto e Basso Egitto, maiale d'Armenia, ladro della Podolia, capra tartara, boia di Kam'janec', nipote del Serpente e buffone di tutto il mondo e degli inferi. Muso di porco, deretano di giumenta, cane di un macellaio, fronte non battezzata, che il diavolo ti dia fuoco al culo! Così ti rispondono i cosacchi, tu schifoso grumo di sputo: non sei adatto a comandare i cristiani. La data non la sappiamo, perché il calendario non abbiamo, la luna è in cielo, l'anno sta scritto sui libri e il giorno è lo stesso da noi come da voi. Puoi baciarci il culo!". Per un approfondimento sulla storia di questo testo e della sua diffusione rimandiamo a CHARLAMPOVYČ: 1924 e BORSCHAK: 1950.

— Як відроджував, так і кажемо… На мовному матеріалі січовиків відроджував! Чого ж гнівається!

І ще тихше зробилося на березі Тигру й Євфрату[127] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 364).

I cosacchi citano testualmente la parte conclusiva della famosa lettera, quando, rivolgendosi a Lunačarskij con un tono ironicamente ampolloso, finiscono per insultarlo. Il riferimento intertestuale segnala dunque il desiderio dei protagonisti di costituirsi come parte integrante di una comunità nazionale che affonda le sue radici nella tradizione linguistica e culturale dei cosacchi. Parallelamente, emerge anche l'intento dell'autore stesso di inserirsi nel solco di una tradizione culturale caratterizzata dai toni carnevaleschi, entrando in dialogo con essa ed estendendone così la portata parodica e dissacrante. D'altra parte, è bene sottolineare che Vyšnja era probabilmente consapevole che la lettera fosse un falso, dal momento che nel 1924, solo due anni prima la pubblicazione di *Konfuz*, era stato pubblicato uno studio di Konstjantyn Charlampovyč che dimostrava in modo piuttosto convincente la falsità del documento e la sua probabile redazione in terre non ucraine (CHARLAMPOVYČ: 1924). Il gioco ironico e parodico di Vyšnja, dunque, risulta così accentuato e caricato di un ulteriore livello di significato: persino quello che viene considerato come un tratto identitario profondo, infatti, non è altro che un prodotto di invenzione, per lo più proveniente dall'esterno.

Ad ogni modo, l'imbarazzo generale provocato dalle parole colorite dei cosacchi segnala ironicamente l'ingenuità delle autorità sovietiche, convinte di poter controllare, attraverso i processi di indigenizzazione, le spinte nazionaliste e anticoloniali che per la prima volta dopo decenni stavano riconquistando una voce pubblica e, di conseguenza, anche la capacità di influenzare ampie fasce della popolazione. Lo spirito di carnevalesca ribellione all'autorità che, nella lettera scritta dai cosacchi era rivolta contro un'altra potenza straniera, quella ottomana, risulta in questo caso indirizzata proprio verso le autorità sovietiche, costrette così a riconoscersi, almeno in parte, in quel ruolo di dominatore coloniale e di entità radicalmente "altra" e minacciosa quali erano percepiti i turchi nella coscienza collettiva slava orientale in epoca premoderna. Paradossalmente, se per i cosacchi del 1676 lo zar russo rappresentava un elemento di protezione – militare e religiosa – dalla

[127] Traduzione: "E per ultimi arrivarono i discendenti dei cosacchi della Sič di Zaporižžja, gli ucraini della Kuban'…E Lunačarskij gli domandò: "Hey, voi, cosacchi, voi, giovani spavaldi. Ma diteci, diteci quando avete iniziato la rinascita?". E la voce collettiva della Kuban' riecheggiò: "Il giorno non lo sappiamo, perché il calendario non abbiamo, la luna è in cielo, l'anno è scritto sui libri e il giorno è lo stesso da noi che da voi: baciaci dove non batte il sole!" E tutto si fece silenzioso sulle rive del Tigri e dell'Eufrate. Così, abbassando lo sguardo Lunačarskij domandò: "Ma come dite, cosacchi, voi, giovani spavaldi?" E risposero i discendenti dei gloriosi cosacchi di Zaporižžja: "Avete chiesto com'è avvenuta la rinascita, e noi lo diciamo…Sulla base del materiale linguistico dei cosacchi della Sič! Di che ti arrabbi!" E si fece ancora più silenzioso sulle rive del Tigri e dell'Eufrate".

minaccia islamica, nella parodia di Vyšnja i ruoli appaiono rovesciati e sono ora le autorità sovietiche – russe – a venire identificate come "aliene" rispetto alla propria storia, lingua e cultura.

Se dunque, da un lato, Vyšnja sembra voler rivendicare la legittimità della pratica bilingue sia nella sfera quotidiana sia in quella letteraria, in quanto riflesso dell'ormai insopprimibile natura ibrida della cultura postcoloniale, è anche vero che proprio la coscienza postcoloniale maturata dall'autore porta al desiderio di sottolineare lo stato di dominazione linguistica che la cultura russa ha esercitato lungamente dentro i confini dell'ex Impero, influenzando le pratiche linguistiche e culturali di tutto questo vasto territorio. Nel racconto del 1923 *Imeni Ševčenka* (*Intitolato a Ševčenko*), ad esempio, il narratore mostra un atteggiamento critico nei confronti dell'eccessiva russificazione delle grandi città, e in questo caso della capitale Charkiv. Il titolo del racconto fa riferimento all'intitolazione a Ševčenko di un teatro charkiviano, la cui programmazione, a dispetto del proprio nume tutelare, invece non si contraddistingue per l'uso della lingua ucraina. In primo luogo, infatti, tutti i cartelloni del teatro sono quasi esclusivamente in lingua russa:

> "Открытий театр імені Шевченка". Це середніми літерами. А потім: "Б. Тіволі".
>
> Це вже великими червоними літерами. А далі вже йде "Ісключительная програма із № номерів".
>
> "Тільки в нас! Тільки в нас!"
>
> "Послєдніє четире гастролі!"
>
> "Послєдняя прощальная гастроль і бенефіс!"
>
> Оце все так і лізе в вічі з кожного афішного стовпа, з кожного паркана, з будинків, з будок…
>
> Підіть коли-небудь навмисне подивіться, як там "роздєлують" ім'я Т. Г. Шевченка[128] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 151).

L'uso pervasivo della lingua russa, qui alternata all'ucraino, è solo una spia dell'orientamento culturale dei gestori del teatro, che mostrano di avere una percezione approssimativa e orientalizzante di tutto ciò che non è russo. Un chiaro esempio di tale atteggiamento è rintracciabile nella rappresentazione di quelle che il narratore definisce le "canzoni caucasiche" messe in scena nel teatro:

> Кавказька пісня в "саду імені Т. Г. Шевченка" визначається тим, що одягнений в черкеску підмазаний "лезгин" чи "грузин" перекривляє російську вимову кавказьких народностей, тягне ті слова під сумний (ніби східний) мотив і додає до кожного куплета:
>
> — Ва!

[128] Traduzione: "Teatro aperto Taras Ševčenko". Questo in lettere minuscole. E poi: "B. Tivoli". Questo invece è scritto in rosso e in lettere maiuscole. Dopodiché si legge in russo: "Programma esclusivo di N. numeri". "Solo da noi! Solo da noi!". "Le ultime quattro repliche!" "L'ultima replica di addio e per beneficenza!" Tutto questo è riprodotto in vista su ogni cartellone, su ogni parete, sugli edifici…Andate qualche volta laggiù a vedere come distruggono il nome di Taras Ševčenko".

[…] “Восточні пісні” в трактовці харківського саду “імені Шевченка” такі-о:

Наш Кавиказ край весолій,
В ном висегда бакали полни,
А я смуглий малчик юга,
Вип'єм за край наш Кавиказ…

Або:

Без лубві і жизні нет.
Хто раз лубил, пускай еще палубит.
Ваааа!..

І це “імені Т. Г. Шевченка”. Знаєте, якого Т. Г. Шевченка?
Того, що “Кавказ” написав![129] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 152).

Come emerge da questo passaggio, le popolazioni caucasiche sono rappresentate senza operare alcuna distinzione tra le varie nazionalità che popolano questo vasto territorio e considerate così completamente interscambiabili (“un uomo georgiano o lesgo abbigliato con vestiti circassi”), private della propria individualità e dignità. Questa generalizzazione di stampo orientalizzante è poi rafforzata dal fatto che tutti i personaggi “caucasici” si esprimono sì in russo, ma con una parlata fortemente connotata dal loro accento straniero e infarcita di citazioni comicamente storpiate. Non solo, infatti, il russo dei personaggi è trascritto con una serie di errori ortografici o di pronuncia (come nella mancata palatalizzazione della consonante liquida in “без лубві” o della sibilante in “край весолый”), ma le parole da essi pronunciate si rivelano talvolta come una comica reminiscenza di versi celebri della letteratura russa. Il secondo estratto in versi, ad esempio, è un’evidente storpiatura del verso di Puškin “Кто раз любил, уж не полюбит вновь” (“Chi una volta ha amato, non amerà mai più”), contenuto nel componimento intitolato *Ne spрašivaj, začem unyloj dumoj* (*Non chiedere perché con un pensiero triste*, 1817). Il verso è però trascritto con numerosi errori ortografici e storpiato fino ad ottenere un vero e proprio capovolgimento di senso (“Хто раз лубил, пускай еще палубит”), forse con lo scopo di parodiare gli stereotipi sul carattere intrinsecamente allegro e vitale delle popolazioni caucasiche. Il narratore di *Imeni Ševčenka*, dunque, critica implicitamente i gestori del teatro per la prospettiva russocentrica e coloniale con cui rappresentano l’Altro, che li porta a identificare le etnie non russe non in base alle loro reali specificità, ma secondo il criterio generalizzante della loro “alterità” e del loro “esotismo” rispetto allo standard russo. Il fatto che il

[129] La canzone caucasica nel “Parco dedicato a Ševčenko” consiste in un uomo georgiano o lesgo [un’etnia diffusa nel Dagestan e in Azerbaigian, ndr.] abbigliato con vestiti circassi che scimmiotta la pronuncia russa dei popoli caucasici, strascica le parole con un motivetto triste (in qualche modo “orientale”) in sottofondo, e a ogni distico aggiunge un: “Ua!” […] Le “canzoni caucasiche” rappresentate nel parco dedicato a Ševčenko sono di questo tipo: “È una terra allegra il nostro Caucaso, laggiù sono sempre pieni i boccali, e io sono un ragazzo scuro del Sud, brindiamo alla nostra terra, il Caucaso…”. Oppure: “Senz’amore non c’è nemmeno la vita. Chi una volta ha amato, che ami pure di nuovo. Uaaa! …”. E tutto questo nel nome di Ševčenko. Sapete quale Ševčenko? Lo stesso che ha scritto *Kavkaz*!”.

teatro porti il nome di Ševčenko risulta pertanto doppiamente ironico, sia perché la scelta linguistica è in aperta contraddizione con il sentimento nazionale del poeta, sia perché la visione di stampo coloniale chiaramente espressa dal teatro – e di cui l'aspetto linguistico rappresenta solo uno dei numerosi segnali – è a sua volta in contrasto con le note istanze anticoloniali dello scrittore ucraino. Il narratore vyšniano non manca infatti di ricordare con amara ironia che proprio Ševčenko è l'autore del poemetto *Kavkaz* (*Caucaso*, 1845), una delle opere del poeta in cui l'afflato anticoloniale e antirusso raggiunge i suoi più intensi picchi espressivi.[130] A differenza del teatro che di Ševčenko porta solo il nome, nel *Caucaso* ševčenkiano gli abitanti di questa regione incarnano appieno lo spirito di ribellione e il desiderio di libertà cantati dal poeta, godendo dunque di una dignità di gran lunga maggiore rispetto agli omologhi personaggi rappresentati dal teatro charkiviano attraverso una caratterizzazione stereotipata e folclorizzante. La "distruzione" del nome di Ševčenko a cui fa riferimento la prima parte del racconto ("як там 'роздєлують' ім'я Т. Г. Шевченка") è dunque anche un processo di rimozione del senso più profondamente rivoluzionario della sua opera, in cui il prefisso *roz-* sembra alludere ad una frattura incolmabile tra il *nome* dell'autore – scelto per intitolare un teatro in nome di una superficiale adesione alle politiche di ucrainizzazione – e l'*essenza* realmente rivoluzionaria e anticoloniale della sua opera.

In conclusione, l'analisi della questione linguistica nell'opera di Ostap Vyšnja ci dà modo di comprendere la complessità della sua posizione artistica e politica, caratterizzata, talvolta, da punti di vista apparentemente in contraddizione tra loro. Da un lato, infatti, Vyšnja riesce a fare luce sul "potere simbolico" di cui la lingua russa è depositaria in Ucraina, mostrandosi pienamente consapevole dello stato di oppressione coloniale a cui il Paese era stato sottoposto per secoli. Secondo questa prospettiva, il bilinguismo si rivela per Vyšnja un utile strumento di rappresentazione degli strascichi della tradizione coloniale russa nella sua contemporaneità. D'altro canto, però, lo scrittore riconosce anche come l'uso della lingua russa si sia ormai consolidato a fondo nelle abitudini linguistiche dei suoi concittadini, e sembra così comprendere l'utilità del bilinguismo letterario per rappresentare la complessa situazione sociale vigente in Ucraina. I racconti di Vyšnja dimostrano infatti che la diffusione della lingua russa è ormai tale da farsi simbolo non solo di una differenza di tipo etnico tra due gruppi di parlanti, ma anche di ulteriori differenze di tipo sociale e culturale, quali l'appartenenza di classe, il livello di istruzione e la provenienza urbana o rurale: in tal senso, le due lingue non sono concepite come due entità in totale contrapposizione, ma come un patrimonio linguistico comune a tutti i cittadini ucraini, che ne fanno uso a seconda delle necessità e dei contesti sociali a cui appartengono. Questo processo non è né lineare, né del tutto spontaneo, come dimostrano

[130] Sul poemetto, tradotto in italiano in BROGI, PACHLOVSKA: 2015, rimandiamo agli studi di DZJUBA: 1995 e FINNIN: 2005.

bene i racconti dedicati all'ucrainizzazione, da cui emerge una lucida consapevolezza dei limiti e delle contraddizioni sociali di un intervento normativo esterno sulla lingua. Per questo, l'autore sceglie una posizione tutto sommato non giudicante nei confronti di tutte le disparate pratiche linguistiche diffuse in Ucraina, a cui invece dà voce senza demonizzarle, ma, al contrario, imparando a utilizzarle come un efficace mezzo espressivo. Come osserva anche Natalja Dzjubyšyna-Mel'nyk, infatti, Ostap Vyšnja può essere considerato uno dei maggiori rappresentanti di una tendenza nei confronti del bilinguismo che prese piede a partire dagli anni Venti del secolo scorso, e che consisteva nell'utilizzo di russismi o *suržykizmi* per caratterizzare personaggi ritenuti positivi – incluso lo stesso io narrante – mediante una bonaria comicità (DZJUBYŠYNA-MEL'NYK: 2010, 18). Il bilinguismo è dunque uno dei mezzi espressivi che meglio caratterizzano l'opera di Ostap Vyšnja, nonché una delle più evidenti manifestazioni, nella sua opera, della *polytropia* o "dialogicità", che accomuna i tre autori oggetto di questo lavoro. I tentativi di appiattimento verso un totale monolinguismo (russo o ucraino che fosse) messi in atto dalle autorità sovietiche non potevano quindi che essere invisi all'autore, il quale, pur riconoscendo la rilevanza di un progetto culturale come l'ucrainizzazione, riuscì fin da subito a intravederne l'artificiosità e il desiderio ad esso sotteso di controllare e semplificare l'espressione dei singoli individui, così come quella di intere popolazioni.

Nella prossima sezione, osserveremo come anche Mykola Chvyl'ovyj scelse di non rinunciare alla manifestazione letteraria del bilinguismo che caratterizzava l'ambiente in cui viveva. Nel suo caso, l'utilizzo del russo e dell'ucraino serve soprattutto a conferire realismo alla narrazione e a descrivere la sovrapposizione dialettica tra due identità, quella nazionale e quella transnazionale e sovietica.

### 4.1.2 Mykola Chvyl'ovyj: il bilinguismo come strumento di caratterizzazione dei personaggi e riflesso di uno sdoppiamento identitario

Come abbiamo anticipato, l'uso del bilinguismo o, quantomeno, l'inserimento di numerosi russismi all'interno dei propri testi letterari è caratteristico anche dell'opera di Mykola Chvyl'ovyj. Un ampio ricorso al bilinguismo è osservabile in special modo in alcuni dei primi esperimenti in prosa dello scrittore, raggruppati poi nell'antologia *Syni Etjudy* del 1923. Il volume contiene infatti alcuni racconti in cui diversi personaggi sono caratterizzati proprio da una parlata fortemente contaminata dall'influenza del russo, che studiose come Bilaniuk o Dzjubyšyna-Mel'nyk hanno definito come un vero e proprio *suržyk*, il linguaggio misto, tuttora usato da una considerevole percentuale della popolazione ucraina, che combina al suo interno elementi fonologici, morfologici e lessicali del russo

e dell'ucraino. Il *suržyk* si sviluppò, infatti, proprio a partire dall'inizio del XX secolo, quando la lingua ucraina stava iniziando a ricevere una codificazione ufficiale e quando, in seguito ai processi di industrializzazione in atto nell'Ucraina orientale, le popolazioni ucrainofone delle campagne iniziarono a spostarsi in città, entrando sistematicamente in contatto con una popolazione urbana prevalentemente russofona[131] (BILANIUK: 2005, 114; DZJUBYŠYNA-MEL'NYK: 2010, 18).

Secondo Bilaniuk, la comparsa dei cosiddetti *suržykismi* o russismi nei racconti chvyl'oviani risponde all'esigenza di rappresentare quanto più realisticamente possibile le pratiche linguistiche diffuse nell'Ucraina orientale, dove è ambientata la gran parte dei racconti dello scrittore. In effetti, è probabilmente un intento realistico a motivare il bilinguismo in un racconto come *Koloniji, villy…* (*Colonie, ville…*, 1923), in cui gli abitanti della zona di villeggiatura che fa da sfondo alla narrazione comunicano alternando il russo e l'ucraino:

> Б'ють корову в кошарі. Корова замукала й рогами — в землю. Пахне кізяками, парним молоком і свіжою кров'ю.
>
> Прибігла економка (це вілла):
>
> — Када ви, наконец, убйотє єйо?
>
> — Та зараз.
>
> — ... Та січас, — кричить економка і біжить — її покликано[132] (CHVYL'OVYJ: 1978, 124-125).

Chvyl'ovyj gioca qui con l'alternanza delle due lingue nella caratterizzazione dei personaggi, i quali, apparentemente, sono consapevoli delle proprie scelte linguistiche, al punto che la governante sembra correggere la scelta del suo interlocutore di usare l'ucraino, contrapponendo al *ta zaraz* ("adesso" in ucraino) del fattore il russo *ta sičas*. Il russo della governante, tuttavia, è riportato mediante le regole ortografiche dell'ucraino, le quali a loro volta riproducono peculiarità fonologiche del russo, un elemento che, come già osservato per quanto riguarda i racconti di Ostap Vyšnja, amplifica la comicità e il carattere grottesco dell'intero racconto (BEZCHUTRYJ: 2004, 201-211; CHAPERS'KA: 2012) ma mette anche a nudo la natura profondamente ibrida della pratica linguistica nel Paese. Anche questo breve scambio allude ad una distribuzione delle due lingue che segue l'asse delle differenze sociali e, come per il "modo imperativo" di Vyšnja, l'uso della lingua russa è raccolto attorno ad un

[131] Per approfondimenti sul *suržyk* come fenomeno linguistico, oltre agli studi di Bilaniuk (BILANIUK: 2004; BILANIUK: 2005), rimandiamo anche a DEL GAUDIO: 2010; FLIER: 1998; e MASENKO: 2019.

[132] Traduzione: "Battono la mucca nella stalla. La mucca si lamentava e con le corna scavava nel terreno. C'è odore di capre, latte crudo e sangue fresco. Piomba lì la governante (siamo in una villa): "Allora, quando vi deciderete a ucciderla?" "Beh, adesso". "Beh, ora", grida la governante e corre via, la chiamano".

nucleo di senso in cui domina un sottotesto di tipo coercitivo, a cui si affianca la violenza verso una creatura più debole ("Када ви, наконец, убйотє єйо?").

L'uso del russo come strumento per la caratterizzazione dei personaggi è riscontrabile nell'intera produzione chvyl'oviana. Talvolta, una lingua russa distorta da un forte accento straniero serve a connotare la parlata di personaggi di etnia non russa. Nel racconto *Svynja* (*Suino*), ad esempio, a parlare il russo è il personaggio di Karlo Ivanovyč, un uomo proveniente dalla Lituania che si esprime in un russo reso ridicolo dall'abbondanza di errori di pronuncia, la cui resa grafica simula caratteristiche fonologiche tipiche del tedesco, come la desonorizzazione delle labiali e delle occlusive:

> ... Маленька справка: Карло Іванович приходив до Зої й казав:
> — Ах Зою! Ві такой корошій товаришь. Ніфшелі Хая міня не люпіт? А я не маху, мі сєвєрні люді надолько люпім...[133] (CHVYL'OVYJ: 1978, 285–286).

La parlata russa germanizzata di Karlo, d'altronde, è solo uno degli elementi che concorrono alla caratterizzazione comica del personaggio, reso tale in primo luogo dal soggetto del racconto, incentrato sul suo amore impossibile per Chaja e sull'opportunismo della donna, pronta ad approfittarsi dell'ascendente che esercita su Karlo. Un altro personaggio straniero che viene caratterizzato mediante una parlata russa con accento compare invece in un testo posteriore, il già menzionato *Povist' pro sanatorijnu zonu* del 1927. Nel breve romanzo, fa la sua comparsa una donna ebrea, anch'essa caratterizzata da quello che viene definito "un tipico accento", la cui resa grafica probabilmente rimanda ai tratti fonologici dello yiddish (desonorizzazione delle occlusive, rotacismo), con la sua peculiare mescolanza di ebraico, tedesco, e slavo:

> Єврейка підбігла до анарха й хутко заговорила тим типічним акцентом, що його чути в кварталах єврейської голоти:
> — Каспатін, ві такой блаґой дєло сдєлал. Я, каспатін, вас бґаґадаґю[134] (CHVYL'OVYJ: 1980, 150).

La lingua, dunque, si rivela uno strumento fondamentale per donare verosimiglianza ai personaggi e per ottenere effetti comici e grotteschi. L'uso del russo da parte di personaggi non ucraini, d'altra

[133] Traduzione: "C'è un piccolo problemino: Karlo Ivanovyč andò da Zoja e disse: "Oh, Zoja! Sei una compagna tanto cara. Daffero Chaja non mi ama? Ma io non ce la faccio, noi persone del nort amiamo a lunco".
[134] Traduzione: "Un'ebrea corse da Anarch e iniziò a parlargli velocemente con quel tipico accento che si sente nei quartieri della borghesia ebraica: "Signore, lei ha fatto laforo feramente difino. Io, signore, la rincrazio!".

parte, è anche una testimonianza delle pratiche linguistiche diffuse in tutta l'Unione Sovietica, dove il russo svolgeva il ruolo di una lingua franca che permetteva la comunicazione internazionale tra gli abitanti delle varie Repubbliche.

Un intento realistico e una certa tendenza al grottesco sono anche alla base delle scelte stilistiche e linguistiche di un racconto come *Baraky, ščo za mistom* (*Le baracche fuori città*, 1923), in cui, tuttavia, la caratterizzazione grottesca dei personaggi assume sfumature non più comiche, ma tragiche. Al centro del racconto, ambientato nel 1918 durante l'occupazione tedesca dell'Ucraina e l'ascesa al potere di Pavlo Skoropads'kyj, vi sono due personaggi, Juchym e Mazij, che lavorano come paramedici presso delle baracche fuori città adibite a ospedale da campo, dove i due protagonisti si trovano spesso a seppellire i cadaveri dei prigionieri di guerra di tedeschi. Mazij, in particolare, giunge a un tale livello di abbruttimento morale da proporre di seppellire alcune persone in punto di morte, ma ancora vive. Mazij decide di compiere questo gesto ai danni di un comandante tedesco, la cui eliminazione, dal punto di vista del personaggio, potrebbe aiutare concretamente l'armata bolscevica. I personaggi del racconto – e Mazij in modo particolare – sono caratterizzati mediante una parlata connotata dall'uso di un registro volgare e profondamente contaminata dall'uso di russismi. Secondo l'analisi di Dzjubyšyna-Mel'nyk, la rappresentazione di una lingua considerata "impura" ha in questo caso lo scopo di delineare come negativi i personaggi che ne fanno uso (DZJUBYŠYNA-MEL'NYK: 2010, 18). La crudezza e la volgarità del linguaggio di Mazij, d'altra parte, contribuiscono alla rappresentazione di una comunità di persone situata ai margini della società e sottoposta a esperienze così estreme da non poter essere affrontate restando entro i limiti della morale – e del linguaggio – comune (LEP'OCHIN: 2016, 168). A provocare il totale distacco dalla morale corrente è il desiderio di contribuire alla Rivoluzione a ogni costo, un tema che pervade tragicamente tutta la produzione di Chvyl'ovyj:

> У Юхима усики з кота. На голові кепі млинцем.
>
> — Ну, от і дивись унімательно. Як підійдемо до пекарні, то й абсуди свайой головой.
>
> Мазій струснув із свитки дощ. Мовчав. А Юхим кулеметив. Витяг з багна ногу, — багно крюкнуло.
>
> — Здаровий ти мужик і в арманську був. А тут ради салідарности. Я, брате мій, катєльщиком був. Салідарность — первое діло[135] (CHVYL'OVYJ: 1978, 272).

[135] Traduzione: "Juchym ha le antenne di un gatto. In testa ha un berretto a forma di frittella. "Beh, allora, guarda attentamente. Appena ci avvicineremo al panificio, giudica con la tua testa". Mazij scrollò la pioggia dall'impermeabile. Taceva. Ma Juchym era come una mitragliatrice. Estrasse il piede dal pantano, il pantano scrocchiò. "Sei un uomo a posto, sei stato ad Armjansk. Ma qui è una questione di solidarietà. Io fratello, ero un calderaio. La solidarietà è la prima cosa".

In nome della “solidarietà” ai compagni comunisti, dunque, Mazij è pronto a commettere qualsiasi atto di crudeltà. Il degrado morale vissuto dai personaggi si riflette, dunque, anche nel loro linguaggio, che, come osservabile nel passaggio citato, presenta un notevole livello di contaminazione e può quindi essere considerato come una forma di *suržyk* su base ucraina: sul piano morfologico, infatti, sono rispettate le regole dell’ucraino (come nel caso del complemento di moto a luogo espresso mediante la preposizione “до” più il genitivo in “до пекарні”, o del vocativo, tipico della lingua ucraina, in “брате”); dal punto di vista lessicale è invece osservabile una forte commistione di elementi ucraini (“дивись’”, “як підійдемо”) e russi (“унімательно”, “абсуди свайой галавой”), mentre la grafia corrisponde alle regole ortografiche dell’ucraino, pur riproducendo di frequente la pronuncia russa con il caratteristico fenomeno dell’*akan’e* (come in “здаровий”, “салідарності”, o “абсуди свайой галавой”).

Merita infine una trattazione a parte il racconto *Kit u čobotjach* (*Il gatto con gli stivali*, 1922), poiché l’analisi di questo testo ci permette di osservare il bilinguismo nell’opera di Chvyl’ovyj in relazione alle nostre riflessioni sulla costruzione identitaria dell’Ucraina sovietica. Il racconto, ambientato negli anni della guerra civile, traccia la parabola di vita di una giovane donna ucraina arruolata nell’esercito bolscevico, da tutti soprannominata con aria di scherno “gatto con gli stivali” – probabilmente per l’effetto di simultanea comicità e tenerezza che la donna suscitava nei suoi compagni quando indossava la divisa da soldato, caratterizzata anche dai grandi stivali – o “compagno Scarafaggio”, in riferimento ai colori cupi della sua uniforme. Il narratore – in questo caso una figura autofinzionale che porta il nome dello scrittore – racconta di aver conosciuto la donna mentre entrambi si trovavano in viaggio su uno dei tanti treni che attraversavano i territori di guerra carichi di soldati. La giovane viene presentata come una persona scarsamente istruita e caratterizzata da una mentalità provinciale, ancora fortemente influenzata dalla sua provenienza nazionale, per cui viene derisa da alcuni suoi compagni di viaggio, dei soldati bolscevichi russi:

> — … Єфто пятой вагон — антірнаціональной. І скажу я тобє, братяц, про народи. Латиш — єфто тіш, смірной народ, мудрай; оврей — тож нічяво. Ходя — катаяць аль тутарін — суварай і вєрнай народ. А вот єфтот хахол — паняхіда: как завоя про поля аль про дєвчину — тякай!
>
> ... Степ. Фуґа. І рейки — рейки.
>
> — Козаки!
>
> — Козаки!
>
> — Де? Що? Як?
>
> — Хто паніку робить? Сволочі!
>
> […]
>
> — Товаришу Жучок, вам не боязко? Козаки!

> Усміхається: в їхнім селі були козаки. О, вона добре знає, що то — козаки. І чогось засмутніла, замислилась[136] (CHVYL'OVYJ: 1978, 157–158).

In questo passaggio, il russo – ancora una volta in una versione storpiata e tendente a un registro basso e colloquiale – risponde nuovamente alla necessità di rappresentare in modo comico e grottesco i discorsi dei soldati russi, profondamente condizionati da una mentalità russocentrica di stampo coloniale, che li porta a parlare con disprezzo o superficialità delle popolazioni non russe. Tra le popolazioni elencate in questo passaggio, quella rappresentata con maggior spregio è proprio quella degli ucraini, apostrofati tramite l'epiteto *chochol* (il "ciuffo" dei cosacchi) che, a partire dall'Ottocento, era comunemente usato nell'Impero russo per riferirsi in maniera dispregiativa agli ucraini. Il riferimento alle "lagne" e agli "sproloqui sulle donne e sui campi" sembrerebbe poi un cosciente tentativo di svalutazione del patrimonio di canti popolari tipico di quest'area, e dunque un attacco alla sua identità linguistica e letteraria. Il disprezzo del soldato nei confronti degli ucraini, però, viene immediatamente capovolto, poiché lo stesso soldato che derideva gli ucraini è oltremodo intimorito dal passaggio dei cosacchi (forse appartenenti alle fila dei Bianchi, dal momento che ci troviamo nel contesto della guerra civile), simbolo per eccellenza dell'identità nazionale ucraina e dello spirito libertario e ribelle tradizionalmente attribuito a questa popolazione. Non è un caso, dunque, che compagno Scarafaggio, una donna ucraina, sembri inorgoglirsi al pensiero del suo legame con i temibili cosacchi.

Nel corso del racconto, però, il bilinguismo assume un ulteriore significato, poiché viene utilizzato per rappresentare il processo di cambiamento sociale e identitario intrapreso dalla protagonista. I lettori ritrovano il "gatto con gli stivali" dopo un imprecisato salto temporale, durante il quale la posizione sociale e politica della donna è mutata notevolmente: il narratore racconta infatti di averla reincontrata e di aver scoperto che, nel frattempo, è diventata segretaria di una cellula del partito. Nelle nuove vesti di membro ufficiale del partito, e quindi di figura istituzionale, compagno Scarafaggio cambia le sue abitudini linguistiche. In particolare, la donna inizia a utilizzare il russo specialmente nelle comunicazioni ufficiali, quelle cioè dove agisce come una rappresentante del potere vigente. Si osservi, ad esempio, come la donna scelga di utilizzare il russo nelle comunicazioni

[136] Traduzione: "Questo è il quinto vagone, l'"internazzionale". Ti parlo io dei popoli, fratello. I lettoni sono gente tranquilla, umile, che sa il fatto suo; neanche gli ebrei sono così male. Andando avanti, i cinesi, o i tatari pure, sono gente tosta e sincera. E poi c'è 'sto popolo di *chochol*, una lagna: quando iniziano a sproloquiare sulle campagne o su una donna, apriti cielo!" …La steppa. In un lampo. E binari, binari. "I cosacchi!". "I cosacchi!". "Dove? Cosa? Come?". "Chi sta scatenando il panico? Bestie!". […] "Compagno Scarafaggio, non ha paura? Ci sono i cosacchi!". Lei ride: nel loro villaggio ce n'erano di cosacchi. Oh, lei li conosce bene, i cosacchi. E per qualche motivo si rabbuiò, pensierosa".

scritte, denotate da una maggiore ufficialità, mentre continua a utilizzare l'ucraino per la comunicazione orale durante il dialogo con il narratore, suo concittadino:

> А інше так просто: ходить «кіт у чоботях» по бур'янах революції і може й сам не знає, що він секретар ком'ячейки, а потім узнає й пише:
>
> «Предлагаю немедленно зарегістріроваться...»
>
> […] Я завинив. Товариш Жучок очі драконом:
>
> — Товаришу! І вам не соромно?
>
> — Дозвольте... я ж... їй право... я ж...
>
> Товариш Жучок очі драконом:
>
> — Ваш партквиток!.. Давайте!
>
> Віддаю. Пише:
>
> «Товаріщ такой то в таком то месяце пропустіл столько то собраній. Получіл виговор от секретаря ком'ячейкі с предупрєждєнієм винєсті его недісціплінірованность на обсуждєніє общественного мнєнія партії посредством партійного суда на предмет перевода в кандідати ілі окончательного ісключєнія із наших коммуністічєскіх рядов. Подпісь»[137] (CHVYL'OVYJ: 1978, 162).

Il *code-switching* messo in pratica dalla protagonista, dunque, è un riflesso automatico dovuto al suo cambio di posizione e alla sua totale adesione agli ideali rivoluzionari, che sembra implicare, quindi, anche una sovrapposizione identitaria. La donna sembra infatti aver messo in secondo piano l'orgoglio nazionale ucraino, di cui aveva dato prova all'inizio del racconto, e che risulta ora parzialmente messo in ombra dall'identificazione transnazionale e politica con la neonata Unione Sovietica. Tale cambiamento di codice linguistico corrisponde non solo al passaggio da una lingua a un'altra – non a caso, a quella dotata del maggiore potere simbolico – ma anche a un cambio di registro: il russo qui parlato da compagno Scarafaggio è infatti evidentemente diverso da quello colloquiale e costellato di errori che caratterizzava, ad esempio, la parlata dei soldati bolscevichi semplici, poiché coincide, al contrario, con il registro estremamente formale e automatizzato che contraddistingue il linguaggio del potere, qui parodiato da Chvyl'ovyj in maniera non dissimile da quanto osservato in precedenza nell'opera di Vyšnja. Il carattere stereotipato delle comunicazioni ufficiali della donna è dimostrato da numerosi dettagli, quali: l'assenza di informazioni specifiche

[137] Traduzione: "E il resto è semplicemente così: se ne va il "gatto con gli stivali" per le tempeste della Rivoluzione, e forse nemmeno lei stessa sa di essere diventata segretaria di una cellula del partito, ma poi lo scopre e scrive: "Invito a registrarsi quanto prima…". Ero nei casini. Compagno Scarafaggio fulminandomi con lo sguardo: "Compagno! Ma non si vergogna?", "Mi permetta…io…lei ha ragione…io…". Compagno Scarafaggio fulminandomi con lo sguardo: "La sua tessera del partito! Me la dia!". Gliela do. Scrive: "Il compagno tal dei tali nel tal mese ha saltato tot. incontri. Ha ricevuto un rimprovero dal segretario della cellula di partito con l'avvertimento a sottoporre la propria indisciplinatezza al tavolo dell'opinione pubblica del partito attraverso il tribunale del partito in riferimento al trasferimento del candidato o all'esclusione definitiva dalle nostre file comuniste. Firma".

come nomi, numeri o date, sostituiti invece dalle espressioni *takoj to, v takom to mesjace, skol'ko to sobranij*, che lasciano pensare ad una comunicazione preformata da modificare inserendo di volta in volta i dettagli del caso; l'utilizzo di un lessico marcatamente formale, ricco di sostantivi astratti tipici della comunicazione ufficiale (*predupreždenie, obsuždenie*); di contro, una sintassi carente di verbi nella diatesi attiva e contraddistinta dall'abbondanza di complementi (*na obsuždenie, posredstvom*…, *na predmet*, ecc.). Il russo, quindi, emerge chiaramente come la lingua del potere e, in questo caso, della rivoluzione bolscevica e del partito comunista, che si è impadronito dello spazio simbolico un tempo occupato dalle autorità zariste, replicandone anche le abitudini linguistiche. Il suo utilizzo in contesti formali e ufficiali, con l'ucraino relegato alla sfera orale, riproduce, di fatto, quella situazione di diglossia che era caratteristica dell'epoca prerivoluzionaria, sancendo idealmente l'esaurirsi della spinta utopica e riformatrice della prima fase della Rivoluzione.

Una chiara correlazione tra le istituzioni sovietiche, simbolo del potere, e l'uso della lingua russa è individuabile anche in altri testi chvyl'oviani. Nel già menzionato *Koloniji, villy*…, ad esempio, il russo viene usato anche nei brevi passaggi che riportano fedelmente comunicazioni ufficiali e pubbliche, come il manifesto dello spettacolo teatrale di cui i personaggi sono spettatori:

> Грандіозний вєчєр. Участвують...etc[138] (CHVYL'OVYJ: 1978, 128).

Come nel racconto di Vyšnja, il "testo" cittadino, nelle sue variegate manifestazioni grafiche e visuali, parla inequivocabilmente in russo. Anche in *Zaulok* (*Il vicolo,* 1923) l'uso del russo corrisponde al desiderio di essere integrati nei ranghi della nascente burocrazia sovietica. Il racconto si configura come una rappresentazione del mondo postrivoluzionario e delle conseguenze che l'avvento della Rivoluzione ha avuto nelle vite dei membri di una famiglia ucraina. Arkadij Andrievyč, padre della protagonista Mar'jana, è descritto come un uomo opportunista e servile, amante "della cancelleria" e pronto, pur di continuare a esercitare la sua professione, a adattarsi alla nuova realtà postrivoluzionaria iscrivendosi al partito comunista. Significativamente, la richiesta di ammissione al partito è redatta in russo:

> Аркадій Андрієвич надів окуляри й написав:
>
> «Прошу мєня зачисліть в кандідати Вашей Государственной партії. Мої лічниє убеждєнія в правоте комуністическіх ідей...»[139] (CHVYL'OVYJ: 1978, 328).

Anche in questo caso, il russo viene utilizzato per una comunicazione ufficiale diretta alle autorità, a riprova del potere simbolico che questa lingua mantiene anche nell'Unione Sovietica, nonostante – siamo nel 1923 – il racconto si svolga durante l'ucrainizzazione. Inoltre, come osserva Bezchutryj,

[138] Traduzione: "Una serata eccezionale. Partecipano…ecc.".
[139] Traduzione: "Arkadij Andrijevyč inforcò gli occhiali e scrisse: "Faccio richiesta di essere incluso tra i candidati del Vostro partito Statale. Le mie personali convinzioni circa la correttezza degli ideali comunisti…".

questo passaggio in russo costituisce anche una parodia della "lingua nuova" del comunismo e di tutti gli automatismi che la caratterizzano (BEZCHUTRYJ: 2003, 151). Nel caso di Arkadij Andrievyč, tuttavia, il registro spiccatamente formale può anche essere interpretato come una reminiscenza del linguaggio altisonante della burocrazia imperiale, un mondo a cui il personaggio è chiaramente legato mediante il riferimento intertestuale al personaggio gogoliano di Akakij Akakievič, protagonista de *Il Cappotto* (BEZCHUTRYJ: 2003, 151).

Anche Mar'jana, protagonista tragica del racconto, mostra una peculiare concezione della lingua russa, che nel suo caso appare strettamente legata non tanto al potere e alle istituzioni, quanto agli ideali rivoluzionari a cui ha aderito entusiasticamente, tanto da entrare a far parte, per un periodo, della ČeKa, la polizia segreta sovietica, qui sinistramente assurta a simbolo del progetto utopico rivoluzionario nel suo complesso. Particolarmente significative, a tal proposito, sono le parole che il personaggio rivolge in una lettera a un non meglio specificato amico russo:

> «Милий друже! Туди, в твій далекий край, на північ. Мені хочеться сказати інакше: «на сєвєр». Твій народ має два чудових слова, вони не перекладаються — «сєвєр» і «грусть». Але найкраще слово на землі:
> — «че-ка»[140] (CHVYL'OVYJ: 1978, 324).

Questo passaggio, oltre a mostrare l'entusiastica e fanatica adesione di Mar'jana alla Rivoluzione, sembra istituire una correlazione tra questo processo di conversione ideologica di carattere estremista e il complesso di inferiorità di stampo "piccolorusso" nei confronti del centro coloniale russo, considerato portatore di un maggiore prestigio e di un più alto livello morale e intellettuale. Mar'jana, infatti, nella stessa lettera all'amico arriva persino a dichiararsi "innamorata" del popolo russo ("Милий друже, я в твій народ закохана",[141] CHVYL'OVYJ: 1978, 325), che considera probabilmente come l'autentico depositario degli ideali rivoluzionari. Questa ammirazione di matrice coloniale nei confronti di tutto ciò che è russo si riflette anche sulla percezione delle lingue, e induce la protagonista a considerare il russo come la sola lingua in grado di esprimere appieno i sentimenti umani (come la tristezza, *grust'*) e la passione rivoluzionaria, simboleggiata qui dalla ČeKa, "la più bella parola sulla Terra". Le considerazioni di Mar'jana sulla bellezza della lingua russa sembrano inoltre riscrivere e rovesciare gli stereotipi sulla "musicalità" dell'ucraino che, soprattutto nei primi decenni dell'Ottocento, erano usati per descrivere in chiave orientalizzante i "piccolorussi".

[140] Traduzione: "Caro amico! Laggiù, nella tua terra lontana, a nord. Mi viene voglia di dirlo in un altro modo: "na sever". Il tuo popolo possiede due parole meravigliose, che non possono essere tradotte: "sever" e "grust'". Ma la più bella parola sulla Terra è: ČeKa".
[141] Traduzione: "Caro amico, io sono innamorata del tuo popolo".

Per concludere, similmente a Ostap Vyšnja, Mykola Chvyl'ovyj fa un ampio uso del bilinguismo ucraino-russo come mezzo per caratterizzare i suoi personaggi secondo criteri sociali, ideologici e di classe. Questo tipo di caratterizzazione ha spesso esiti comici, ma comporta anche una rappresentazione estremamente realistica di alcuni gruppi sociali, come gli abitanti delle campagne della *Slobožanščyna* in *Koloniji, villy…* o il ceto dei lavoratori suburbani di *Baraky*, *ščo za mistom*. D'altra parte, anche l'uso dell'ucraino può svolgere la stessa funzione: Michael Moser osserva come la lingua ucraina parlata dei personaggi di *Val'dšnepy*, oltre a essere, talvolta, puramente finzionale (nel romanzo vengono infatti riportate in ucraino le battute della zia di Ahlaja, Klava, che viene invece descritta come russofona), corrisponda alla lingua parlata dalla ristretta cerchia degli intellettuali urbani ucraini, caratterizzata da una commistione di elementi che spazia tra vocaboli di registro alto, citazioni letterarie, russismi e colloquialismi e frasi in lingue straniere (MOSER: 2023, 105-110). Chvyl'ovyj, inoltre, dimostra che la complessità della pratica linguistica è un riflesso dell'altrettanto complessa costruzione identitaria in atto nell'Ucraina degli anni Venti: come ben dimostrano i casi esemplari di compagno Scarafaggio in *Kit u čobotjach* e Mar'jana in *Zaulok*, la copresenza del russo e dell'ucraino rappresenta la sovrapposizione di due identità, una nazionale ucraina, talvolta vissuta con vergogna o disprezzo di sé, e l'altra transnazionale e politica, rappresentata dalla lingua russa e portatrice per questo di prestigio e vantaggi.

Nella prossima sezione, osserveremo come anche Majk Johansen individui una chiara relazione tra le diverse scelte linguistiche dei cittadini sovietici e ucraini e la loro identificazione secondo criteri alternativamente nazionali o ideologici, ma avremo modo di notare che talvolta il russo e l'ucraino acquisiscono per lo scrittore una connotazione diversa rispetto a quella attribuitagli da Chvyl'ovyj, poiché legata a una distinzione tra i mondi prima e dopo la Rivoluzione.

### 4.1.3 Majk Johansen: il bilinguismo ucraino-russo e la spaccatura tra mondo pre- e post-rivoluzionario.

Nell'opera di Majk Johansen, la tessitura linguistica è costituita da una fitta trama di lingue e registri differenti, che esprimono la ricchezza delle influenze culturali dello scrittore e contribuiscono alla creazione di uno stile che abbiamo definito a più riprese come "dialogico", proprio perché caratterizzato dalla molteplicità di voci e posizioni che si avvicendano in una singola opera. All'interno di questo complesso intreccio linguistico, anche il russo occupa una posizione rilevante, seppur con una ricorsività minore rispetto all'opera di Ostap Vyšnja e Mykola Chvyl'ovyj.

Come per Chvyl'ovyj, anche nell'opera di Johansen l'alternanza tra il russo e l'ucraino può essere utile, in primo luogo, per rappresentare la complessa questione identitaria dei cittadini ucraini e

sovietici. Nel terzo capitolo abbiamo già sottolineato che lo scrittore, quando rappresenta in *Pryhody* punti di vista esterni all'Unione Sovietica, tende a non fare particolari distinzioni tra russi e ucraini. Lo stesso vale anche per la lingua, spesso percepita dai personaggi occidentali solo nella sua "estraneità", come precedentemente sottolineato a proposito del personaggio di Mr. Kenan, che, giunto a Pietroburgo, definisce il russo come una lingua "barbara" ("сказав щось дикунською мовою", JOHANSEN: 2009, 356). Nell'episodio ambientato a Berlino, in cui il segretario d'ambasciata Saško viene aggredito da un gruppo di fascisti, il russo viene persino definito genericamente come una lingua "slava":

> Вони одійшли кроків з десять од ґанку. В цей момент до ґанку підійшли ті троє, але й не подивилися на цих. «Еге», — подумав Сашко.
> — Пустіть, — крикнув він, скільки мав голосу.
> — Пустіть, ..... мать, — додав він по-слов'янськи[142] (JOHANSEN: 2009, 382).

In questo passaggio, la lingua parlata da Saško è descritta ironicamente attraverso lo sguardo degli aggressori, i quali sono in grado di riconoscerla solo in modo generico come a loro estranea tanto dal punto di vista linguistico quanto da quello ideologico.

Tuttavia, non mancano i casi in cui una distinzione tra il russo e l'ucraino viene invece sottolineata, al fine di far luce anche sul loro diverso livello di prestigio. In *Opovidannja pro Majkla Parkera* (*Racconto su Michael Parker*, 1931), ad esempio, è presente una rappresentazione parodica dell'ucraino, descritto dal punto di vista totalmente straniante di una donna americana, Conny:

> Цей верблюд – пояснив Конні, – приїхав з Більшовизії: він не знає жадного слова по-англійському й навіть погано балакає по-руському. Він з якоїсь там їхню республіки…екр…екреїніен вона зветься[143] (JOHANSEN: 2009, 154).

Questo passaggio rappresenta con evidente ironia lo sguardo superficiale del cittadino americano medio che, in maniera di fatto non dissimile dagli stessi cittadini sovietici, ha una concezione del mondo come suddiviso in grandi fazioni politiche, per cui l'Unione sovietica prende il nome di "Bolscevichia". Com'è tipico della mentalità coloniale americana che Johansen cerca di

[142] Traduzione: "Si allontanarono di dieci passi dal portico. Nello stesso momento si avvicinarono al portico quei tre, ma non li guardarono. "Eheh", pensò Saško. "Lasciatemi – gridò lui, con quanta voce aveva in corpo. – Lasciatemi, figli di…!", aggiunse in slavo".
[143] Traduzione: "Questo cammello – spiegò Conny, - viene dalla Bolscevichia: non sa nemmeno una parola di inglese e parla male persino in russo. È originario di una delle loro repubbliche…ecr…Ecreinien si chiama".

rappresentare, inoltre, Conny classifica le varie lingue attraverso una gerarchia ben definita, secondo cui l'inglese è chiaramente quella dotata del maggiore potere simbolico, e che è dunque fondamentale conoscere, mentre il russo si trova su un gradino più basso, ma pur sempre superiore all'ucraino, di cui non viene nemmeno pronunciato correttamente il nome, storpiato con una pronuncia che potrebbe vagamente ricordare il tedesco o l'inglese ("екр…екреїніен"). L'ignoranza degli americani circa l'esistenza dell'Ucraina e di una lingua ucraina ben distinta, d'altra parte, è sottolineata ulteriormente nel prosieguo del racconto, in cui emerge che l'uomo che Conny aveva presentato come ucraino, e che aveva finto di parlare in questa lingua, è in realtà suo fratello – a sua volta americano – e che i due stavano solamente prendendosi gioco della collega Ruth, la quale non aveva però affatto dubitato che la lingua scimmiottata dai due fratelli potesse effettivamente essere reale e corrispondere all'ucraino.

Il divario tra il russo e l'ucraino emerge tuttavia in maniera ancora più evidente quando il punto di vista dei personaggi si sposta all'interno dell'Unione Sovietica, dove le differenze tra le varie lingue sono più facili da apprezzare: in questi casi, Johansen non manca di servirsi dell'alternanza tra il russo e l'ucraino per rimarcare una serie di differenze sociali e ideologiche tra i suoi personaggi. Innanzi tutto, analogamente a quanto rilevato a proposito dell'opera di Chvyl'ovyj, il russo rappresenta anche per Johansen la lingua delle comunicazioni ufficiali, come dimostrato dal suo utilizzo nella lettera indirizzata all'amministrazione della fabbrica statale di tabacco "Ottobre Rosso", ritrovata da Saško all'interno di un pacchetto di sigarette:

> Текст письма, полученного от Ф. Нансена.
>
> Лисакер, 26 февраля 1924 г.
>
> Рабочим, служащим и администрации Краснооктябрьской Государств. Табачн. Ф-ки и Центральн. Механич. Мастерских.
>
> Я уже письмом выразил Вам мою огромную благодарность через Русского Посла в Христиании за тот великий подарок, который Вы мне прислали[144] (JOHANSEN: 2009, 365).

In questo passaggio è possibile osservare una stilizzazione parodica del linguaggio istituzionale sovietico: il russo, in questo caso, è riportato con una grafia corretta e il registro utilizzato è formale, come evidenziato dalla presenza di un lessico alto e dall'uso frequente delle lettere maiuscole per rivolgersi all'interlocutore o per riportare titoli e nomi ufficiali delle istituzioni. Un altro elemento

[144] Traduzione: "Il testo della lettera da parte di F. Nansen. Lysaker, 26 febbraio 1924. Ai lavoratori, agli impiegati e all'amministrazione della Fabbr. Stat. di tabacco "Ottobre rosso" e delle Officine Mecc. Centr. Vi ho già espresso per tramite dell'Ambasciatore Russo a Kristiania la mia enorme gratitudine per il grandioso regalo che Voi mi avete inviato".

caratteristico del linguaggio sovietico è invece l'uso frequente di abbreviazioni, osservabile in questo caso a proposito del nome della fabbrica di tabacco statale.

In altri casi, la diversa distribuzione del russo e dell'ucraino rispecchia la relazione di queste due lingue con il mondo prerivoluzionario e con quello postrivoluzionario. Come si ricorderà dal terzo capitolo di questo lavoro, nella sezione berlinese di *Pryhody* fa la sua comparsa, presso l'ambasciata ucraina, un uomo che desidera il visto per l'Unione Sovietica, ma la cui posizione politica è ancora strettamente legata al mondo imperiale:

> — Ах, дорогой мой, ужес, ужес! Моєго папашу, гєнєрала Сільніцкого, ви зналі по-відімому — друг покойного імператора, убілі большєвікі, і двух моїх брат'єв на моїх глазах.
>
> Сашко пересмикнувся на обличчі, але нічого не сказав.
>
> — Вот у мєня єсть докумєнти от... вот рєкомендатєльноє пісьмо імпєратріци Марії Фьодоровни.
>
> Сашко взяв «рєкомєндатєльноє пісьмо імпєратріци Марії Фьодоровни» і почав читати[145] (JOHANSEN: 2009, 372).

Il russo torna qui a essere riportato con le regole ortografiche dell'ucraino (si noti ad esempio la trascrizione dei suoni vocalici /i/ e /je/ in "рєкомендатєльноє пісьмо імпєратріци"), a sottolineare ulteriormente la distinzione tra la comunicazione scritta e ufficiale e quella orale, qui riportata non senza sarcasmo. Inoltre, questo passaggio conferma ulteriormente l'impressione, già espressa nelle opere di Vyšnja e Chvyl'ovyj, che il russo rappresenti la lingua del potere, indipendentemente dall'orientamento politico di cui esso si fa portatore nelle varie epoche: in questo caso, il personaggio russofono fa chiaramente riferimento al sistema di potere zarista, nella speranza che questo possa ancora garantirgli i privilegi di cui godeva in epoca prerivoluzionaria. Dichiarando i propri legami personali con le autorità imperiali e presentando la loro raccomandazione per ottenere più facilmente il visto, il personaggio mostra infatti di avere una visione del mondo ancora indissolubilmente legata a delle gerarchie di potere che, nel mondo postrivoluzionario, hanno invece perso la loro validità. L'anacronistica visione del mondo del personaggio, inoltre, è sottolineata in maniera iperbolica dal riferimento all'"imperatrice Marija Fëdorovna", seconda moglie dello zar Paolo I morta nel 1828, ovvero circa un secolo prima rispetto al periodo in cui si svolge l'azione del romanzo, ma che è nominata come la presunta autrice della lettera di raccomandazione. La scelta linguistica del

[145] Traduzione: "Ah, caro mio, che orrore, che orrore! Il mio paparino, il generale Sil'nickij, lo conoscevate personalmente – era un amico del defunto imperatore – l'hanno ucciso i bolscevichi, insieme ai miei due fratelli, davanti ai miei occhi". Saško fece una smorfia, ma non disse nulla. "Ecco qui i miei documenti…ecco, la lettera di raccomandazione scritta dall'imperatrice Maria Fëdorovna". Saško prese la "lettera di raccomandazione dell'imperatrice Maria Fëdorovna" e iniziò a leggerla.

personaggio, dunque, rappresenta l'adesione a una serie di ideali considerati anacronistici, e simboleggia anche, verosimilmente, un'appartenenza di classe a sua volta ritenuta ostile nel sistema di valori promosso da Johansen. Significativamente, invece, i viaggiatori che giungono presso l'ambasciata a Berlino mostrandosi conformi all'ideologia sovietica si esprimono correttamente in ucraino, a sottolineare invece la correlazione che Johansen sembra instaurare tra le lingue e le culture minoritarie e l'adesione agli ideali comunisti.

Anche Johansen, dunque, individua in numerose occasioni una divisione piuttosto netta dei parlanti russofoni e ucrainofoni secondo un criterio di classe e ideologico. Tuttavia, è bene ricordare che, al tempo stesso, lo scrittore, al pari di Vyšnja e Chvyl'ovyj, era ben consapevole della pratica bilingue dei cittadini ucraini, influenzati dalla lunga russificazione urbana in epoca prerivoluzionaria, di cui, tra l'altro, egli stesso rappresentava un esempio lampante. Moser, ad esempio, fa notare la raffigurazione ironica dell'ampia diffusione del russo tra i cittadini ucraini e della loro difficoltà di adattamento alle nuove politiche di ucrainizzazione nel racconto *Hnylyzna* (*Putrefazione*, 1925). All'inizio del racconto, infatti, viene riportato un dialogo tra una coppia di Charkiv, e da questo breve scambio di battute emerge la difficoltà del marito, un ufficiale sovietico, a parlare in ucraino: secondo lo studioso, tale dialogo svolge una funzione di disvelamento della reale situazione linguistica in Ucraina, smascherando così come fittizio l'ucraino corretto che caratterizza il resto del racconto, insieme a gran parte dell'opera johanseniana (MOSER: 2023, 110-111).

In conclusione, l'alternanza del russo e dell'ucraino risponde, nell'opera dei tre autori, a una molteplicità di funzioni, che possiamo però riassumere nelle seguenti tendenze: da un lato, l'intento di individuare una netta distinzione tra i due gruppi linguistici, tracciando un confine segnato da differenze sociali, ideologiche e di classe ancora prima che etniche; dall'altro, il desiderio tipicamente postcoloniale di problematizzare tale separazione mostrando la mobilità di tali confini linguistici; infine, l'impostazione di una riflessione sugli effetti che il bilinguismo produce dal punto di vista identitario, e in particolare sulla sovrapposizione di un'identità nazionale e di una transnazionale che il bilinguismo ucraino-russo può talvolta riflettere.

Nella prossima sezione, ci soffermeremo invece sull'impiego, da parte dei tre autori, di altre lingue europee, a ennesima riprova della ricchezza e della dialogicità che ne caratterizzano l'opera.

### 4.2 Plurilinguismo europeo: per un modernismo dialogico

Per quanto il fenomeno del bilinguismo ucraino-russo sia decisamente l'aspetto linguistico presente in maniera più pervasiva nei testi qui esaminati, vale la pena di soffermarsi anche sull'impiego di

altre lingue europee, poiché la loro presenza conferisce ai testi una serie di ulteriori significati, che si discostano dalla riflessione propriamente postcoloniale sottesa all'alternanza del russo all'ucraino.

A fare un uso più esteso di lingue "terze" nella sua opera è Majk Johansen, che se ne serve per conferire un carattere cosmopolita alla propria opera. Ne sono un esempio lampante le molteplici epigrafi del *Podorož*. Ad aprire il romanzo sono quelle che si presentano come due citazioni, entrambe in due lingue straniere, la prima in latino e la seconda in inglese:

> Coelum, non animum mutant qui trans mare currunt.
>
> …only dull, thick-headed, loquacious idiots. Thus, landscape cannot be adequately treated in the literature in the usual descriptive way. But if some writer should by chance come across the idea of shifting the reciprocal roles of the landscape and the acting persons, it would be quite a different thing. The persons, treated as mere cardboard puppets, as moving decorations can nevertheless impart proper movement to a description of a landscape (because of the natural tendency of the reader to follow their ways, as if they were real living people) and so a "Landscape-novel" could be made quite readable. But such a thing has still never been deliberately attempted.
>
> (From an unpublished essay on "Landscape in the Literature" by the Author. Quoted for the use of critics only)[146] (JOHANSEN: 2009, 391).

La scelta di queste epigrafi segnala il chiaro intento di inserirsi nella tradizione letteraria europea. Questo scopo viene perseguito, da un lato, mediante l'inserimento di un riferimento intertestuale a un testo realmente esistente, ovvero il verso latino tratto dalle *Epistole* di Orazio, che, non a caso, tratta della questione del viaggio e dell'impossibilità, per ogni viaggiatore, di ignorare la propria vita interiore, nemmeno tramite lunghi viaggi oltremare. La seconda citazione, riportata in lingua inglese, è invece un riferimento intertestuale fittizio, poiché rimanda a un non meglio specificato saggio ad opera dello stesso autore, dando prova del desiderio di Johansen di essere considerato un legittimo rappresentante della cultura europea, di cui condivide il patrimonio artistico, linguistico e culturale e a cui si propone di partecipare attivamente attraverso l'attività metaletteraria.

Successivamente a queste due epigrafi, anche il prologo del romanzo è aperto da una breve epigrafe caratterizzata da uno spiccato plurilinguismo:

[146] Traduzione: "Il cielo, non l'animo mutano coloro che per mare vanno. …solo degli idioti ottusi, tonti e loquaci. Così, il paesaggio non può essere trattato in modo adeguato in letteratura con l'usuale metodo descrittivo. Ma se a qualche scrittore capitasse per caso l'idea di invertire i ruoli reciproci del paesaggio e dei personaggi, la cosa sarebbe ben diversa. I personaggi, trattati come delle semplici marionette di cartone, come decorazioni in movimento, possono tuttavia imprimere il giusto movimento alla descrizione di un paesaggio (per la naturale tendenza del lettore a seguirne i percorsi, come se fossero vere persone viventi) e quindi un "romanzo-paesaggio" potrebbe essere reso abbastanza leggibile. Ma una cosa del genere non è mai stata tentata deliberatamente. (Da un saggio inedito su "Il paesaggio nella letteratura" dell'Autore. Citato ad uso esclusivo della critica)".

Подорож! Путешествие! Wanderung! Travel! Viaje! (JOHANSEN: 2009, 392).

La parola "viaggio" è riportata in numerose lingue, a partire da quelle di appartenenza dello scrittore, ovvero l'ucraino, il russo e il tedesco (si ricordi che proprio in queste due ultime lingue Johansen aveva iniziato la sua carriera letteraria, per poi dedicarsi in maniera definitiva all'ucraino), per proseguire con altre due lingue europee di grandissima diffusione, l'inglese e lo spagnolo. Questo *pastiche* di lingue europee si presenta dunque come una dichiarazione d'intenti, perché dà vita allo spazio dialogico e carnevalesco in cui si svilupperà l'intero romanzo, attestando il continuo confronto con l'Altro come un fattore imprescindibile nella formazione di un'identità. Il tema del viaggio, a cui abbiamo dedicato il precedente capitolo, è quindi strettamente legato al plurilinguismo, poiché la molteplicità di lingue utilizzate contribuisce a rappresentare il processo di mutua influenza culturale al centro del *Podorož* e di *Pryhody*. Questa particolare applicazione del plurilinguismo risulta affine alla modalità descritta da Juliette Taylor-Batty nel suo studio sul plurilinguismo nella prosa modernista. Nello specifico, la studiosa fa riferimento a quel plurilinguismo – osservabile, ad esempio, nell'opera tarda di James Joyce – che Meir Sternberg definisce "arbitrario", perché non motivato da esigenze mimetiche, ma elevato a puro mezzo espressivo, in celebrazione del cosmopolitismo culturale. Si tratta di un espediente chiaramente individuabile anche nell'opera di Johansen e che contribuisce dunque a definirlo come un autore pienamente inserito nella corrente modernista europea (TAYLOR-BATTY: 2013, 113-116; STERNBERG: 1981). Al tempo stesso, il plurilinguismo di Johansen rielabora e rinnova una tradizione già ampiamente rappresentata nella letteratura ucraina premoderna: nei dialoghi di Hryhorij Skovoroda, di cui abbiamo già messo in evidenza la popolarità tra i modernisti ucraini, non è infrequente, ad esempio, il ricorso al plurilinguismo slavo-latino-greco, con finalità che si collocano a mezza via tra ricerca espressiva e indagine filologica. In questo senso, la sequenza "Подорож! Путешествие! Wanderung! Travel! Viaje!" posta in apertura del romanzo sembra echeggiare consciamente passaggi come quelli in cui in apertura del già menzionato *Dialog, ili razglagol o drevnem mire*, il filosofo definisce così l'attività contemplativa, inscrivendo a sua volta la propria opera in un orizzonte culturale ben più ampio di quello ucraino: "Забава, Римски Oblectatio, Еллински Діатрібá, Славенски Глум, или Глумленіе […]"[147] (SKOVORODA: 1973, I, 307). Pur con le inevitabili differenze date dalla distanza temporale, in entrambi gli autori il plurilinguismo sembra rappresentare una visione del mondo profondamente cosmopolita, incentrata sull'importanza dei contatti interculturali e sulla convinzione che possa

[147] Traduzione: "Il divertimento, in latino olbectatio, in greco Діатрібá, in slavo Глум, o Глумленіе […]". Sul dialogo in questione rimandiamo a BARTOLINI: 2017, 116-117 e BARTOLINI: 2018, 42. Per un approfondimento sul peculiare plurilinguismo skovorodiano si veda invece SHEVELOV: 1994.

esistere un'essenza comune anche alle culture più lontane, che possono così intraprendere un dialogo proficuo.

Il plurilinguismo "arbitrario" non è la sola modalità diffusa nella prosa modernista (e non solo modernista). Taylor-Batty, sulla scia di Sternberg, si concentra anche sui casi in cui il pluringuismo letterario è derivato dall'esigenza di rappresentare in maniera quanto più possibile realistica determinati spazi linguistici contraddistinti dal plurilinguismo, e spiega come anche questa modalità dia modo agli autori di impostare una riflessione più ampia circa le potenzialità e i limiti della comunicazione interlinguistica (TAYLOR-BATTY: 2013, 39-79; STERNBERG: 1981). Questa tipologia di plurilinguismo è particolarmente frequente nell'opera dei nostri tre autori. Lo stesso bilinguismo ucraino-russo analizzato nella sezione precedente svolge una funzione "mimetica", sebbene, come si è visto, il suo utilizzo rechi con sé risvolti ideologici e culturali di notevole complessità. Johansen, ad esempio, sembra applicare quella che Sternberg definisce come una "mimesi traduttiva", ossia una pratica che si pone come una via di mezzo tra la tendenza a omogeneizzare la parlata dei propri personaggi e il desiderio di rappresentare il reale plurilinguismo che contraddistingue le comunicazioni riportate nell'opera (STERNBERG: 1981). Nel già citato racconto *Opovidannja pro Majkla Parkera*, la cui cornice narrativa è situata negli Stati Uniti, a prevalere è la tendenza all'omogeneizzazione, ma nei dialoghi tra i personaggi vengono sporadicamente inserite delle parole in inglese, ad esempio *dad*, come ad interrompere e smascherare il monolinguismo fittizio del testo, segnalando così la lingua realmente parlata dai personaggi. Lo stesso espediente è poi ripreso anche in *Pryhody*, in particolare negli episodi dedicati ai viaggi di James Reeps/Mr. Kenan, anch'egli un cittadino americano, come talvolta ci ricordano espressioni colloquiali in lingua inglese – quale l'esclamazione *goddam*, ripetuta più volte nel testo – che ne intervallano l'eloquio, riportato invece in ucraino. Talvolta, il lettore dell'opera di Johansen può anche imbattersi in brevi passaggi in tedesco, motivati dalla stessa esigenza di realismo che favoriva l'impiego dell'inglese. Ciò avviene, ad esempio, nell'episodio berlinese di *Pryhody*. Si noti, inoltre, che questa "riproduzione selettiva" delle lingue straniere – una pratica che, come ribadisce Sternberg, richiede indubbiamente una minor competenza linguistica da parte del lettore (STERNBERG: 1981) – è utilizzata in riferimento alle lingue europee, lingue che possono dunque essere considerate "terze" nel contesto ucraino, mentre per quanto riguarda il russo una totale rappresentazione è tendenzialmente ritenuta possibile, considerata la competenza bilingue condivisa da autori e lettori.

L'inserimento di lingue straniere a fini mimetici è poi osservabile anche nell'opera di Ostap Vyšnja e, parzialmente, in quella di Mykola Chvyl'ovyj. Nel terzo capitolo abbiamo già osservato come Vyšnja, nel suo ciclo di *Usmišky zakordonni*, tematizzi il tema dell'incomprensione linguistica, rappresentato in questo caso dal viaggiatore sovietico e ucraino che spesso non comprende appieno

la lingua dei paesi europei in cui è diretto, fino a giungere a esiti comici o grotteschi. Il plurilinguismo, in questo caso, è a sua volta una manifestazione tipicamente modernista, ma non è più rappresentato in toni esclusivamente celebrativi e manifestatamente cosmopoliti, ma diviene piuttosto simbolo del disorientamento e dell'alienazione tipici dell'esperienza dei viaggiatori "coloniali" e del loro senso di inferiorità, e dei migranti in particolare.

Le lingue europee, riprodotte in maniera più o meno puntuale, possono inoltre simboleggiare differenti posizionamenti politici o culturali da parte dei parlanti. Come il russo rispetto all'ucraino, anche le lingue europee possono farsi portatrici di un maggiore potere simbolico, provocando talvolta dei complessi di inferiorità nei personaggi che non le padroneggiano. È il caso, ad esempio, della lingua francese nei *Val'dšnepy* di Chvyl'ovyj. Oltre ad evocare la tradizione letteraria prerivoluzionaria a cui rimanda la fitta rete di riferimenti intertestuali del romanzo, l'uso abituale di questa lingua da parte delle russe Ahlaja e Klava serve chiaramente a ribadire la correlazione tra i grandi centri di potere – quello russo e quello europeo, in questo caso – di cui abbiamo diffusamente parlato in precedenza, provocando un profondo senso di inadeguatezza in soggetti coloniali e periferici come sono, nel contesto di questo romanzo, i personaggi ucraini. Ahlaja e Klava sembrano infatti prendersi gioco di Hanna per la sua incomprensione del francese:

> — Я думаю, що мені вже пора додому — сказала Ганна й підвелась із стільця.
>
> — Ні, почекайте! Я ще не скінчила. — Аглая грубо взяла за руку Ганну й посадила її. — Так от. Що ж мені робити? Ви розумієте — мене від природи покликано до кипучої діяльності, і я хочу творити життя. Не так, як його творите ви, Ганно, і не так, як ти, Дмитрій Карамазов (вона знову випила келих горілки), а так, як її творили хоробрі на протязі тисячі років... Ви, звичайно, скажете, що я проповідую ідеологію нової буржуазії — хай буде по-вашому. Але й буде по-моєму, бо ми — я й тисячі Аглай у спідницях та штанях — не можемо далі жити без повітря.
>
> — Вам мабуть дуже душно! — раптом зіронізувала Ганна.
>
> — Parbleu, j 'etouffe. Je vous prie de baisser la glace, pour nous donner un peu d'air.
>
> — Я вам уже говорила, що я погано розумію французьку мову.
>
> — Вона говорить, — зі злістю сказала тьотя Клава, — що вона задихається і просить вас відчинити вікно.
>
> — А, це зовсім інша справа, — знову зіронізувала Ганна[148] (CHVYL'OVYJ: 1980, 333).

[148] Traduzione: "Penso che sia arrivato il momento per me di andare a casa", disse Hanna alzandosi dalla sedia. "No, aspetti! Non ho ancora finito. – Aglaja afferrò bruscamente Hanna per il braccio e la fece sedere. – Eccoci qui. Cosa devo fare? Lei capisce, io sono attratta per natura all'azione, voglio creare la vita. Non nel modo in cui la crea lei, Hanna, e nemmeno nel modo in cui la crei tu, Dmytrij Karamazov (tornò nuovamente a bere il bicchierino di vodka), ma nel modo in cui la creavano i coraggiosi mille anni fa. Voi naturalmente direte che sto predicando l'ideologia della nuova borghesia: sia pure come dite voi. Ma è anche come dico io, perché noi – io e altre migliaia Aglaja in gonne e pantaloni – non possiamo più vivere in questa atmosfera soffocante". "Lei deve avere molto caldo!", ironizzò improvvisamente Hanna". "Parbleu, j 'etouffe. Je vous prie de baisser la glace, pour nous donner un peu d'air". "Le ho già detto che non capisco bene il francese". "Sta dicendo – disse zia Klava con cattiveria – che sta soffocando, e ti sta chiedendo di aprire la finestra". "Ah, questa è tutt'altra questione", ironizzò nuovamente Hanna.

La mancata conoscenza del francese da parte di Hanna è implicitamente letta dalla sua rivale come un indizio del suo provincialismo, e in questo senso si ricollega al discorso enfatico con cui Ahlaja, all'inizio del passaggio citato, contrappone l'inclinazione alla passività di Hanna (o all'abulia, per usare l'espressione più volte ripetuta da suo marito) alla propria predisposizione all'azione. Il francese è dunque impiegato da Ahlaja per evidenziare una differenza culturale – oltre che nazionale e, verosimilmente, di classe – con la sua rivale. Forse non a caso, anche in questa occasione, la lingua straniera viene usata per impartire un ordine ("Je vous prie de baisser la glace"), in tal modo rimarcando la distanza non solo culturale tra le due donne. Tuttavia, anche l'autodefinizione di Ahlaja come una donna cosmopolita non è priva di ironia, dal momento che l'ordine da lei pronunciato è in realtà errato e può essere tradotto letteralmente come "Vi prego di abbassare il ghiaccio". Anche per la russa Ahlaja, dunque, una totale adesione al prestigioso modello culturale europeo non sembra possibile.

Come anticipato sopra, la tendenza a utilizzare il francese in dialoghi di vita quotidiana deve anche essere letta come la riproposizione di un topos diffuso nella letteratura russa dell'Ottocento – basti pensare ai romanzi di Tolstoj – di cui tutto il romanzo chvyl'oviano costituisce, a tratti, una riproduzione parodica. Nel romanzo russo ottocentesco, infatti, il francese costituisce la lingua di prestigio utilizzata dall'alta borghesia urbana e dalla nobiltà in alternanza al russo, in una situazione di diglossia che ricorda per molti aspetti il bilinguismo ucraino-russo diffuso negli anni Venti nelle città ucraine. La concatenazione progressiva di rapporti di potere che caratterizza *Val'dšnepy*, e che abbiamo analizzato nel dettaglio nel secondo capitolo, trova dunque una sua rappresentazione anche mediante le scelte linguistiche di Chvyl'ovyj.

Le lingue straniere possono quindi farsi portatrici di molteplici significati, anche in relazione alla loro diffusione e al livello di prestigio di cui godono nella società. Affinché questi significati vengano trasmessi, come si è visto, non è indispensabile che la lingua straniera in questione venga riportata pedissequamente o con particolare frequenza; in certi casi, al contrario, è sufficiente una "traduzione mimetica"; in altri casi basta persino una semplice menzione, da parte dell'autore, della lingua realmente parlata dai personaggi, nonostante l'omogeneizzazione linguistica messa poi in pratica nel testo. Per osservare un esempio di quest'ultimo caso è utile tornare brevemente ai *Pryhody* di Johansen. Nel terzo capitolo abbiamo accennato alla presenza nel romanzo di personaggi di origine irlandese, i quali, proprio in merito alla loro nazionalità minoritaria, riescono a instaurare una relazione di solidarietà con i propri connazionali o con altri rappresentanti di nazionalità oppresse nel mondo. Il fatto che un personaggio mostri di avere una buona competenza attiva in questa lingua contribuisce infatti a identificarlo, ancora una volta, non solo in base alla propria appartenenza

nazionale, ma anche secondo un criterio ideologico, ovvero come un potenziale sostenitore di quel sistema di alleanze transnazionali di popolazioni oppresse di cui si è parlato nel capitolo precedente.

Nel romanzo, la parlata dei personaggi irlandesi è sempre riportata in ucraino. Tuttavia, in alcuni episodi il narratore specifica che la lingua realmente utilizzata dai personaggi in quel frangente è proprio l'irlandese, il cui impiego si rivela funzionale allo svolgimento della trama. Harry Rupert, ad esempio, riesce a suscitare l'empatia dalla guardia carceraria proprio quando ne intuisce la nazionalità, e gli si rivolge nella sua lingua madre. Questo dettaglio è così importante che il narratore torna a ribadirlo anche nell'ultimo capitolo, per introdurre la rivelazione finale circa la vera identità dell'americano Harry Rupert, di cui si scoprono le origini irlandesi e, di conseguenza, il legame di parentela con Edith Mac Layston:

> Читач пригадує собі, що Гаррі Руперт, робітник-американець, звернувся до жандарма ірландською мовою, і той відразу поставився до нього не як до нумера 13-го, а як до людини. Ми маємо розповісти тепер, де американець Руперт мав нагоду познайомитись із ірландською мовою[149] (JOHANSEN: 2009, 378).

Ricordando l'episodio ambientato nel carcere londinese, dunque, il narratore afferma l'importanza di trovare una lingua comune, a maggior ragione se si tratta di una lingua minoritaria, per instaurare un rapporto di simpatia e reciproco sostegno tra cittadini oppressi. L'irlandese, in questo caso, emerge dunque come una lingua connotata positivamente in quanto appannaggio di una comunità postcoloniale, e per questo affine agli ideali rivoluzionari, in maniera analoga all'ucraino. A questo proposito, non è certamente casuale che l'irlandesità dei personaggi emerga nella parte del romanzo ambientata a Londra, e dunque nel centro dell'impero coloniale britannico.

Per concludere, nel contesto della letteratura ucraina degli anni Venti il ricorso al pluringuismo emerge come un ulteriore elemento indicativo del complesso intreccio multiculturale che stava alla base del processo di costruzione identitaria allora in atto nel Paese. Analogamente all'intertestualità e al motivo del viaggio, infatti, il plurilinguismo letterario testimonia la molteplicità di influenze culturali, posizionamenti politici e orientamenti artistici che contraddistingueva l'ambiente culturale ucraino, e quello charkiviano in particolare. Ancora una volta, un tratto distintivo della produzione dei tre autori oggetto di questo lavoro è quindi il desiderio di rappresentare la complessità del mondo che li circonda senza abbandonarsi a tentativi di semplificazione e appiattimento, ma al contrario,

[149] Traduzione: "Il lettore ricorderà che Harry Rupert, il lavoratore americano, si era rivolto al gendarme in irlandese, e quello immediatamente lo aveva trattato non come il numero 13, ma come una persona. Adesso dobbiamo spiegare dove Rupert avesse avuto l'occasione di conoscere la lingua irlandese".

valorizzandone il carattere plurimo e *polytropo* fino a fare di questa molteplicità un vero e proprio tratto identitario. Attraverso il plurilinguismo gli scrittori fanno luce da un lato sulla natura postcoloniale dell'identità ucraina, posta in uno stato di perpetua subordinazione rispetto al centro coloniale russo, ma dall'altro esaltano anche il cosmopolitismo insito nella loro cultura, che si rivela così pienamente matura e moderna, pronta a confrontarsi con le vicine culture europee.

I tratti caratteristici dell'opera di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja che abbiamo osservato sinora devono dunque essere considerati come il riflesso di uno stesso approccio al contatto interculturale e alla riflessione sulla propria condizione di postcolonialità. La tendenza alla dialogicità, tuttavia, è anche indizio di una consapevolezza artistica e stilistica comune, che abbiamo descritto come pienamente modernista e che emerge attraverso la particolare attenzione che questi scrittori riservano al mezzo letterario in quanto tale. Per questo motivo, nel prossimo capitolo, che sarà anche quello conclusivo, ci concentreremo sulla consapevolezza teorica dei tre autori. In particolare, analizzeremo le loro riflessioni metaletterarie e il modo in cui costruiscono il significato delle loro opere, aprendosi a una dialogicità che travalica i confini del testo letterario per rivolgersi direttamente al lettore.

## 5. Il significato sospeso: il dialogo tra Autore e Lettore

Questo lavoro ha preso le mosse dalla applicazione di concetti quali la dialogicità bachtiniana e l'intertestualità ambivalente elaborata da Kristeva, che si sono via via rivelati un elemento fondante dell'opera dei tre autori qui analizzati. Se finora abbiamo sottolineato il carattere dialogico e *polytropo* dei loro testi mediante lo studio di particolari elementi stilistici e tematici, ci resta ora da osservare la consapevolezza teorica degli autori circa il carattere dialogico della letteratura. In particolare, osserveremo che la dialogicità intrinseca al nostro corpus di testi non si rivolge solo, per così dire, verso l'interno del sistema letterario stesso, attraverso l'espediente della transtestualità, ma anche verso l'esterno del testo in quanto tale, arrivando a instaurare un dialogo con i lettori e a coinvolgerli nella costruzione del significato profondo di ogni opera.

Gli stessi Bachtin e Kristeva sottolineano l'intrinseca relazionalità di ogni atto comunicativo, che può essere definito come la replica di un dialogo sempre aperto con un potenziale interlocutore o con il destinatario di un testo scritto. Come avremo modo di osservare in questo capitolo, anche Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja si mostrano consapevoli dell'aspetto relazionale e performativo di ogni testo – letterario o meno – e sembrano persino voler giocare con le potenzialità del mezzo letterario, saggiandone i confini e dando prova, così, di una sensibilità al contempo profondamente modernista e precocemente postmodernista. Se, infatti, come afferma Vicki Mahaffey, la produzione di "challenging fictions" è un tratto caratterizzante della letteratura modernista nel suo complesso (MAHAFFEY: 2007), il desiderio di giocare con le potenzialità del mezzo espressivo fino a mostrarne il carattere ingannevole è tipico della letteratura postmodernista, in cui la consapevolezza dell'artificiosità del mezzo letterario è divenuta tale da provocare il desiderio di portarla alle sue estreme conseguenze.[150]

Nel corso di questo capitolo, cercheremo dunque di mettere in luce in che modo la consapevolezza teorica dei tre autori emerge tanto dalle vere e proprie riflessioni metaletterarie – osservabili soprattutto nell'opera di Chvyl'ovyj e in quella di Johansen – quanto dal lavoro di costruzione di testi profondamente "pluridiscorsivi" (BACHTIN: 1979b) e frequentemente organizzati come "opere aperte" (ECO: 1962), il cui significato può essere colto appieno solo mediante una proficua "cooperazione interpretativa" tra Autore e Lettore (ECO: 1979). Facendo un passo ulteriore in questo ragionamento, mostreremo come, nel produrre testi che implicano l'esistenza di un Lettore Modello (ECO: 1979) in grado di decifrarne la complessità, gli autori contribuiscono a costituire questo lettore

[150] Sul carattere trasgressivo e carnevalesco del postmodernismo ucraino degli anni Novanta rimandiamo a HUNDOROVA: 2019. Sulla metaletterarietà come tratto caratterizzante del postmodernismo in generale rimandiamo invece a WAUGH: 1984.

– e di conseguenza, questo cittadino, ucraino e sovietico – nella realtà. Infatti, se da un lato gli autori sapevano di poter fare affidamento su una comunità di lettori che condivideva determinate competenze culturali e linguistiche, dall'altro, attraverso la produzione di testi profondamente ambivalenti, cercarono di stimolare e educare questi lettori alla complessità, rendendoli così lettori ideali di un'opera modernista e, parallelamente, membri attivi di una nascente comunità nazionale, chiamati a partecipare alla creazione identitaria e alla definizione dei valori condivisi.

Com'è già emerso nei capitoli precedenti, l'opera di Mykola Chvyl'ovyj è quella caratterizzata dal maggior grado di complessità e, di conseguenza, dal più alto livello di competenza e partecipazione richiesto al lettore per una piena comprensione dell'opera. Daremo quindi avvio al capitolo proprio con le riflessioni teoriche e metaletterarie presenti nella sua opera.

## 5.1 Mykola Chvyl'ovyj e il testo letterario come spazio di enunciazione, tra performatività e ambivalenza

Analizzando i diversi espedienti stilistici ed espressivi nell'opera di Chvyl'ovyj, ci siamo spesso imbattuti in un'ambiguità di fondo, che contraddistingue in diversa misura tutta la sua produzione letteraria. Tale ambiguità è causata in primo luogo dalla complessa stratificazione di voci e significati che ci ha portato, in precedenza, a definire l'opera chvyl'oviana nei termini della "polifonia" bachtiniana. In questa sezione, cercheremo di dimostrare come tale ambiguità costituisca un espediente volutamente utilizzato dall'autore non solo nella costruzione filosofica del significato di un testo ma anche nella sua elaborazione stilistica e teorica. La consapevolezza teorica dello scrittore, come vedremo, è tale che, in alcuni racconti, il narratore si lascia andare ad esplicite riflessioni metaletterarie riguardanti il carattere performativo del testo letterario nonché il ruolo dell'autore e quello del lettore nella creazione letteraria.

Tra i racconti più rilevanti da questo punto di vista vi è indubbiamente *Redaktor Kark* (*Il redattore Kark*), pubblicato per la prima volta nella raccolta del 1923 *Syni etjudi*. La trama del racconto si inscrive perfettamente nella produzione chvyl'oviana dei primi anni Venti, dal momento che raffigura dei personaggi alle prese con la nuova vita postrivoluzionaria, talvolta caratterizzata dalla delusione e dai compromessi etici o ideologici. Il protagonista è il redattore Kark, un giornalista che, nell'intervallo temporale del racconto, sta attraversando una fase di profonda disillusione nei confronti della Rivoluzione d'Ottobre, poiché si trova a realizzare che la società della NEP non fa altro che reintrodurre, legittimandola mediante una nuova veste ideologica, la mentalità piccolo-borghese e imperialista contro cui il personaggio si era battuto negli anni precedenti. Questo nuovo

capovolgimento della storia rivoluzionaria delude le aspettative di Kark circa la possibilità di un cambiamento sociale radicale e di un'emancipazione nazionale per l'Ucraina, e provoca in lui un tale senso di disillusione e tradimento dei propri ideali da indurlo a valutare l'ipotesi del suicidio. L'effettiva realizzazione di questo piano suicida, tuttavia, rimane ambigua alla fine del racconto, lasciando i lettori incerti su quanto sia effettivamente accaduto. L'ultimo capitolo dedicato allo svolgimento della trama (a cui segue, come vedremo, un ulteriore capitolo di chiusura della cornice narrativa), si chiude infatti con una scena statica del redattore Kark seduto di fronte alla sua pistola, che non chiarisce però la decisione finale del protagonista, lasciandola sospesa:

> Карк пішов у свою кімнату, сів біля столу, в якому був бравнінґ. Так просидів до трьох годин ночі. Близько вікна пролетіла пташина, гасли зорі. На міській башті загорівся циферблят[151] (CHVYL'OVYJ: 1978, 151).

Sebbene il silenzio notturno e il simbolico "spegnimento" delle stelle potrebbero alludere a un tragico finale, il lettore non può avere certezza di quanto è accaduto, ed è costretto a decidere autonomamente quale chiusura immaginarsi per la storia. Il finale ambiguo è dunque un primo chiaro segnale della costituzione di questo racconto come un'"opera aperta", il cui significato può essere definito solo mediante una collaborazione da parte del lettore.

Inoltre, Chvyl'ovyj interrompe di frequente l'esposizione della trama per rivolgersi direttamente al lettore e portare avanti dei discorsi almeno parzialmente estranei al soggetto del racconto. Tali interruzioni rispondono a molteplici scopi: da un lato, divengono uno spazio in cui lo scrittore può proseguire il dibattito culturale da lui avviato su altre piattaforme, dall'altro, servono ad esporre le riflessioni dell'autore circa la creazione letteraria e il ruolo che le figure dell'autore e del lettore rivestono in questo processo. A questo tipo di riflessione sono talvolta dedicati per intero alcuni dei brevi capitoli in cui è diviso il racconto, che possono così prendere la forma di vere proprie lettere al lettore:

> Мої любі читачі! — простий і зрозумілий лист. — Я боюсь, що ви мою новелю не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити то є творити. Да. Соловей — от як дерева здалека пухкі, а між дерев біліє, а біля дерева заряснiло — солов'ї не однаково співають, прислухайтесь. Свої Моцарти, Бетговени, чув і Лисенка — солов'я. Переспівувати — не творити, а мавпувати. І читач

[151] Traduzione: "Kark andò in camera sua, si sedette al tavolo, sui cui era appoggiata la browning. Stette seduto così fino alle tre di notte. Un uccellò volò vicino alla finestra, le stelle si spensero. Sulla torre cittadina ardeva il quadrante dell'orologio".

> творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте[152] (CHVYL'OVYJ: 1978, 135).

La rottura della "quarta parete" è qui segnalata chiaramente dall'apostrofe ai lettori ("miei amati lettori!") che caratterizza il passaggio come una lettera scritta di proprio pugno dall'autore stesso e inserita nella cornice del testo letterario vero e proprio. Alcuni elementi di questo testo rimandano direttamente al mondo esterno, riprendendo le fila delle discussioni che lo scrittore, in quanto intellettuale di spicco, portava avanti con i suoi colleghi e rivali. È il caso del riferimento alla letteratura "prosvitiana", che abbiamo già individuato come un filone letterario particolarmente inviso a Chvyl'ovyj, che vi rintracciava i segnali del provincialismo in cui la cultura ucraina continuava a essere relegata. La letteratura dei "prosvitiani" si caratterizzava, secondo Chvyl'ovyj, per il deciso intento didascalico, che finiva per provocare un abbassamento qualitativo della produzione letteraria e che, di fatto, implicava un'infantilizzazione dei lettori, a cui non veniva data alcuna libertà di interpretazione in favore, al contrario, della trasmissione di messaggi univoci dal carattere forzatamente educativo. Si tratta di un atteggiamento del tutto opposto a quello mostrato da Chvyl'ovyj in questo racconto: il narratore di *Redaktor Kark* non solo non sembra preoccuparsi di inculcare alcun contenuto edificante nella mente dei suoi lettori, ma si rivolge a loro trattandoli come suoi pari.

Rifiutando di arrogarsi il privilegio di una voce monologica, il narratore rende esplicito il principio dialogico su cui è fondata la sua creazione letteraria, dichiarando come imprescindibile la collaborazione da parte del lettore, il quale diventa a sua volta creatore dell'opera ("anche il lettore è un creatore"). Contemporaneamente, il narratore si mostra consapevole dei rischi che corre nel proporre un testo letterario di così difficile interpretazione, al punto da esprimere il timore che i lettori potrebbero non leggere il racconto fino alla fine: il Lettore Modello plasmato dalla letteratura prosvitiana, infatti, non è abituato a dover svolgere un ruolo così attivo nell'interpretazione dell'opera e potrebbe perciò trovare respingente il testo per molti aspetti oscuro proposto da Chvyl'ovyj. Tuttavia, lo scrittore non desiste dal suo intento, e cerca, al contrario, di formare un Lettore Modello differente, capace di completare il lavoro creativo dello scrittore. L'intento educativo, dunque, non è totalmente abbandonato dallo scrittore, ma si contraddistingue per un diverso contenuto e per il metodo radicalmente opposto, che mette al centro la creatività del lettore. Il lettore formatosi

[152] Traduzione: "Miei cari lettori! – una lettera semplice e chiara. – Temo che non leggerete il mio racconto fino alle fine. Siete nelle grinfie della letteratura "prosvitiana". E lo rispetto. Ma per ognuno c'è il suo tempo. Creare significa creare. Sì. L'usignolo: quando gli alberi in lontananza sono soffici, e tra gli alberi biancheggia, e vicino all'albero si è riempito di usignoli – gli usignoli non cantano allo stesso modo, ascoltate. Hanno i loro Mozart, i loro Beethoven ma ho ascoltato anche dei Lysenko tra gli usignoli. Ricantare non significare creare, ma scimmiottare. Anche lo scrittore è un creatore, non solo io, non solo noi siamo scrittori. Io cerco e anche voi cercate.

mediante la letture dei testi chvyl'ovyiani, infatti, non solo avrà acquisito le competenze culturali necessarie per comprendere un testo modernista altamente complesso, ma sarà anche in grado di liberarsi dalle pastoie del provincialismo in cui lo aveva relegato la letteratura populista sul modello di Prosvita, e di diventare così tanto un lettore quanto un cittadino libero e maturo: in tal senso il progetto letterario di Chvyl'ovyj ha un profondo valore anche sul piano della costruzione identitaria ucraina.

Al fine di plasmare un lettore siffatto, il narratore tenta dunque di stimolarne la creatività rivolgendosi a lui in diversi momenti del racconto, in cui lo esorta a riflettere attentamente su quanto sta leggendo:

> VII
> На подальшім розділі мій читач зупиниться й продумає те, що він прочитав. Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами.
> VIII
> Для живої мислі читачевої[153] (CHVYL'OVYJ: 1978, 140).

Nei due passaggi riportati sopra sono inclusi due interi capitoli, per quanto molto brevi, dedicati al dialogo con il lettore. L'ottavo capitolo, costituito da una sola frase, è esplicitamente dedicato al "pensiero vivo" del lettore, che acquisisce così un valore decisivo nello svolgimento del racconto. L'intervento attivo del lettore diventa dunque a tal punto determinante che il narratore, in un passaggio successivo, lo interroga su quello che potrebbe essere, secondo il suo parere, il finale del racconto:

> Справа посувається до розв'язки. Як ви гадаєте, чим закінчиться новеля? Американці не читають творів із нещасним кінцем, слов'яни, навпаки — така вдача в тих і других. Я буду щиро казати: я сам не знаю, чим закінчиться вона. Проте над новелею я працював чимало. Я нарочито не знаю, чим вона закінчиться. Я не хочу бути зв'язаним. Я хочу творити по-новому. Все таки новелю мою дочитайте — інтересно, до чого я прийду?[154] (CHVYL'OVYJ: 1978, 147).

Oltre a un ulteriore riferimento ironico al contesto letterario ucraino e internazionale (qui l'ironia del narratore è rivolta contro la presunta preferenza degli americani per i racconti a lieto fine, e,

[153] Traduzione: "VII Nel prossimo capitolo si fermerà a riflettere su quello che ha letto. Ah, che gioia vagare per sentieri di timo sconosciuti. VIII Per il vivo pensiero del lettore.
[154] Traduzione: "Il caso si avvia verso una risoluzione. Che ne pensate, come finirà il racconto? Gli americani non leggono racconti con un finale infelice, gli slavi, al contrario, sono inclini a entrambi. Lo dirò apertamente: non so nemmeno io come finirà. Eppure, sul racconto ho lavorato non poco. Non so deliberatamente come finirà. Non voglio essere legato. Voglio creare in modo nuovo. In ogni caso finite di leggere il mio racconto: non è interessante vedere a cosa arriverò?

verosimilmente, la grande diffusione di questa letteratura e di sue mediocri imitazioni anche nel territorio sovietico), l'autore si pone qui sullo stesso livello del lettore, chiedendo un parere sul finale del racconto e ammettendo di non esserne a conoscenza egli stesso. Tuttavia, l'autore ci tiene a sottolineare che questa mancata consapevolezza circa il finale della vicenda non è segnale di un lavoro superficiale da parte sua, ma, al contrario, è una scelta presa deliberatamente ("Non so deliberatamente come finirà"), perché solo in questo modo è possibile scrivere "in modo nuovo", liberandosi dagli schemi prestabiliti.

Arriviamo dunque al tanto atteso finale della storia. Per quanto il lettore potesse aspettarsi un finale che ponesse fine a tutti i dubbi, il narratore, come abbiamo anticipato, delude anche in questo caso le aspettative, lasciando incerta la soluzione della vicenda e concentrandosi, piuttosto, sul suo rapporto con il lettore, che emerge così come il vero tema che fa da perno al racconto. Dopo aver lasciato il redattore Kark seduto nella propria stanza con una pistola, nel capitolo conclusivo il narratore abbandona il soggetto vero e proprio per tornare a dedicarsi al tema metaletterario. In riferimento al racconto virtualmente appena concluso, arriva a elencare in questo modo i personaggi del racconto, inscenando persino una conversazione a tu per tu con il lettore:

> Нарешті коментарій і дієві особи:
> 1. Автор.
> 2. Читач.
> Читач. Послухай, шановний авторе, де ж твоє авторське обличчя?
> Автор. Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я.
> Читач. Ну, а хто ж ти, шановний авторе?
> Автор. Милий мій читачу, редактор Карк думає, що я — parvenu.
> Читач став біля вікна й замислився.
> Автор. По-мойому, я виконав своє завдання. Га?
> Читач мовчав[155] (CHVYL'OVYJ: 1978, 151).

Secondo questo resoconto, l'autore e il lettore sono i soli personaggi attivi del racconto, e in questo modo vengono messi in secondo piano i personaggi veri e propri, di cui viene invece sottolineato il carattere finzionale e la loro totale dipendenza dal pensiero creativo congiunto dell'autore e del

[155] Traduzione: "Infine, un commento e l'elenco dei personaggi: 1. Autore. 2. Lettore. Lettore. Senti, stimato autore, dov'è il tuo volto autoriale? Autore. Mio amato lettore, questo in realtà è il diario di Kark (per rivelare la natura di questo tipo), e solo di tanto in tanto comparivo io. Lettore, Beh, ma chi sei tu, stimato autore? Autore. Mio dolce lettore, il redattore Kark pensa che io sia un parvenu. Il lettore era in piedi accanto alla finestra e taceva. Autore. Secondo me, ho svolto il mio compito. Eh? Il lettore taceva".

lettore. D'altra parte, in queste righe anche l'autore stesso emerge come una figura a sua volta finzionale, di cui è impossibile osservare il volto: "Dov'è il tuo volto autoriale?", chiede il lettore in questo dialogo immaginario, senza però ottenere una risposta esaustiva. Come osserva Eco, analogamente alla figura del Lettore Modello, anche quella dell'Autore è in realtà una mera strategia testuale, che non corrisponde completamente alla persona concreta dell'autore dell'opera, ma che viene plasmata di volta in volta a seconda del tipo di testo e dell'effetto che si desidera provocare con esso (ECO: 1979, 60-66). L'Autore di *Redaktor Kark,* in questo caso, ha indubbiamente una certa corrispondenza con l'autore reale, come dimostrano anche i numerosi rimandi al contesto culturale charkiviano in cui Chvyl'ovyj operava. Al tempo stesso, però, il passaggio appena menzionato, definendo l'Autore a sua volta come un personaggio e lasciandone oscura l'identità, sottolinea anche il carattere fittizio di questa figura, provocando un'ulteriore stratificazione dei significati dell'opera, che emerge così come accentuatamente "pluridiscorsiva", utilizzando la definizione di Bachtin che approfondiremo nell'ultima sezione di questo capitolo e che fa da complemento alla polifonia di cui abbiamo già parlato ampiamente. L'autore e il lettore reali, così, si incontrano nello spazio del testo mediante le proprie proiezioni letterarie, che rendono possibile una proficua cooperazione tra loro.

Tuttavia, nel caso di *Redaktor Kark* nemmeno la più accurata cooperazione possibile tra autore e lettore può garantire la produzione di un significato certo e incontrovertibile per l'opera, dal momento che l'autore stesso, in più punti, inganna il lettore, fornendogli informazioni volutamente contradditorie o errate, al fine di conferire un carattere mistificatorio al suo racconto. Ad esempio, nel passaggio citato poc'anzi, l'autore dichiara che la gran parte del racconto era costituita da frammenti del diario di Kark, mentre nelle prime pagine aveva esplicitamente dichiarato il contrario. Il narratore gioca con il lettore ponendolo di fronte a degli enigmi da risolvere, che, per così dire, lo costringono a tornare sui propri passi durante la lettura e ad assumere un atteggiamento vigile nei confronti di ciò che gli viene presentato come vero, spingendolo, in altre parole, a sviluppare un profondo senso critico.

L'aspetto mistificatorio e ludico del testo, d'altronde, è un tratto tipico del filone letterario che abbiamo precedentemente definito come carnevalesco, come ben sottolinea Snižana Žygun, che individua nell'elemento ludico – costituito da numerosi espedienti che spaziano dal gioco con il lettore ai topoi carnevaleschi del doppio e della maschera – un tratto caratterizzante della letteratura dell'epoca nel suo complesso (ŽYGUN: 2009). Nell'opera stessa di Chvyl'ovyj l'intento mistificatorio ricorre anche in altre occasioni. Ciò avviene, ad esempio, in *Povist' pro sanatorijnu zonu,* in cui il lettore è continuamente portato a interrogarsi sui confini tra ciò che è "reale" nel romanzo e ciò che invece avviene solo nell'immaginazione di alcuni personaggi. Ad accentuare questo effetto di disorientamento nel lettore è anche la struttura stessa del racconto che, analogamente a *Redaktor*

*Kark*, è costruito mediante l'espediente del "testo nel testo", in questo caso concretizzato dalla forma diaristica attribuita alla *Povist'*. Come osserva Marta Rudenko, l'impiego del "testo nel testo" o di altre forme di cornici narrative è frequentemente utilizzato per sottolineare il carattere fittizio della narrazione e accentuare così il grado di separazione tra il cosiddetto "autore esplicito" dell'opera, ovvero il narratore, e l'"autore implicito", ossia la figura più o meno concreta di colui che scrive (RUDENKO: 2005). Nel caso di *Povist' pro sanatorijnu zonu*, l'inserimento del racconto vero e proprio – ossia delle vicende di Anarch, Katrja e degli altri abitanti della zona del sanatorio – nella cornice narrativa del diario scritto da una paziente è solamente suggerito nel paragrafo iniziale, mentre nelle pagine successive la figura della narratrice si fa da parte e diviene quasi invisibile, lasciando spazio a un narratore extradiegetico. La forma diaristica torna ad essere chiara, invece, nel finale del racconto:

> Із щоденника хорої: «...і стоїть той тихий осінній сум, що буває на одинокому ставку, коли не листя, а золотий дощ ізлітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо в невідомий дальній димок...» — Але я й тут не можу поставити крапки: поперше, мені шкода героїв, що з ними мушу я розлучитись; подруге, я ще раз хочу сказати, що повість про санаторійну зону мені все таки не вдалась. — А втім так і мусило бути: рівне, спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли цю епоху пише сучасник[156] (CHVYL'OVYJ: 1980, 173).

Solo questo passaggio finale chiarisce definitivamente al lettore che il testo del racconto altro non era che il diario della paziente a cui si era accennato nell'incipit e che l'intero racconto era in realtà un suo esperimento narrativo che lei stessa dichiara come non riuscito ("la storia sulla zona del sanatorio non mi è riuscita"). Questo dettaglio, ovviamente, porta i lettori a dubitare dell'attendibilità del racconto nel suo complesso, amplificando così il tema della difficile distinzione tra immaginazione e realtà che, come abbiamo anticipato, aveva costituito uno degli argomenti centrali dell'opera. Per quanto l'elemento mistificatorio renda imperfetta la collaborazione tra autore e lettore, però, la creazione di un'opera dal significato così aperto mette comunque al centro il ruolo del lettore, attribuendogli una speciale autonomia interpretativa. Il testo letterario, così, diviene per Chvyl'ovyj un laboratorio creativo a cui partecipano tanto l'autore quanto il lettore dell'opera, e che può essere definito, in sostanza, come uno spazio ibrido e dialogico (BACHTIN in TODOROV: 1990), la cui natura

[156] Traduzione: "Dal diario di una paziente: «...e c'è quella quieta tristezza autunnale tipica di uno stagno solitario, quando non foglie, ma una pioggia dorata si invola dalla triste betulla dal bianco fusto, quando come un profondo deserto il cielo azzurro si dissolve in un lontano fumo sconosciuto...». Ma neanche qui posso mettere un punto: in primo luogo, mi dispiace di dovermi separare dai miei eroi; in secondo luogo, voglio dire ancora una volta che il racconto della zona del sanatorio non mi è riuscito. Eppure, doveva andare proprio così: una scrittura piana e tranquilla non potrà mai trasmettere l'odore di un'epoca, se a scrivere è un contemporaneo".

è profondamente performativa: il significato dell'atto comunicativo (in questo caso di tipo letterario), infatti, si costituisce nel momento stesso della sua ricezione e presenta così un carattere estremamente fluido.

La natura relazionale e performativa del testo letterario per Chvyl'ovyj emerge senza dubbio nelle numerose riflessioni metaletterarie contenute in *Redaktor Kark*, che chiariscono la natura dinamica del testo e la collettività del processo creativo che lo porta a compimento, ma un'ulteriore sfumatura di questa performatività del testo letterario compare anche in *Vstupna Novelja*. Il carattere metaletterario della storia è piuttosto chiaro e, di fatto, motiva la scrittura stessa del racconto, il quale, come suggerisce il titolo, fu pensato appositamente come introduzione della raccolta che l'autore avrebbe pubblicato nel 1927. In tal senso, il racconto si inscrive in modo peculiare nel filone dei testi chvyl'oviani che impiegano l'espediente del "testo nel testo", dal momento che, per così dire, l'intera *Vstupna Novelja* si configura come la cornice narrativa della raccolta, e rivela così il carattere finzionale di tutto ciò che verrà dopo all'interno del volume. Per questo motivo, il narratore è in questo caso particolarmente vicino alla figura dell'autore stesso, e l'intero racconto intrattiene una stretta relazione con il mondo reale, costituendosi come una sorta di ponte tra il mondo extraletterario, qui ancora preponderante, e quello letterario, che prenderà invece il sopravvento nei racconti successivi.

A conferma dello stretto legame del racconto con il mondo reale, il testo è ricco di riferimenti al contesto letterario charkiviano, che servono, tra le altre cose, a contestualizzare il racconto e a chiarire i motivi che hanno portato l'autore a decidere di scriverlo. La performatività del testo risulta specialmente evidente, poiché i lettori assistono al processo creativo dell'autore nel suo svolgimento, in quella che viene presentata come una creazione quasi simultanea all'atto stesso della lettura:

> І от умову складено. Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати «вступну новелю». Але що писати? Знаю тільки, що написати обов'язково треба, бо ж і я все-таки несу відповідальність за себе[157] (CHVYL'OVYJ: 1978, 112).

In questo passaggio l'autore mette in luce la natura performativa del linguaggio: si noti, ad esempio, che utilizza verbi coniugati al tempo presente e descrive ai suoi lettori le proprie azioni, che avvengono via via che vengono enunciate e si svolgono così sotto gli occhi dei lettori, così come la

[157] Traduzione: "E così è fissato l'accordo. Rileggo nuovamente i miei racconti (a proposito, è tremendamente noioso rileggere) e mi siedo a scrivere il "racconto introduttivo". Ma cosa scrivere? So soltanto che bisogna scrivere assolutamente, perché io nonostante tutto mi prendo le mie responsabilità".

creazione stessa del racconto ("mi siedo a scrivere").[158] Il lettore assiste quindi al "farsi" dell'opera, ma a questo di atto creazione corrisponde, simultaneamente, il "farsi" della letteratura sovietica nel suo complesso, concepita come un'entità ancora in via di definizione, sulle cui regole Chvyl'ovyj sembra intenzionato a interrogarsi in questo racconto programmatico. La tendenza alla performatività, così, diviene un riflesso di quel "divenire" che si irradiava in tutto il Paese e al di fuori di esso.

Le riflessioni metaletterarie di Chvyl'ovyj nel racconto *Vstupna Novelja* proseguono poi fino a toccare diversi aspetti della sua opera, su cui l'autore esprime delle nette, per quanto spesso sarcastiche, dichiarazioni di intenti. L'autore-narratore, infatti, fa delle affermazioni generali sulle principali caratteristiche della sua opera, quali il contenuto, lo stile, la lingua e le principali influenze letterarie. Nella sezione dedicata alle influenze, l'autore afferma ancora una volta la profonda dialogicità che caratterizza la sua opera, la quale si presenta come un perpetuo dialogo con la tradizione letteraria, ucraina e internazionale:

> *Впливи*. Я погоджуюсь з тими вельмишановними критиками, що не бачать у моїх творах нічого оригінального. Вони мають рацію: весь я в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів[159] (CHVYL'OVYJ: 1978, 113).

Queste righe si presentano, innanzitutto, come una replica sarcastica ai suoi detrattori, che lo accusavano di essere un emulatore di autori russi come Boris Pil'njak, di cui Chvyl'ovyj invece negava l'influenza. Come osserva Palko, il motivo della resistenza di Chvyl'ovyj a questo paragone non è da rintracciarsi in un suo effettivo disprezzo per lo scrittore russo – che, al contrario, leggeva e stimava – ma nel timore che tale paragone implicasse uno stato di subordinazione della letteratura ucraina nei confronti di quella russa (PALKO: 2021, 109). Al di là delle implicazioni politiche, l'opera di Chvyl'ovyj presentava effettivamente delle affinità con l'opera di Pil'njak, affinità che erano ben note alla critica contemporanea: Jana Prymačenko rileva ad esempio somiglianze non solo nel campo stilistico, nel quale entrambi gli scrittori facevano mostra di un certo "ornamentalismo", ma anche nella loro visione culturologica e ideologica, accomunata da una simile fascinazione per l'idea di un "Oriente" contrapposto all'Europa occidentale e inteso come componente fondante delle identità nazionali degli scrittori, nonché come fonte di rinnovamento culturale e politico (PRYMAČENKO: 2015, 241; ZHANG: 2020). Tali somiglianze, secondo Prymačenko, sono testimoni di una profonda affinità tra i due scrittori, che non deve però essere interpretata come una dipendenza dell'uno nei

[158] Sulla natura performativa degli atti linguistici si vedano AUSTIN: 1988 [1961] e SEARLE: 1992 [1969].
[159] Traduzione: "*Influenze*. Concordo con i miei egregi critici che non vedono nelle mie opere nulla di originale. Hanno ragione: sono totalmente preda della "Pilnjakovščyna" e degli altri fratelli di Serapione".

confronti dell'altro (PRYMAČENKO: 2015, 241). Un discorso simile è valido anche per i "fratelli di Serapione", citati parallelamente alla cosiddetta "Pil'njakovščyna". I fratelli di Serapione erano, infatti, tra coloro che cercarono di introdurre nella letteratura sovietica i generi della letteratura americana di massa (a cui lo scrittore fa riferimento in un passaggio citato in precedenza di *Redaktor Kark*) e, in tal senso, erano promotori di un tipo di letteratura piuttosto distante dal modello chvyl'oviano, ancora fortemente radicato nello sviluppo psicologico dei personaggi piuttosto che nella trama vera e propria. Allo stesso tempo, i membri di questo gruppo, vicini a Šklovskij e certamente a conoscenza della sua formulazione dell'*obnaženie priëma* (messa a nudo del procedimento), facevano spesso uso di questa tecnica di straniamento (SHEPHERD: 1992, 21), rivelandosi in questo senso affini all'operazione messa in atto dallo stesso Chvyl'ovyj in questo testo. Con l'ambivalenza di significati che gli è tipica, dunque, Chvyl'ovyj allude qui alle principali tendenze della nascente letteratura sovietica, alla cui creazione anch'egli partecipa attivamente mediante l'atto performativo della scrittura e quello del dialogo intertestuale.

Da questo punto di vista, la dichiarazione dell'autore circa la non originalità di tutta la sua opera ("nelle mie opere non c'è nulla di originale") appare in un certo senso fondata se considerata proprio alla luce delle riflessioni sull'intertestualità e sulla dialogicità intrinseca dell'opera letteraria, di cui lo stesso Chvyl'ovyj era profondamente persuaso. Si pensi, ad esempio, alle riflessioni intertestuali – di cui abbiamo già parlato nel secondo capitolo – contenute in *Arabesky*, che non a caso chiude la raccolta ricollegandosi implicitamente alle riflessioni introdotte in *Vstupna Novelja* e costituisce così, a suo modo, la chiusura ideale della cornice narrativa del volume. In *Arabesky*, il narratore abbandona quasi totalmente la patina sarcastica che attraversava tutto *Vstupna Novelja*, per esporre invece in modo affermativo il proprio approccio creativo. Torniamo a un passaggio che abbiamo già in parte analizzato nel secondo capitolo:

> Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені. І з океану варіяцій я випливаю, м'ятежний і радісний, до нових невідомих берегів. […] Моїм арабескам — finis. Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі. Так сказав Теодор: це радість бунту проти логіки[160] (CHVYL'OVYJ: 1978, 413).

In questo passaggio Chvyl'ovyj espone in modo più approfondito in cosa consiste la "non originalità" della sua opera: essa corrisponde, sostanzialmente, al principio dell'intertestualità dialogica di cui abbiamo parlato in precedenza. Secondo l'autore, infatti, la sua produzione letteraria non è altro che

[160] Traduzione: "Ancora una volta ho riconosciuto il potere della parola immortale, ed essa si è ricreata in me. E dall'oceano delle variazioni riemergo, gioioso e turbolento, verso nuove sponde sconosciute. È la fine dei miei arabeschi. E allora dietro di me vengono Sterne, Gogol', Dickens, Hoffmann, Swift, e già incombono le loro romantiche figure, come diligenze azzurre sulle vie del mio folle viaggio. Così disse Teodoro: è la gioia della lotta contro la logica".

una nuova manifestazione della "parola immortale" – una sorta di parola primordiale e universale – che si "ricrea" ancora una volta mediante la sua coscienza ("перетворилось у мені"). Tale ri-creazione, in un nuovo contesto storico e culturale, di una parola immortale capace di sopravvivere e rinnovarsi attraverso le epoche non può che rammentarci l'ideale interrelazione tra le culture mondiali, tutte in qualche modo accomunate da un'antica fonte comune, che Johansen delineava in *Pryhody* facendo a sua volta riferimento al pensiero di Skovoroda e alla *prisca theologia* rinascimentale. Ciò costituisce un'ulteriore conferma della sensibilità dialogica e *polytropa* che accomuna i tre scrittori e che affonda le radici, tra le altre cose, nella cultura ucraina del passato. D'altra parte, questo tipo di sensibilità sembra trovare un'ampia diffusione all'interno della generazione degli anni Venti in tutta l'Unione Sovietica, in primis tra gli acmeisti russi, sostenitori di quella che Osip Mandel'štam definì come una *toska po mirovoj kul'ture* (nostalgia per la cultura mondiale). L'idea stessa di una parola capace di rinnovarsi e sopravvivere attraverso le epoche riecheggia ad esempio la celebre immagine del vomere usata da Mandel'štam nel suo articolo *Slovo i kul'tura* (*La parola e la cultura*, 1921) per definire il ruolo della poesia: "La poesia è un vomere che ara e rivolge il tempo portando alla superficie i suoi strati profondi più fertili" (MANDEL'ŠTAM: 1967, 41).

Il rapporto collaborativo con il lettore, dunque, non è che un altro aspetto di questa stessa tendenza dialogica che abbiamo finora analizzato da diversi punti di vista. In tale sistema il lettore è un ulteriore interlocutore di questo dialogo, a cui è implicitamente assegnato il compito di accogliere nella sua coscienza la "parola immortale" per poterla ricreare ancora, in un perpetuo processo dialettico.

La tendenza a coinvolgere il lettore nel processo creativo dell'opera è frequente anche nell'opera di Johansen, su cui ci concentreremo approfonditamente nella prossima sezione.

## 5.2 Majk Johansen e la trama come pretesto per un gioco carnevalesco con il lettore

Come abbiamo sottolineato nei capitoli precedenti, la produzione in prosa di Majk Johansen è caratterizzata da una costruzione piuttosto complessa, nonostante la sua inclusione nella letteratura di massa abbia portato molti critici a sottovalutarne la ricchezza di significati. Se nei capitoli precedenti abbiamo osservato come questa complessità si manifesti mediante i sofisticati riferimenti intertestuali, l'elaborata riflessione ideologica e culturale e l'uso del plurilinguismo, ci resta ora da analizzare la modalità di strutturazione dell'opera da un punto di vista teorico, con particolare attenzione alla gestione dei diversi piani narrativi e dei rispettivi narratori e, infine, al ruolo che in questo schema è assegnato al lettore.

In particolare, i due romanzi di Johansen di cui abbiamo ampiamente parlato nei capitoli precedenti, *Pryhody Mak Lejstona, Harri Ruperta ta inšych* e *Podorož učenoho Doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'cesty u Slobožans'ku Švajcariju*, sono entrambi caratterizzati da una stratificazione di piani narrativi, che contribuiscono a sottolineare il carattere finzionale dell'opera e ne accentuano il carattere ludico e carnevalesco.

Iniziamo la nostra analisi di *Pryhody*, in cui è osservabile fin dall'inizio una notevole sovrapposizione dei piani narrativi e, di conseguenza, una moltiplicazione delle figure autoriali. Il romanzo, infatti, si apre come una premessa, in cui si chiarisce che il testo presentato ai lettori è la traduzione di un testo originario che viene pubblicato per la prima volta postumo e nella sua edizione tradotta:

> Віллі Вецеліус (Willy Wetzelius) — псевдонім Антона Райнке, що народився р. 1893 в німецьких колоністів у Запоріжжі (на Хортиці). Речі свої, написані в легкому жанрі авантурних романів, він зачитував на вечірках у колонії. Цей його роман перекладений нами з рукопису, що дістався до Видавництва після смерти самого Антона Райнке. Для того, щоби можна було його надрукувати, довелося змінити й зм'ягчити деякі місця його книги, написаної трошки вільно, — бо вона не призначалася до друку. Окрім того, довелося скоротити деякі вставні епізоди (напр., історію Камілли), бо роман справляв враження не зовсім закінченого й ці епізоди мали занадто малий зв'язок з ходом дії.
>
> Антон Райнке не повернувся з Німеччини, куди він поїхав з Представництвом. Його застрелив німецький офіцер у випадковій сутичці, що Райнке мав з двома фашистами. Тому, хто пише ці рядки, довелося, перекладаючи, дописувати останню главу — початок її (історію Лейнів) написав сам Вецеліус. Без ніяких змін у стилі Вецеліуса зоставлений III розд. В особі Дюваля Вецеліус дав деякі риси свого характеру. «Der Mensch ist der machtigste!» було улюбленим прислів'ям Вецеліуса.
>
> М. К.[161] (JOHANSEN: 2009, 227).

A partire da questa premessa, il lettore comprende che il testo che leggerà è già, per così dire, di secondo grado e apertamente "pluridiscorsivo", poiché è caratterizzato da uno sdoppiamento delle figure autoriali: da un lato, infatti c'è l'autore del romanzo originale, Willy Wetzelius, dall'altro il traduttore del romanzo in ucraino, che, a suo dire, non solo ha tradotto l'opera ma l'ha anche modificata sulla base di un preciso progetto editoriale, scegliendo di tagliare o accorciare alcuni episodi, di mitigare il linguaggio in altri, applicando una sorta di censura. D'altra parte, anche queste due figure primarie sono a loro volta ambigue, poiché costituiscono in realtà delle maschere. Da

[161] Traduzione: "Willy Wetzelius è lo pseudonimo di Anton Reinke, nato nel 1893 in una famiglia di coloni tedeschi a Zaporiżżia (nell'isola di Chortycja). Leggeva le sue opere, scritte nel genere leggero dei romanzi d'avventura, durante le feste presso la colonia. Abbiamo tradotto questo suo romanzo a partire dal manoscritto giunto alla casa editrice dopo la morte dello stesso Anton Reinke. Per poterlo stampare è stato necessario modificare e mitigare alcune parti del suo libro, che era stato scritto un po' liberamente, non essendo pensato per la stampa. Inoltre, è stato necessario abbreviare alcuni episodi inseriti (ad esempio la storia di Camilla), perché il romanzo dava l'impressione di non essere del tutto concluso e perché questi episodi risultavano troppo slegati dallo svolgimento dell'azione. Anton Reinke non è tornato dalla Germania, dove si era recato con la Delegazione. Gli ha sparato un ufficiale tedesco durante uno scontro accidentale che Reinke ha avuto con due fascisti. Chi ha scritto queste righe ha dovuto completare l'ultimo capitolo durante la traduzione; l'inizio di esso (la storia dei Lane) è stato scritto dallo stesso Wetzelius. Il capitolo III è stato lasciato senza modifiche allo stile di Wetzelius. A Duval, Wetzelius ha conferito alcuni tratti del suo carattere. "Der Mensch ist der machtigste!" era un detto preferito di Wetzelius. M. K".

quanto apprendiamo nella premessa, infatti, Willy Wetzelius è lo pseudonimo di Anton Reinke, un abitante delle colonie tedesche nella regione di Zaporižžja, mentre la premessa è firmata con le iniziali "M. K.", che corrispondono al nome di Mykola Kramar, uno degli pseudonimi frequentemente utilizzati da Johansen. Chiaramente, tutte queste figure non sono altro che ipostasi dello scrittore stesso, il quale, ad esempio, utilizzò a volte proprio lo pseudonimo di Willy Wetzelius.

La moltiplicazione delle figure autoriali è mirata a svolgere specifiche funzioni riguardanti la ricezione dell'opera. Per prima cosa, ipotizza Kulakevyč, l'espediente della falsa traduzione intendeva effettivamente ingannare i lettori ucraini, che tendenzialmente preferivano la letteratura straniera a quella nazionale, e costituiva quindi una scaltra mossa di marketing alquanto diffusa nel mercato editoriale dell'epoca (KULAKEVYČ: 2020, 104). Tuttavia, anche una volta svelato l'inganno, questo sdoppiamento delle figure autoriali non smette di avere un effetto significativo nella costruzione narrativa dell'opera. Se, infatti, la figura dell'Autore è, come sostiene Eco, una strategia testuale che dona intenzionalità e coerenza al testo, il fatto che alla creazione di questo testo concorrano almeno due figure (per quanto immaginarie) di Autori ideali – ossia l'autore originale, Anton Reinke/Willy Wetzelius, e il traduttore, nonché correttore e censore del testo, Mykola Kramer/Majk Johansen – contribuisce a conferire all'opera la forma di un testo ambivalente, costituito dall'unione di diverse intenzioni autoriali potenzialmente in contraddizione tra loro, e compromette radicalmente l'attendibilità del testo e la sua relazione con il mondo reale.

La rilevanza della figura autoriale nella costruzione dell'opera e nella valutazione della sua attendibilità è ulteriormente ribadita in uno dei capitoli conclusivi del romanzo, in cui il narratore, rivolgendosi direttamente al lettore, lo invita a interrogarsi su quali siano i personaggi principali dell'opera:

> А поки що читачеві доведеться познайомитись із головною дієвою особою романа. Головна дієва особа романа... це Мартин — догадується читач. Може, втім, це Дюваль. А може, Едіт, Гаррі, м-р Лейстон, Камілла... Ні, дорогий читачу! Всі згадані особи не головні персонажі роману.
>
> Головний персонаж роману — це «правда», догадується знову читач, що пам'ятає «Війну та мир» Толстого. Мимо! Толстовська «правда» не є головна особа цього роману, її немає навіть серед другорядних персонажів. Головна дієва особа, найактивніший герой цього роману — це його автор. Автор цього роману чоловік, 28 літ, брюнет. Втім, можливо, що дівчина 23 літ, блондинка, його улюблениця. Все це цілком можливе й навіть дуже близьке до правди[162] (JOHANSEN: 2009, 364).

[162] Traduzione: "E ora giunge il momento in cui il lettore deve fare la conoscenza del personaggio principale del romanzo. Il personaggio principale del romanzo…è Martin – prova a indovinare il lettore. Oppure, forse, è Duval. O forse Edith, Harry, Mr. Layston, Camilla…no, caro lettore! Nessuno di questi personaggi citati è il personaggio principale. Il personaggio principale del romanzo è la "Verità", prova di nuovo a indovinare il lettore che ricorda *Guerra e Pace* di Tolstoj. Provate ancora! La "Verità" tolstojana non è il personaggio principale del romanzo, non è nemmeno presente tra

In questo passaggio il narratore fa due osservazioni particolarmente significative. In primo luogo, egli mette in guardia il lettore circa l'assenza della "verità" tra i personaggi attivi del romanzo, accentuando così il carattere mistificatorio dell'opera e distanziandosi manifestatamente da quel modello di letteratura come specchio della realtà o portatrice di un insegnamento morale superiore che, secondo la sua opinione, è ben rappresentato dall'opera tolstojana. In secondo luogo, il narratore afferma che il vero attore principale del romanzo è l'autore stesso, mettendo così in secondo piano il soggetto vero e proprio dell'opera e riportando invece l'attenzione del lettore sul processo creativo in quanto tale. Anche in questo caso, tuttavia, la figura dell'autore altro non è che una strategia testuale, come sembra suggerire Johansen quando confonde le acque sulla reale identità di questo ipotetico autore: "l'autore di questo romanzo è un uomo di 28 anni, bruno. Oppure, forse, è una ragazza di 23 anni, bionda, la sua amante". Lo scopo principale dell'autore, dunque, è quello di rendere visibile la struttura dell'opera letteraria negli aspetti che solitamente rimangono sottintesi, quali, appunto, lo scarto esistente tra l'autore reale dell'opera e le varie voci che si avvicendano al suo interno, compresa quella dello stesso narratore, o la sospensione dell'incredulità e l'illusione di verosimiglianza necessari affinché la ricezione dell'opera vada a buon fine. Smascherando questi espedienti, Johansen sembra voler invitare il lettore a mantenere un sano scetticismo e ad acquisire invece una buona dose di consapevolezza sugli strumenti e i limiti del mezzo letterario. In tal senso, anche l'opera di Johansen, nonostante il suo chiaro contenuto ideologico, si distanzia tanto dalla letteratura "prosvitiana" quanto dal modello nascente del realismo socialista, poiché invita il lettore a non accogliere il contenuto dell'opera come un "verbo" calato dall'alto, ma a interrogarsi su di esso e a contribuire alla costruzione del suo significato complessivo. Non a caso, come si può osservare nel passaggio citato, il narratore sollecita di frequente la partecipazione attiva del lettore, rivolgendosi a lui direttamente ("il lettore deve ancora fare la conoscenza del personaggio principale", "il lettore prova a indovinare", e così via).

Uno spiccato desiderio di rendere visibile agli occhi del lettore il carattere fittizio e quasi ingannevole del mezzo letterario è osservabile anche nel secondo romanzo johanseniano, *Podorož*. Il romanzo è costellato di momenti che interrompono momentaneamente la finzione narrativa per rivolgersi direttamente ai lettori o smascherare gli espedienti narrativi messi in pratica in quel frangente. I metodi utilizzati per perseguire questo scopo sono numerosi. Talvolta, l'interruzione della finzione narrativa è causata da interventi diretti dell'autore, che si rivolge affettuosamente (ad esempio

i personaggi secondari. Il personaggio principale, l'attore più attivo di questo romanzo, è il suo autore. L'autore di questo romanzo ha 28 anni, è bruno. Oppure, forse, è una ragazza di 23 anni, bionda, la sua amante. Tutto questo è assolutamente possibile e persino molto vicino alla verità!".

utilizzando espressioni come “miei amati lettori”) o ironicamente ai suoi lettori e li guida, spesso spostando la loro attenzione da un filone narrativo a un altro e aiutandoli a ricordare le informazioni necessarie per seguire lo sviluppo degli avvenimenti:

> Захопившися апокрифічною бабою, ми покинули доктора Леонардо і його майбутню коханку Альчесту голих, ідучи попід берегом степового Дінця. Аморальний читач міг уже бозна-що подумати про них, зважаючи на небезпеку такої подорожі для двох ставних, живих людей з гарячою італійською кров'ю в жилах. Але аморальний читач забуває, що доктор уже стримував свою пристрасть протягом довгих років подорожі і тим легше міг стримати її зараз протягом скількох годин чекання[163] (JOHANSEN: 2009, 428).

Il narratore si rivolge qui al lettore utilizzando la prima persona plurale (“Abbiamo lasciato il dottor Leonardo e la sua amata Alcesti”), ponendosi così sul suo stesso livello e dimostrando il desiderio di accompagnarlo passo passo nella ricezione della storia, salvo poi prendersi gioco bonariamente della sua maliziosità, definendolo “immorale”. Tale modalità di gestione della trama, costituita dall’intreccio di filoni narrativi distinti tra i quali il lettore impara a districarsi grazie alla paziente guida del narratore è reminiscente della gestione dell’intreccio attuata da Ariosto nell’*Orlando Furioso*,[164] un testo che abbiamo già individuato come una possibile fonte di ispirazione per l’autore e che si rivela qui nuovamente affine all’opera johanseniana per le sue caratteristiche dialogiche e “carnevalesche”.

In altri casi, il narratore mostra, per quanto ironicamente, di fare affidamento sulle competenze culturali dei suoi lettori, contribuendo in tal senso a delineare un Lettore Modello ben definito:

> Свідомий і освічений читач знає те, що каже нам наука фізіології про деякі людські потреби, а саме, що вони абсолютно невблаганні й неминучі. Сила цих потреб така, що, бувши затримані і невдоволені, вони крушать усе на своїм шляху: мораль, звичаї, закони, сімейні вузли, найдорогше для тих самих людей вони крушать, як лавина. Такий голод і така любов[165] (JOHANSEN: 2009, 433).

[163] Traduzione: “Affascinati dalla matrona apocrifa, abbiamo lasciato il dottor Leonardo e la sua futura amante Alcesti nudi, mentre camminavano lungo le rive dello stepposo Dinec’. Un lettore immorale potrebbe già pensare a Dio sa cosa su di loro, considerato il pericolo di un viaggio del genere per due persone così robuste e vivaci e con caldo sangue italiano nelle vene. Ma il lettore immorale dimentica che il medico aveva già frenato la sua passione per molti lunghi anni di viaggio, e poteva frenarla tanto più facilmente adesso per qualche ora di attesa”.

[164] Si tratta, in particolare, della tecnica dell’entrelacement (BRAND: 1977; DELLA PALMA: 1984).

[165] Traduzione: “Il lettore ragionevole e colto sa ciò che la scienza della fisiologia ci dice su alcuni bisogni umani, e cioè che essi sono assolutamente inesorabili e inevitabili. La potenza di questi bisogni è tale che, se trattenuti e insoddisfatti, essi distruggono ogni cosa sul loro cammino: la moralità, i costumi, le leggi, i legami familiari, distruggono come una valanga le cose più preziose per quelle stesse persone che ne sono vittima. Tali sono la fame e l’amore”.

In questo passaggio, il narratore apostrofa il lettore con una sorta di *captatio benevolentiae*, definendolo "ragionevole e colto" e per questo meritevole della sua stima, nonché di una certa fiducia nelle sue conoscenze scientifiche. Così facendo, però, sta di fatto delimitando una specifica categoria di lettori a cui il suo testo è rivolto, e a cui è pertanto implicitamente richiesto di potersi riconoscere in questa definizione e di condividere un certo repertorio di saperi. Le conoscenze richieste per comprendere l'episodio, tuttavia, non solo sono particolarmente banali (e relative, come tipico del genere carnevalesco, a primordiali bisogni fisiologici come la fame e il desiderio sessuale), ma vengono anche spiegate espressamente dal narratore, risultando in un immediato capovolgimento parodico dell'affermazione appena fatta.

Uno dei casi più eclatanti di interruzione della finzione narrativa, poi, è costituito dagli interventi metaletterari effettuati a nome dei personaggi stessi, che dimostrano così una paradossale consapevolezza circa il proprio carattere finzionale. Ne riportiamo di seguito un esempio significativo:

> Я сказав, що той, хто створив ці слова, створив і нас з тобою. Йому, що писав цю книгу, я не був вдячний через усе своє довге життя, бо моє щастя, майнувши переді мною, як та зоря, падало в безвість. Але сьогодні я дякую йому — ти розумієш за що — за те, чого ще ніколи не було на цій землі і що збудеться сьогодні, Альчесто. Я знаю, я почуваю це — Альчесто, голубко, ти й досі стоїш у холодній воді, люба![166] (JOHANSEN: 2009, 435).

In questo estratto, il personaggio di Leonardo, durante una conversazione con Alcesti, fa esplicito riferimento all'autore come suo creatore, nei confronti del quale prova una gratitudine di stampo quasi religioso – simile, in questo senso, alla gratitudine della creatura per il suo Creatore – per il destino felice che, secondo le sue aspettative, l'autore riserva a lui e alla sua amata: "Per tutta la mia vita non sono stato grato a colui che ha scritto questo libro, […] ma oggi lo ringrazio". Attraverso questa riflessione Leonardo sottolinea quindi il potere creativo dell'autore, che assume un carattere pseudo-divino, e rivela invece la propria natura effimera di personaggio. Inoltre, la presenza di elementi dal valore deittico ("queste parole", "questo libro") non solo contribuiscono a evidenziare lo spazio finzionale in cui agiscono i personaggi, ma conferiscono anche un carattere performativo al testo letterario, analogamente a quanto già osservato per l'opera chvyl'oviana. Le parole create dall'autore, a cui fa riferimento Leonardo, così come il libro all'interno del quale è racchiusa la sua esistenza,

[166] Traduzione: "Ho detto che colui che ha creato queste parole ha creato anche te e me. A lui, che ha scritto questo libro, non sono stato grato nel corso di tutta la mia vita perché la mia felicità, splendente davanti a me come quella stella, è caduta nell'oblio. Ma oggi lo ringrazio – capisci perché – per ciò che non è mai accaduto prima su questa terra e per ciò che accadrà oggi, Alcesti. Lo so, lo sento: Alcesti, tesoro, sei ancora nell'acqua fredda, mia cara!".

sono proprio quelle che il lettore sta leggendo, e ciò crea l'impressione di un'azione che si svolge e prende vita direttamente di fronte agli occhi del lettore, mediante l'atto della lettura. La natura fluida e performativa dell'opera è ribadita anche in altri punti, ad esempio quando il narratore si dichiara stupito dell'inattesa piega di alcuni eventi:

> Коли вчений доктор Леонардо і його майбутня коханка, прекрасна Альчеста, через цілий день мандрувавши до Слобожанської Швайцарії, надвечір увійшли низенькими дверима у біле слобожанське шале, сиріч хату, то і читач наш, і читачка, і я сам були переконані, що скінчилася довга подорож доктора Леонардо, що його майбутня коханка, прекрасна Альчеста, зробилася під покровом ночі його теперішньою коханкою[167] (JOHANSEN: 2009, 435).

Questa affermazione è in parziale contraddizione con il ruolo di creatore che i personaggi stessi avevano attribuito all'autore, e sembra al contrario attribuire loro una sorta di libero arbitrio, privando l'autore dell'apparente onnipotenza di cui era stato investito nel passaggio precedente. Rimane chiara, invece, la natura performativa dell'opera e il tentativo di coinvolgere il lettore in un processo di lettura critico e attivo, all'interno del quale egli sembra occupare una posizione alla pari dell'autore stesso.

Se è vero che tutto il romanzo è ricco di riflessioni metaletterarie e di allusioni circa la natura ingannevole e artificiosa dell'opera letteraria, questo aspetto emerge definitivamente come uno dei temi centrali dell'opera nella parte conclusiva del romanzo, dove, con un colpo di scena finale, il narratore confessa di aver teso una trappola ai lettori, poiché ha rappresentato dei personaggi totalmente finzionali, creati come pure proiezioni del paesaggio:

> Зі скрухою на серці і не сміючи підвести очі свої, автор смиренно признається, що на протязі всього Прологу і всієї Подорожі нахабно водив вас, прекрасні читачу і читачко, за ваші (клясичні) носи. Автор удав, ніби він (як усякий порядний літератор) збирається показати вам справжніх людей і справжні їхні мандри по декоративних місцях з табличками «Степ» і «Місця коло Коропових хуторів».
>
> Натомість автор цей, сильно бажаючи вам показати справжні ляндшафти степів та лісостепів, змалював їх з усією серйозністю і щирістю, на які він був здатний, і для того не пошкодував ніяких зусиль.

[167] Traduzione: "Quando il sapiente dottor Leonardo e la sua futura amante, la bella Alcesti, dopo un'intera giornata di viaggio nella Svizzera della Slobožanščyna, verso sera varcarono la porta bassa di uno chalet bianco ucraino, ovvero di una capanna, a questo punto sia il nostro lettore, sia la lettrice, che io stesso eravamo convinti che il lungo viaggio del dottor Leonardo fosse finito, che la sua futura amante, la bella Alcesti, sotto la coperta della notte fosse diventata la sua attuale amante".

> Але, міркував автор, ні розумний читач, ні прекрасна читачка не схочуть читати про самі ляндшафти і покинуть книгу, не допливши й до третьої сторінки. Тож автор удався до хитрощів[168] (JOHANSEN: 2009, 507).

Il narratore confessa di aver in un certo senso ingannato i lettori, a causa della natura fittizia dei suoi personaggi, concepiti in realtà in modo totalmente metaforico. Tuttavia, è anche vero che qualsiasi opera letteraria di finzione si basa su un patto narrativo tra autore e lettore, per cui il lettore accetta di sospendere la propria incredulità e accettare le regole della finzione letteraria. Continuando a sottolineare l'aspetto mistificatorio dell'opera, invece, Johansen rende di fatto impossibile l'adesione totale a questo patto, costringendo il lettore a rimanere vigile per tutto il processo di lettura del romanzo. La confessione finale, dunque, non fa che esplicitare l'intrinseco carattere fittizio dell'opera letteraria, inducendo i lettori a rileggere il romanzo in maniera ancora più attenta e distaccata.

Qual è, dunque, il vero scopo della continua rottura dell'illusione letteraria attuata da Johansen? Per rispondere a questa domanda, è bene sottolineare che, contrariamente a quanto potrebbe sembrare, il continuo riferimento al carattere mistificatorio del testo letterario non sembra essere volto a confondere e ingannare il lettore, ma al contrario, costituisce un tentativo di renderlo consapevole degli strumenti propri del mezzo letterario in quanto tale e dei suoi limiti nella rappresentazione della realtà. L'acquisizione di una simile consapevolezza permetterebbe ai lettori non solo di interpretare i testi con un approccio critico complesso, ma anche di diventare autori in prima persona. Il Lettore Modello a cui l'autore del romanzo si rivolge implicitamente in queste pagine, tentando al contempo di dargli forma, deve dunque essere in grado di interpretare questo ruolo attivo nella costruzione del significato dell'opera e di individuare gli strumenti espressivi introdotti dallo scrittore durante il suo processo creativo. In altre parole, egli corrisponde al rappresentante ideale della nuova società postrivoluzionaria, ossia, verosimilmente, a un membro del proletariato che aderisce agli ideali rivoluzionari e condivide la forte tensione creativa che caratterizza la sua epoca. In uno dei primi capitoli del *Podorož* l'autore interviene in prima persona proprio per esporre una sua lunga riflessione sul proletariato, individuato così come il principale destinatario dell'opera. Per prima cosa, l'autore dichiara di amare il proletariato e di ammirare le sue conoscenze:

[168] Traduzione: "Con il dolore nel cuore e non osando alzare lo sguardo, l'autore ammette umilmente che durante l'intero *Prologo* e l'intero *Viaggio* vi ha sfacciatamente presi, bellissimo lettore e bellissima lettrice, per il vostro (classico) naso. L'autore ha finto di volervi mostrare (come ogni scrittore decente) delle persone vere e i loro viaggi reali attraverso luoghi decorativi con i cartelli "Steppa" e "Luoghi presso le fattorie di Koropove". Invece questo autore, desiderando fortemente mostrarvi i veri paesaggi delle steppe e delle foreste, li ha dipinti con tutta la serietà e sincerità di cui era capace, senza risparmiare alcuno sforzo in questo. Ma, pensò l'autore, né il lettore ragionevole né la bellissima lettrice vorranno leggere dei paesaggi in quanto tali e abbandoneranno il libro prima ancora di raggiungere la terza pagina. Quindi l'autore ha fatto ricorso alla furbizia".

> Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних і нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній, показаних дуже наочно і докладно, я так само, як Дон Хозе, дуже люблю і поважаю пролетаріят, тільки ще куди глибше і повніше. […]
>
> Я люблю пролетаріят за те, що він узяв мене за руку і веде з собою на верховиння історії. Я поважаю пролетаріят за те, що він мій вождь і мій учитель, і я ніколи не брався його нахабно вчити, і безсоромно претендувати на ролю його вождя мені, слабому і капризному інтелігентові. Я поважаю пролетаріят за те, що в своїх книгах він навчив мене політичної економії і філософії і з вуст робочої молоді своєї навчив мене про ролю віршів у будівничім процесі. Як мій товариш пролетаріят, я люблю футбол, американський фільм, авантурний роман, риболовлю, полювання й природу[169] (JOHANSEN: 2009, 399).

In questo passaggio l'autore intende dunque negare il luogo comune che vede gli intellettuali elevarsi al di sopra della classe proletaria e possedere una più lucida visione del mondo, riconoscendo, al contrario, una certa superiorità culturale e morale della classe proletaria, se paragonata a quella intellettuale, "debole e capricciosa". Ma, più di tutto, il proletariato è oggetto dell'ammirazione e dell'amore dell'autore a causa del proprio spirito creativo e pratico, da cui Johansen intende trarre ispirazione per dare vita a una forma di letteratura quanto più vicina possibile alla nettezza tecnica della produzione artigianale o meccanica. L'intervento in prima persona dell'autore, infatti, continua con la definizione del proletariato come "Maestro", e con l'auspicio di poter imparare da questa classe a trarre il meglio dai mezzi del proprio "mestiere" (*remestvo*) per creare un "mondo" nuovo:

> Але найбільше я люблю пролетаріят за те, що він — Майстер, за те, що це він робить Річ, і через те тільки він може зробити світ. Я признаюся, що я давно і безнадійно закоханий у Речах, що я навіть купував інструменти, якими не міг або не вмів користуватись, тільки для того, щоб день у день виймати їх зі столу і розглядати протягом довгих годин. Я давно знаю напам'ять десятки каталогів фотографічних камер, рушниць, велосипедів, біноклів, об'єктивів, і коли мені трапиться каталог секстантів або мікроскопів, що з ними я не вмію обійтися, я так само вивчив би цей каталог напам'ять. І коли я пишу, я пам'ятаю, що мій Майстер, мій Товариш хоче, щоб я робив добрі Речі у своїм ремеслі. Я сподіваюсь, що в своїм невеликім ремеслі я зроблюся такимож Майстром, як мій товариш-пролетаріят[170] (JOHANSEN: 2009, 400).

[169] Traduzione: "Io, l'autore di questa storia e il padre di Don José Pereira e del suo compagno, il setter dal pelo rosso Rodolfo, così come di molte altre persone, reali e fittizie, che sono in questa storia e di molte cose in essa contenute e rappresentate in modo molto vivido e dettagliato, proprio io, come Don José, amo e rispetto moltissimo il proletariato, solo molto più profondamente e pienamente. […] Amo il proletariato perché mi ha preso per mano e mi porta con sé al vertice della storia. Rispetto il proletariato perché è la mia guida e il mio maestro, e non ho mai osato educarlo sfacciatamente, né arrogarmi spudoratamente, io, un intellettuale debole e capriccioso, il ruolo di suo leader. Rispetto il proletariato perché mi ha insegnato l'economia politica e la filosofia nei suoi libri e dalla bocca dei suoi giovani lavoratori mi ha insegnato il ruolo della poesia nel processo di costruzione. Come i miei compagni proletari, mi piacciono il calcio, i film americani, i romanzi d'avventura, la pesca, la caccia e la natura".

[170] Traduzione: "Ma soprattutto, amo il proletariato perché è il Maestro, perché crea le Cose, e per questo lui solo può plasmare il mondo. Confesso che da tempo sono perdutamente innamorato delle Cose, che ho comprato anche strumenti

Un simile discorso è testimone dell'approccio costruttivista dello scrittore, il quale, come si ricorderà, proprio nel 1930, un anno prima della pubblicazione del *Podorož*, era stato tra i fondatori del gruppo di matrice costruttivista Techno-mystec'ka Hrupa A. Inoltre, durante gli anni Venti, Johansen aveva scritto anche due manuali teorici, uno dedicato alla prosa e uno alla poesia, in cui tentava di individuare delle norme ben definite per la creazione letteraria. Tale concezione della letteratura come "tecnica" o "mestiere" si inscrive perfettamente nel contesto dell'epoca anche in senso più generale: basti pensare alle riflessioni teoriche dei formalisti, ma anche alle espressioni artistiche di stampo costruttivista (come dimostra l'interesse per la tecnica cinematografica in quanto tale mostrato nei film di Dziga Vertov) o, al di fuori delle avanguardie, ad alcune correnti di impostazione apparentemente più tradizionale, ma analogamente orientate sulla ricerca di una parola concreta e di una forma letteraria altamente perfezionata mediante una sofisticata conoscenza del mezzo espressivo. È il caso di poeti come i neoclassici ucraini, primo fra tutti Mykola Zerov, ma anche degli acmeisti russi, che posero al centro della propria ricerca poetica proprio l'idea di una parola "oggettuale" e l'elaborazione dell'arte poetica come "mestiere". *Remeslo* (*Mestiere*), ad esempio, è anche il titolo di una raccolta di Marina Cvetaeva del 1923.

La costruzione di un testo letterario interamente fondato sullo smascheramento – spesso parodico – degli espedienti del mestiere e sul coinvolgimento creativo del lettore, dunque, ben si inserisce non solo nel progetto artistico e teorico dello scrittore ma anche in quello culturale e politico dell'epoca, poiché stimola il lettore a rifiutare il ruolo di totale passività a cui era stato relegato da una certa letteratura populista (la stessa fortemente osteggiata da Chvyl'ovyj), e ad essere incluso nel processo creativo della singola opera e, conseguentemente, nel dibattito culturale e politico del Paese. Proprio come precedentemente osservato a proposito di Chvyl'ovyj, la creazione di un Lettore Modello maturo e competente ha un profondo valore anche dal punto di vista identitario, poiché invita i lettori a divenire parte attiva di un rinnovato processo pedagogico nonché della creazione collettiva di una nuova società e di una nuova nazione, che impara ad immaginarsi come tale anche grazie alla nuova letteratura ucraina e sovietica. Seppur con modalità e stili diversi, dunque, ad accomunare l'opera di Johansen e Chvyl'ovyj è proprio questa tendenza a mettere a nudo il processo di creazione dell'opera letteraria che, se osservata nei suoi risvolti "artigianali", si fa inevitabilmente specchio anche della creazione di una società e una nazione nuove.

---

che non potevo o non sapevo usare, solo per prenderli dal tavolo giorno dopo giorno e stare a guardarli per lunghe ore. Conosco da tempo a memoria decine di cataloghi di macchine fotografiche, fucili, biciclette, binocoli, obiettivi, e quando mi imbatto in un catalogo di sestanti o di microscopi che non so maneggiare, studierei a memoria anche questo catalogo. E mentre scrivo, ricordo che il mio Maestro, il mio Compagno, vuole che io faccia Cose buone nel mio mestiere. Spero che nel mio piccolo mestiere diventerò Maestro quanto i miei compagni proletari".

Una certa stimolazione del pensiero critico del lettore è presente anche nella produzione di Ostap Vyšnja, per quanto con una minore elaborazione teorica, in accordo con il genere umoristico e tendenzialmente meno complesso in cui si inserisce l'opera vyšniana. Nella prossima sezione analizzeremo, in particolar modo, la modulazione delle molteplici voci narrative individuabili nell'opera vyšniana e le difficoltà interpretative a cui il lettore è messo di fronte a causa di questa marcata "pluridiscorsività".

## 5.3 Ostap Vyšnja: narratori fittizi, parodie, pluridiscorsività

L'analisi dei racconti vyšniani condotta nei capitoli precedenti ci ha già permesso di sottolineare la frequente ambiguità della posizione autoriale, spesso causata dalla creazione di una distanza tra la figura del narratore dell'opera e quella dell'autore reale, che può provocare un profondo senso di disorientamento nel lettore. Tale caratteristica costruzione narrativa può essere considerata come una forma tradizionale di quella che Bachtin definisce come "pluridiscorsività", a cui già abbiamo accennato in precedenza, ma che risulta particolarmente evidente nell'opera vyšniana. Con questo termine, lo studioso descrive una caratteristica tipica della "lingua viva", che consiste nell'alternanza, all'interno di ciascun sistema linguistico, di molteplici voci, corrispondenti ad altrettanti gruppi sociali con le proprie individuali visioni sul mondo. La costruzione romanzesca, o, in ogni caso, la scrittura in prosa in generale, permette, secondo Bachtin, di rendere giustizia a questa intrinseca dialogicità delle lingue proprio mediante la pluridiscorsività, ossia la rappresentazione delle molteplici stratificazioni dialogiche a cui ogni lingua è sottoposta nel suo sviluppo reale (BACHTIN: 1979b, 68-108). Questo tipo di costruzione narrativa, continua Bachtin, è specialmente diffuso nel genere umoristico (BACHTIN: 1979b, 109), e per questo non stupisce che sia particolarmente visibile proprio nell'opera vyšniana. È bene sottolineare, inoltre, come questo mezzo espressivo risulti specialmente utile nella rappresentazione di un gruppo sociale esteso e variegato come quello di una nazione ancora in via di formazione quale era, appunto, l'Ucraina nel corso degli anni Venti. Come afferma Bachtin, infatti, la rappresentazione della pluridiscorsività di una lingua contribuisce a riflettere la molteplicità di visioni del mondo di una data comunità, anche in relazione a ciò che la circonda:

> La lingua letteraria nazionale di un popolo con una cultura artistica prosastica sviluppata, in particolare romanzesca, e con una ricca e intensa storia ideologico-verbale è, in sostanza, un microcosmo organizzato che riflette il macrocosmo della pluridiscorsività non soltanto nazionale, ma anche europea. L'unità della lingua letteraria non è l'unità di un solo sistema isolato di lingua,

> ma l'unità profondamente originale di "lingue" in contatto e coscienti l'una dell'altra (BACHTIN: 1979b, 102).

Attraverso la sua rappresentazione pluridiscorsiva del mondo, dunque, Vyšnja dà voce a una comunità unita dalla partecipazione a questo dialogo incessante, che assume finalmente una forma ufficiale e concreta sulle pagine dei quotidiani, delle riviste e dei libri che comparivano in quantità sempre maggiore nell'ambiente letterario charkiviano. Ai lettori, a loro volta, è implicitamente richiesto di prendere parte a questo dialogo, riconoscendo in esso le voci che si alternano e ricercando autonomamente tra di esse la propria posizione. Cerchiamo dunque di individuare le forme di questa pluridiscorsività e i modi in cui esse stimolano, seppur implicitamente, la partecipazione attiva del lettore al processo interpretativo.

Una delle forme più eclatanti della pluridiscorsività vyšniana è chiaramente costituita dalla rappresentazione del plurilinguismo, su cui ci siamo concentrati nel capitolo precedente. L'inclusione, all'interno di numerosi racconti, di personaggi parlanti lingue diverse dall'ucraino (soprattutto il russo), non solo serviva a riflettere l'effettiva realtà plurilingue del contesto culturale rappresentato dall'umorista, ma svolgeva la funzione di rappresentare degli specifici gruppi sociali e le loro rispettive visioni del mondo. Basti pensare, a titolo di esempio, ai personaggi russofoni del racconto *Vol'ovyj sposib*, i quali, anche mediante la propria scelta linguistica, danno prova di una visione del mondo di stampo russocentrico e, di fatto, coloniale.

Tuttavia, l'alternanza di codici linguistici veri e propri non è il solo metodo con cui lo scrittore introduce la pluridiscorsività nei suoi racconti. Molto frequente è anche la tendenza a conferire al narratore una voce ben definita, che lo identifica come un membro di un determinato gruppo sociale nonché come un individuo distinto dall'autore stesso. Un chiaro esempio di questa modalità pluridiscorsiva è ancora una volta individuabile nella raccolta *Ukrajinizujemos'*. Si ricorderà, infatti, il narratore fittizio del racconto *Perši kroky*, il quale, pur ammettendo di non essere affatto interessato alle ragioni profonde del progetto di ucrainizzazione, offre ai lettori dei consigli utili per "ucrainizzarsi" rapidamente ed evitare così le potenziali conseguenze negative di una mancata adesione al progetto. Il narratore è dunque una figura evidentemente separata da quella dell'autore, e rappresenta un tipo sociale specifico, in questo caso quello di un cittadino ucraino profondamente influenzato dalla mentalità piccolo-russa. Il contenuto iperbolico e surreale delle riflessioni del narratore è un chiaro segnale della sua natura fittizia e umoristica. Osserviamo infatti in che modo il narratore racconta le proprie presunte difficoltà di apprendimento della lingua ucraina:

І не легенька та мова. Має й граматику, й синтаксу, й літературу цілу. За один вечір її не подужаєш. Я по собі знаю, як вона мені не легко давалась. Учили мене тої мови української давненько вже… Я вже був чималим чолов'ягою. Щось було мені місяців, мабуть, одинадцять, а може, й цілий рік… Так що вже добре знав, де в матері пазуха розстібається. Мати мене вчила. Каже було:

— Кажи: дай!

— Няй, мамо, няй!

— Дай, кажи, кажу тобі!

— Няй, мамо, няй!

— Нявкатимеш — не дам!

І не дасть. То я було плачу, ніби мене по штату скоротили… Так що я за мову ту вкраїнську добре-таки натерпівся. Та ще й тепер, маючи вже не одинадцять місяців, а значно більше, як рік, — та й то доводиться і в граматику зазирнути, а іноді то й у словник… Отака та мова…[171] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 355).

In questo passaggio, la natura umoristica del narratore è piuttosto chiara, e si rivela innanzitutto nella natura iperbolica di alcune sue affermazioni. Ad esempio, il narratore racconta di essere stato esposto per la prima volta alla lingua ucraina quando era già "un uomo grande e grosso", ma poco dopo chiarisce che questa prima esposizione alla lingua altro non era che quella della sua prima infanzia, quando aveva "forse undici mesi, o forse persino un anno intero". Il lettore può dunque intuire che la lingua ucraina è in realtà la lingua madre del narratore, il quale l'ha poi accantonata in favore del russo, considerato verosimilmente una scelta più prestigiosa e conveniente. Quella che viene presentata come un'estrema difficoltà, da parte del narratore, di imparare la lingua ucraina, a cui segue un altrettanto surreale paragone tra la tristezza del bambino e il timore di poter essere licenziato (un'allusione alle sanzioni previste durante il processo di ucrainizzazione), emerge quindi semplicemente come il processo di apprendimento linguistico di un bambino mediante l'interazione con la madre. D'altra parte, affermare, per quanto ironicamente, che l'ucraino ha una sua grammatica, una sua sintassi e un intero patrimonio letterario suona anche come una risposta a quanti negavano lo stato di autonomia linguistica e culturale dell'Ucraina, considerandola ancora come una "sorella minore" della lingua e della cultura russa. Questa convinzione indubbiamente condivisa dall'autore emerge tra le righe, celata dalla voce del narratore, costituendo così un ulteriore livello di questo dialogo a più voci.

[171] Traduzione: "E non è una lingua facile. Ha una grammatica, una sintassi e anche tutta una letteratura. Non la puoi recuperare in una sera. Io, dal canto mio, so che non mi è stato facile impararla. Mi hanno insegnato questa lingua ucraina già molto tempo fa...ero già un uomo grande e grosso. Avevo qualche mese, probabilmente undici, o forse persino un anno intero... Quindi sapevo già bene dove si sbottonava la camicia di mia madre. Me lo ha insegnato mia madre. Mi diceva: "Di': dai!"; "Mai, mamma, mai!"; "Dai, dillo, ti dico!"; "Mai, mamma, mai!"; "Se mugoli, non ti do niente!". E non mi dava il seno. E allora mi mettevo a piangere, come se mi avessero licenziato... Insomma, ho sofferto molto a causa della lingua ucraina. Ma anche adesso che non ho più undici mesi, ma molti di più, come un anno, devo ancora consultare la grammatica, e talvolta anche il dizionario... Ecco che lingua è…".

Un altro aspetto interessante del posizionamento di questo narratore riguarda il modo in cui si rivolge al lettore. A giudicare dal tono utilizzato, sembra che il narratore dia per scontato di trovarsi di fronte a dei lettori che condividono il suo sistema di valori e che, quindi, come lui sono totalmente disinteressati a imparare la lingua ucraina in modo approfondito. Il narratore sembra quindi solidarizzare con i lettori a proposito della comune sventura di doversi ucrainizzare:

> Знаєте, Радянська влада не любить жартувати… Доведеться, братця, при… той… налягти… Українізуємось давайте, та тоді вже спокійнісінько що два тижні платню одержуватимемо, до профспілки одраховуватимемо, коли треба — "Інтернаціонала" співатимемо, демонстрації робитимемо… Як справжні революціонери… Робітничі селяни, одне слово. Знаю я, що воно не дуже приємно… То собі сидиш, і всякі "отношения" в тебе тільки: чирк-чирк! Чирк-чирк — як мухи[172] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 355).

Questo atteggiamento del narratore nei confronti del lettore ha delle conseguenze importanti nella ricezione dell'opera. Innanzitutto, il dialogo apertamente instaurato dal narratore con i suoi lettori crea un effetto di immediato coinvolgimento di questi ultimi. La solidarietà che il narratore crea con i lettori, tuttavia, può causare una ricezione ambigua e complessa del racconto. Da un lato, non è difficile immaginare che alcuni dei lettori potessero effettivamente sentirsi rappresentati, almeno in un primo momento, dal fastidio che il narratore esprime circa l'ucrainizzazione forzata. Dall'altro, il carattere pluridiscorsivo della narrazione, che cela la critica velata dell'autore reale nei confronti del narratore, tratteggiato di fatto come un tipico "piccolo-russo" afflitto dalla mentalità coloniale, provoca, verosimilmente, un senso di imbarazzo in quei lettori che si erano effettivamente sentiti affini alla mentalità del narratore, e, auspicabilmente, stimola in loro un processo di riflessione e di autocritica.

A dar vita a questo gioco di stratificazioni di senso, tuttavia, non è soltanto la costituzione di un narratore fittizio socialmente e linguisticamente caratterizzato. Vi sono anche casi in cui la figura del narratore appare meno marcata e sembra riprodurre quella che Bachtin definisce "lingua comune", che racchiude al suo interno tutta la pluridiscorsività del contesto culturale rappresentato. Per illustrare questa modalità può essere utile ritornare a un'altra raccolta su cui ci siamo già soffermati in precedenza, ovvero i *Vyšnevi usmišky kryms'ki*, i racconti umoristici dedicati alla Crimea. Il narratore di questi racconti è in parte autobiografico, perché sembra rappresentare direttamente la

[172] Traduzione: "Sapete, le autorità sovietiche non amano scherzare…Ci tocca, fratelli, per…a quella…piegarci…Forza, ucrainizziamoci, così prenderemo tranquillamente la paga per due settimane; ci uniremo al sindacato, quando serve, canteremo l'Internazionale, faremo le manifestazioni…come dei veri rivoluzionari…dei lavoratori contadini, in una parola. Lo so che non è molto piacevole…te ne stai lì seduto e le tue "relazioni" ti dicono soltanto cri-cri! Cri-cri, come mosche".

voce dell'autore, ma è anche una voce più genericamente identificabile come un cittadino medio della società ucraina degli anni Venti, la cui voce assume di volta in volta forme e tonalità differenti, replicando così la ricchezza di posizionamenti ed espressioni che caratterizza l'ambiente culturale ucraino. Una significativa modulazione delle molteplici voci che, unite, costituiscono la "lingua comune", è osservabile nel racconto che apre la raccolta dedicata alla Crimea, *Symferopol' – Jalta (podorož)* (*Simferopol'– Jalta (viaggio)*, 1924), che descrive l'arrivo del viaggiatore nella penisola. Il narratore di queste pagine non è una figura ben definita, ma sembra piuttosto riprodurre il linguaggio tipico delle guide per viaggiatori, affiancandolo alla voce degli abitanti locali e donandogli talvolta accenti ironici riconducibili alla visione dell'autore stesso, come appare in questo passaggio:

> А вже з Сімферополя починається справжній Крим з його дивами дивними й чудами чудними, і в кожному, навіть скороченому, путеводителі усім — і екскурсантам, і простим людям — рекомендується гав не ловити, бо іменно в Сімферополі все й починається…
>
> Сімферополь — центр Криму, столиця його. Дуже старовинне місто, бо розкопки в ньому і біля нього свідчать, що ще в останні віки перед різдвом Христовим на цім місці було грецьке сельбище Неаполіс, де сидів скіфський цар Скилур…Чи довго той Скилур, цар скіфський, сидів у Сімферополі, чи недовго — про це ще не розкопано, але відомо, що приблизно за 22 століття після Скилура у Сімферополі сидів уже не цар, а Врангель, і сидів, як кажуть кримські легенди, дуже не довго… Зник він в напрямку на Царгород, і так «ґрунтовно» зник, що ніякими розкопками його ніколи не розкопаєш…
>
> Сімферополь вражає подорожнього своїми старовинними будівлями, пам'ятниками сивої старовини і чудесними краєвидами довкола, що про них можна писати, писати й ще раз писати… А як ви, невважаючи на його сивину, все-таки його проспали — виходить, що й писати про нього не будете…[173] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 238).

In queste righe, è l'autore stesso a segnalarci, per quanto implicitamente, la provenienza delle diverse voci che costituiscono la pluridiscorsività sottesa al testo. Da un lato, infatti, fin dall'inizio il narratore fa riferimento alle guide di viaggio ("in qualsiasi guida di viaggio, persino nelle edizioni abbreviate, si raccomanda a tutti…"), il cui linguaggio tradizionale viene poi ripreso anche in seguito, mediante l'impiego di uno stile descrittivo, una certa ricchezza di aggettivi e il frequente riferimento alla figura

[173] Traduzione: "E da Simferopol' inizia la vera Crimea con le sue strane stranezze e le meravigliose meraviglie, e in qualsiasi guida di viaggio, persino nelle edizioni abbreviate, si raccomanda a tutti – sia ai turisti che alla gente comune – di non lasciarsi ingannare, perché è proprio a Simferopol' che tutto inizia...Simferopol' è il centro della Crimea, la sua capitale. È una città molto antica, dal momento che gli scavi effettuati qui e nelle sue vicinanze testimoniano che anche negli ultimi secoli prima della nascita di Cristo in questo luogo c'era un villaggio greco, Neapolis, dove sedeva il re scita Sciluro... Se il re scita Sciluro sedette sul trono a Simferopol' per molto tempo, o non per molto tempo, non è stato ancora scoperto, ma è noto che approssimativamente ventidue secoli dopo Sciluro, sul trono a Simferopol' sedeva non più un re, ma Vrangel', ma sedette, come raccontano le leggende della Crimea per molto poco... Sparì nella direzione di Costantinopoli, e sparì così "completamente" che non lo potrete mai portare alla luce con nessuno scavo... Simferopol' impressiona il viaggiatore con i suoi edifici antichi, con i lasciti della sua antichità e i meravigliosi paesaggi tutto intorno, di cui puoi scrivere, scrivere e ancora scrivere... Ma se voi, incuranti della sua meravigliosa antichità, vi addormenterete durante il viaggio, è evidente che non scriverete nulla".

del viaggiatore, Lettore Modello per eccellenza di questo genere di testi ("Simferopol' impressiona il viaggiatore con i suoi edifici antichi…"). D'altro canto, alla visione per certi aspetti orientalizzante del linguaggio delle guide turistiche è contrapposto il punto di vista degli abitanti locali con il loro repertorio storico e culturale ("come raccontano le leggende della Crimea"). Tutto il breve testo, infine, è attraversato a tratti da una sottile ironia, che, configurandosi come un ulteriore livello, per quanto implicito, della narrazione, segnala il posizionamento dell'autore e il suo distanziamento dai linguaggi e dalle posizioni a cui sta dando voce. Indizi di questo sguardo ironico sono, ad esempio, i giochi di parole ("con le sue strane stranezze e le meravigliose meraviglie"), con cui il narratore sembra prendersi gioco del linguaggio barocco delle guide turistiche; l'inserimento di informazioni imprecise o comicamente semplificate, come accade per il riferimento a Vrangel', paragonato sarcasticamente ai re sciti e inserito nel contesto delle già menzionate "leggende della Crimea"; l'esito assurdo e comico dei ragionamenti ("ma se voi, incuranti della sua meravigliosa antichità, vi addormenterete durante il viaggio, è evidente che non scriverete nulla"). Lo sguardo ironico dell'autore, sotteso a ogni altra voce che compone la pluridiscorsività del testo, ne diventa dunque l'inevitabile controparte, il riflesso distorto che costringe i lettori a distanziarsi a loro volta da quanto stanno leggendo, facendo attenzione ai numerosi piani che in essi si riflettono e scegliendo attentamente il punto di vista da cui osservare le cose.

Un'altra delle manifestazioni più evidenti della pluridiscorsività, secondo Bachtin, è poi costituita dalla parodia (BACHTIN: 1979b, 117), un genere profondamente caratterizzato dall'intertestualità e assiduamente frequentato anche da Ostap Vyšnja. La parodia, infatti, dava modo all'umorista di replicare la pluridiscorsività insita nell'ambiente culturale charkiviano, nonché di instaurare un dialogo con esso, contribuendo così a creare, nella percezione dei lettori, l'idea di una comunità eterogenea ma ben definita, dotata di linguaggi propri e valori specifici a ciascun microgruppo sociale. Se, come abbiamo già osservato, elementi di stilizzazione parodica dei linguaggi specifici di gruppi sociali o professionali sono presenti ampiamente in tutta l'opera vyšniana, particolarmente significativi sono quei testi in cui la stilizzazione parodica non è solo un elemento più o meno rilevante della costruzione narrativa, ma costituisce il motivo di fondo sulla base del quale è strutturato tutto il racconto. Uno dei casi più lampanti riguarda le parodie letterarie contenute nella raccolta *Literaturni Šarži* (*Caricature letterarie*) uscita in volume nel 1927, ma i cui testi erano stati pubblicati singolarmente su riviste come *Červonyj Šljach* a partire dal 1923. Come suggerisce il titolo, la raccolta è costituita da brevi parodie di alcuni tra i più celebri scrittori e critici dell'epoca (Mykola Chvyl'ovyj, Hryhorij Kosynka, Volodymyr Korjak, Mykola Zerov e altri), attraverso le quali Vyšnja – che nelle caricature pubblicate su *Červonyj Šljach* si firmava ancora con il nome di Pavlo Hruns'kyj – mostrava di essere al corrente dei più recenti sviluppi letterari nel contesto culturale charkiviano e

cercava implicitamente un lettore che possedeva le stesse competenze. Nelle sue parodie, lo scrittore riproduceva con precisione i tratti caratteristici nelle opere dei suoi contemporanei, stilizzandone le tendenze stilistiche e le più frequenti scelte tematiche.

Prendiamo ad esempio la parodia di Chvyl'ovyj, intitolata *Synja trjasovyna (Il Pantano blu)*. Fin dal titolo del racconto è possibile notare la distorsione dell'opera chvyl'oviana: l'espressione *Synja trjasovyna* rappresenta infatti un rimando – a livello fonetico e, in parte, tematico – al racconto chvyl'oviano *Svynja*, che abbiamo analizzato nel capitolo precedente e che, come vedremo a breve, costituisce il principale bersaglio di questa parodia, mentre la presenza del colore blu, come nota anche Natalija Vinnikova, costituisce una più generica allusione alle atmosfere dei *Syni etjudi* chvyl'oviani. In questo breve testo, Vyšnja si mostra capace di emulare lo stile particolarmente espressivo e ricco di esclamazioni di Chvyl'ovyj, accentuandone però le caratteristiche in maniera iperbolica, per ottenere un effetto parodico (VINNIKOVA: 2011). Si osservi ad esempio questo estratto, in cui Vyšnja applica in chiave comica il caratteristico codice associativo di Chvyl'ovyj, parodiandone anche il frequente uso di frasi nominali, esclamazioni, e la generale frammentarietà del discorso:

> Ех, народе!
> Вставай же, народе, їдять тебе мухи з комарями!.. А трясовина — це глухо… А ми її — Трясовина…
> Вина… вино… виноград… Чавлять… Сік… Кров… Революція…[174] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 400).

L''umorista imita inoltre pedissequamente la caratterizzazione chvyl'oviana dei personaggi, spesso delineati anche tramite le loro abitudini linguistiche. I personaggi qui tratteggiati da Vyšnja coincidono con i protagonisti del racconto *Svynja* di Chvyl'ovyj, i quali, come sottolineato nel capitolo precedente, sono caratterizzati mediante una parlata russa con accento, ripresa anche dall'umorista:

> А Карло Іванович чоловік (штани)…
> — Дєтошька! (Це Карло Іванович) …Я не маху… Мі сєфєрні люді, мі хальодні люді. Я не маху… Я січас не маху!
> — Ти мусиш!.. Зараз мусиш… Ти знаєш — мені терпіти не можна: у мене жіноча хвороба… (Це Хая).

[174] Traduzione: "Ah, popolo! Alzati, o popolo, ti stanno mangiando le mosche e le zanzare! Ma il pantano è desolato…Ma noi a lui – Il pantano…Colpa, cognac, vigne…vendemmiano…succo…sangue…Rivoluzione…"

— Дєтошька! Я вже не маху. Мі сєвєрні люді…
— Сволооч![175] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 402).

In questo passaggio, ad esempio, lo scrittore riprende esplicitamente la parlata russa del personaggio chvyl'oviano Karlo Ivanovyč, contraddistinta dall'accento tedesco e stilizzata attraverso la grafia, con una tecnica analoga a quella utilizzata da Chvyl'ovyj. Vyšnja, dunque, riprende la pluridiscorsività e il plurilinguismo già presenti nell'opera chvyl'oviana, ma tale operazione aggiunge un ulteriore livello di distanziamento dell'autore dal testo, e porta così i lettori, divenuti consapevoli di questa significativa stratificazione, a maturare a propria volta una certa consapevolezza non solo sugli eventi oggetto del racconto, ma sul mezzo letterario stesso, i cui strumenti sono qui smascherati attraverso l'uso iperbolico e ironico.

La familiarità di Vyšnja con l'opera chvyl'oviana non si limita tuttavia solo alla conoscenza e alla replica delle sue tendenze stilistiche, ma arriva anche a coprire alcune tematiche care a questo autore. Ne sono esempio il frequente riferimento alla Rivoluzione e la rappresentazione romantica di quest'ultima, o, in maniera ancora più evidente, la riproposizione parodica delle riflessioni metaletterarie del collega. In particolare, Vyšnja sembra alludere al filone metaletterario sviluppato in *Redaktor Kark*, di cui abbiamo parlato estesamente nella prima sezione di questo capitolo, e che era stato pubblicato non molto tempo prima della caricatura vyšniana. Proprio come nel racconto di Chvyl'ovyj, la parodia di Vyšnja è strutturata mediante numerosi ma brevissimi capitoli, la cui funzione è talvolta esclusivamente quella di dialogare con il lettore:

Розділ четвертий
Спеціально для того, щоб ви, дорогі мої читачі, відпочили трохи…
Розділ п'ятий
В цім розділі я буду прохати вас подумати про те, що ви оце тут прочитали… А як вам для цього одного розділа замало, нате вам іще й
Розділ шостий
Думайте![176] … (VYŠNJA, T. 1: 1988, 404).

[175] Traduzione: "E Karlo Ivanovyč è un uomo (ha i pantaloni) … - Bimba! (Parla Karlo Ivanovyč) …Non posso…Noi siamo persone del nort, siamo persone frette. Non posso…adesso non posso! - Tu devi! …Adesso devi…Sai, non posso sopportare: ho una malattia femminile… (Parla Chaja). – Bimba! Proprio non posso. Siamo persone del nort… - Porco!"
[176] Traduzione: "Capitolo quarto. Pensato appositamente perché voi, miei cari lettori, vi riposiate un poco… Capitolo quinto. In questo capitolo vi chiederò di riflettere su quanto avete letto finora…E nel caso questo singolo capitolo per voi sia troppo poco, allora eccovi anche il Sesto capitolo. Pensate! …"

Il lettore che aveva familiarità con l'ultima raccolta chvyl'oviana non poteva non notare la somiglianza di questo passaggio con l'analogo estratto di *Redaktor Kark* in cui l'autore invita i lettori a riflettere sugli eventi in corso di svolgimento nel racconto e sul loro possibile sviluppo.

Vyšnja prosegue poi con la parodia di questo specifico passaggio metaletterario, riprendendo la tendenza di Chvyl'ovyj ad apostrofare il lettore con domande o esclamazioni:

> Ви кажете, що я — не на тему. Почав про трясовину…
> Ах, любі товариші! Читачі мої милі… Дочитайте до кінця… Тоді все вам зрозуміло буде. Я ж творю!.., ви разом творите… Що ми витворим? Не знаю. Хай мене хрест уб'є, не' знаю! ...[177] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 403).

La capacità di parodiare le opere letterarie dei principali esponenti culturali dell'epoca, dunque, costituisce una prova della profonda conoscenza del panorama letterario contemporaneo da parte di Vyšnja e non deve essere interpretata come un tentativo di attaccare le posizioni di quegli scrittori, come invece accadeva di frequente sulla stampa locale mediante aspri articoli e dure recensioni. Vyšnja, al contrario, attraverso un testo come quello su Chvyl'ovyj contribuiva a consolidare un immaginario comune tra i lettori, divenuti così partecipi della vita culturale dell'epoca e uniti da questa condivisione di un linguaggio specifico, di *realia* strettamente locali, e di valori accolti unanimemente dalla società sovietica. Il fatto che la parodia di Chyl'ovyj non fosse affatto un attacco nei suoi confronti – e che, al contrario, la parodia si inserisse proprio nel momento di maggiore popolarità di Chvyl'ovyj – è inoltre dimostrato dalla presenza simultanea, nel primo fascicolo del 1923 di *Červonyj Šljach*, della parodia vyšniana, del racconto di Chvyl'ovyj *Siluety* (*Silhouettes*) e del saggio di Pylypenko "Po bur'janach revoljucij. (Pro Chvyl'ovoho-novelista)" ("Per le tempeste della rivoluzione. [Su Chvyl'ovyj romanziere]"). In tal senso, il testo vyšniano entrava consapevolmente in un altro tipo di dialogo transtestuale – o meglio, paratestuale – con i testi che vi si affiancavano. Il lettore capace di cogliere questa dialogicità e pluridiscorsività poteva così ricavare delle informazioni ulteriori circa il significato che questi testi assumevano uno in relazione all'altro. Il risultato ottenuto dalle parodie vyšniane, dunque, è in parte analogo all'effetto suscitato dalle riflessioni metaletterarie di Chvyl'ovyj e Johansen: parodiando le opere dei maggiori scrittori

[177] Traduzione: "Mi dite che sono fuori tema. Ho iniziato con le paludi…Oh, cari compagni! Miei dolci lettori…leggete fino alla fine…allora vi sarà tutto chiaro. Proprio io creo! …Voi insieme create…che cosa tireremo fuori? Non lo so. Lo giuro su Dio, non lo so! …"

dell'epoca, anche Vyšnja partecipa all'operazione di smascheramento degli artifici del mestiere e, di conseguenza, alla presa di coscienza dei lettori circa gli strumenti e i limiti dell'arte letteraria.[178]

Tornando ai *Literaturni šarži*, è bene ricordare che, oltre alle parodie letterarie, queste caricature includono anche alcune parodie della critica letteraria dell'epoca. Vyšnja propone, ad esempio, una rappresentazione caricaturale dell'opera del critico marxista Volodymyr Korjak (1889-1937), del quale viene parodiata l'intonazione pseudoscientifica delle argomentazioni e la durezza dei giudizi sui suoi contemporanei attraverso una lunga parodia divisa in tre parti: *Ševčenko i kanarejka* (*Ševčenko e il canarino*), *Pomerla (Kinec' ukrajins'koji literatury)* (*È morta. La fine della letteratura ucraina*) e *Šist' i šist'* (*Sei e sei*). Osserviamo la terza parte del racconto, il cui titolo corrisponde a quello di un piccolo volume critico pubblicato da Korjak nel 1923 (CEKOV: 1988, 514). La struttura di questa sezione riprende la struttura del volumetto di Korjak, proponendo brevi recensioni di scrittori contemporanei, delineati attraverso pochi tratti significativi, soprattutto dal punto di vista ideologico, che si mescolano però a dati personali scarsamente rilevanti. Riportiamo di seguito l'ultima recensione, seguita dalla conclusione del racconto:

> *Валер'ян Поліщук*
>
> Прийшов до «Гарту» (решта поприїздили). Визнав марксизм, комунізм, але як це все переварить. Жонатий. Єретик і норовистий. Поет цікавий: очі блакитні, велика шевелюра. Чудово хапає за шматки життя, та не тільки за шматки, а за цілі полотнища з кров'ю і з живими істотами. Псує йому потяг до філософії… Інженер: будує місток через провалля, щоб зв'язати пролетарську літературу з українською. Інакше він не може.
>
> Оце тільки перший загін.
>
> За ними прийдуть нові й нові…
>
> Одно слово — хто не з нами, той ворог[179] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 419).

Vyšnja affida dunque il ruolo di voce narrante a una versione caricaturale e parodiata del critico di impostazione marxista, e questo gli permette proprio di mostrare la rigidità dello sguardo critico dello

[178] Il rapporto tra Chvyl'ovyj e Vyšnja e la conoscenza che quest'ultimo aveva dell'opera letteraria dell'amico ed ex collaboratore sono confermati anche in un racconto del 1946, e quindi successivo al periodo di prigionia dello scrittore. Il breve racconto umoristico, inserito poi nella raccolta *Myslivs'ki usmišky* (*Racconti di caccia*), si intitolava *Val'dšnep* (*La beccaccia*), con una chiara allusione al romanzo di Chvyl'ovyj che aveva provocato il danneggiamento della sua reputazione nel 1927. Come affermato da Snižana Černjuk, quello di Vyšnja era un nostalgico omaggio – ovviamente celato attraverso il linguaggio esopico, considerata l'epoca e la definitiva condanna della figura di Chvyl'ovyj dopo la sua morte – dello scrittore morto suicida nel 1933 (ČERNJUK: 2010).

[179] Traduzione: Valer'jan Poliščuk. Si è unito a Hart (anche gli altri sono arrivati). Ha abbracciato il marxismo, il comunismo, ma non si sa come digerirà tutto questo. Sposato. Eretico e ribelle. È un poeta interessante: ha gli occhi azzurri, una grande capigliatura. Cattura splendidamente frammenti di vita, e non solo frammenti, ma intere tele con sangue e creature viventi. Lo rovina l'attrazione per la filosofia…è un ingegnere: costruisce un ponte sull'abisso per congiungere la letteratura proletarie e quella ucraina. Non può essere altrimenti. Questo, dunque, è il primo distaccamento. Dopo di loro ne arriveranno ancora e ancora…in sostanza: chi non è con noi, è un nemico".

studioso, che, nella rappresentazione vyšniana, sembra concepire tutto l'ambiente letterario charkiviano mediante una netta separazione tra "noi", gli scrittori proletari e marxisti, e gli "altri", definiti irrimediabilmente come "nemici".

Oggetto della rappresentazione sarcastica dell'autore è poi anche la critica più tradizionale di Mykola Zerov, il quale, nella parodia *Voskresla. Počatok ukrajins'koji literatury* (*È risorta. L'inizio della letteratura ucraina*), dal titolo diametralmente opposto rispetto al testo dedicato a Korjak, è rappresentato da Vyšnja come uno studioso ossessivamente legato al passato. Il passatismo di Zerov è espresso in maniera iperbolica, al punto che Vyšnja fa affermare alla caricatura del critico che l'opera di Ševčenko è uno dei prodotti più promettenti della letteratura ucraina contemporanea:

> Узагалі, кажу, 1922 року ми маємо чимале літературне оживлення.
>
> Найвизначніший і числом своїх творів, і властивостями свого неабиякого хисту був відчитаного року Тарас Григорович Шевченко, що написав цілого "Кобзаря". Частину його творів ми свого часу вмістили в декламатор "Слово", видання видавничого т.ва "Слово" у Києві, як підвалину нової української літератури[180] (VYŠNJA, T. 1: 1988, 420).

Vyšnja, dunque, proponendo delle parodie di testi appartenenti alla cultura alta, e in particolare alla critica letteraria, sembra presupporre, o quantomeno auspicare, l'esistenza di un Lettore Modello in grado di cogliere la stilizzazione parodica anche in testi di questo tipo. La relativa difficoltà interpretativa provocata dalla stratificazione delle voci tipica del genere parodico ha quindi un fine pedagogico di fatto non dissimile da quella "pedagogia attiva" che abbiamo poc'anzi individuato nell'opera di Chvyl'ovyj e Johansen. Il lettore, chiamato a sbrogliare i numerosi strati pluridiscorsivi del testo, è infatti invitato ad assumere una nuova consapevolezza artistica e culturale, che non può che sfociare anche sul piano politico.

In conclusione, le riflessioni e gli espedienti individuati in questo capitolo costituiscono il fondamento teorico e stilistico su cui si basano anche tutte le manifestazioni della *polytropia* che abbiamo indagato nel resto di questo lavoro. La forma profondamente dialogizzata del testo letterario non è altro che il riflesso di una concezione culturale e filosofica ben più ampia, che vede nella pluralità ideologica e culturale e nella capacità di dar vita a un perpetuo intrecciarsi di voci, lingue, ideali la vera essenza di una cultura matura. In tal senso, è anche essenziale sottolineare che la ricerca formale e teorica non deve essere considerata indipendente da quella più strettamente filosofica o persino da quella politica:

[180] Traduzione: "In generale, dico, nel 1922 abbiamo avuto una significativa ripresa in ambito letterario. Quest'anno il più significativo, sia per la quantità che per il valore del suo incredibile talento, è stato Taras Hryhorovyč Ševčenko, che ha scritto l'intero *Kobzar*. A suo tempo, abbiamo incluso parte delle sue opere all'interno del declamatore "Slovo", una pubblicazione della casa editrice Slovo a Kyjiv, come caposaldo della nuova letteratura ucraina".

come abbiamo avuto modo di osservare in questo capitolo, la costruzione di testi “difficili”, la continua e carnevalesca “bivocità” delle affermazioni, lo smascheramento degli stereotipi letterari e culturali e il diretto coinvolgimento del lettore nel processo creativo rispondono infatti a un preciso piano anche dal punto di vista pedagogico e politico, poiché mirano alla costituzione di un nuovo cittadino, proletario, socialista, sovietico e ucraino, capace di riconoscere il proprio potenziale creativo e di metterlo in pratica, tanto nella vita artistica che in quella più genericamente politica, nazionale e transnazionale.

# Conclusioni

Obiettivo primario di questo lavoro è stato quello di delineare il modo in cui la letteratura ucraina degli anni Venti riflette il processo di costruzione identitaria di questo Paese, nonché di sottolineare il ruolo attivo che l'espressione letteraria può giocare nel consolidamento di una comunità nazionale.

La nostra analisi ha mostrato come la produzione letteraria di Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja suggerisca che il compiersi di un *perpetuo movimento* – di popoli, libri, lingue, ideali – sia sotteso alla costruzione identitaria dell'Ucraina, e proprio il tentativo di fissare questo plurimo movimento nel momento del suo svolgimento costituisce la base dell'atto creativo dei tre scrittori.

L'impostazione di questo lavoro attorno all'idea di tale movimento pluridirezionale, che ho definito con il termine *polytropia*, trae le sue origini da un viaggio che, il 21 febbraio del 2022, ho intrapreso dalla città di Kyjiv, capitale di un paese la cui stessa esistenza era allora, come oggi, minacciata dal suo antico dominatore coloniale – la Russia, verso Vienna, antica capitale di un altro ex Impero che a sua volta aveva esercitato una sua influenza nella costruzione identitaria dell'Ucraina. Come Ostap Vyšnja, che, in viaggio verso la Germania, osservava la paradossale assenza di confini naturali tra l'Unione Sovietica e l'Europa occidentale ("Solo il nome è un altro, ma gli alberi sono i nostri", VYŠNJA, T. 2: 1988, 311), anche nel secolo successivo il viaggiatore può facilmente stupirsi di quella continuità paesaggistica e, di contro, del brusco passaggio, sancito dai confini politici, dall'Europa "orientale" a quella "occidentale", con la promessa di benessere, libertà e sicurezza che ad esso generalmente si associa.

La mappa virtualmente attraversata dai tre scrittori oggetto di questo lavoro un secolo fa presenta certamente delle notevoli differenze rispetto a quella odierna: diversi sono i confini nazionali e transnazionali, e di diversa provenienza sono i pericoli che minacciano l'esistenza e la libertà dell'Ucraina. Molti aspetti, tuttavia, sono comuni. Nonostante la percezione di irrimediabile lontananza che anche allora separava l'Ucraina dall'Europa occidentale, treni, persone, libri e ideali continuavano ad attraversare questi confini invisibili, influenzando così la costruzione dell'identità ucraina e donandole un posto – seppur percepito come marginale – in un'ideale mappa del mondo. Al tempo stesso, il flusso di movimento era altrettanto rilevante nella direzione opposta, proprio verso quel centro coloniale russo la cui minaccia, seppur più velata a causa dell'iniziale tolleranza delle politiche sovietiche, già aleggiava sull'Ucraina. Se i paesaggi naturali non sembravano segnalare un confine né a Ovest né a Est, certamente i viaggiatori degli anni Venti non potevano non notare la continuità culturale, architettonica e talvolta linguistica che li univa dolorosamente a quel centro. Fu probabilmente a partire dalla percezione di questo contrasto tra le irrimediabili differenze con un centro e le inquietanti somiglianze con un altro, paradossalmente ancor più intrinsecamente e

violentemente Altro, che i tre scrittori protagonisti di questo lavoro iniziarono ad elaborare quella concezione della propria identità secondo criteri che abbiamo ampiamente definito come postcoloniali.

Proprio questo reticolo fluido di movimenti, plurimi e talvolta contraddittori, è dunque alla base del processo di costruzione identitaria a cui gli scrittori dell'epoca diedero avvio mediante l'espressione letteraria. Attraverso questa rappresentazione delle sue relazioni con l'esterno e dei movimenti interni che la agitavano, l'identità ucraina emergeva nella sua specificità, individuabile in questa profonda attitudine dialogica e relazionale. La consapevolezza della centralità di questa relazionalità nella costruzione identitaria ucraina, tuttavia, non si espresse solo sul piano tematico, ma affondò le sue radici anche nell'elaborazione filosofica e in quella puramente estetica dei tre scrittori. Per questo motivo, ho ritenuto necessario trovare una definizione unitaria per questa peculiare concezione politica, filosofica ed estetica che unisce i tre scrittori rivelandosi un tratto caratterizzante dell'epoca, e che ho racchiuso nel concetto di *polytropia*.

Le quattro manifestazioni della *polytropia* che abbiamo individuato in questo lavoro – intertestualità, topos del viaggio, bilinguismo e dialogicità narrativa – non devono essere considerate come dei temi isolati, ma come degli aspetti profondamente interdipendenti che costituiscono una visione unitaria. Proprio lo studio isolato di alcuni aspetti della letteratura degli anni Venti, infatti, ha provocato l'appiattimento e la semplificazione di questa letteratura secondo criteri di volta in volta esclusivamente politicizzati o isolatamente artistici. Considerati come le diverse sfaccettature di una concezione estetica e culturale coerente, invece, questi aspetti si illuminano vicendevolmente di una luce nuova, lasciando emergere alcuni interrogativi e spunti di riflessione meritevoli di approfondimento futuro.

Ad esempio, la transtestualità, oggetto del secondo capitolo di questo lavoro, si delinea non solo come un sofisticato mezzo espressivo di chiara ascendenza modernista, ma anche come una rappresentazione efficace di un complesso processo di costruzione identitaria che affonda le sue radici nella contaminazione culturale e nella generale condizione di postcolonialità. La riflessione sui rapporti tra testi di diversa origine e sui loro incessanti movimenti tra culture dà vita a una significativa consapevolezza circa i rapporti di potere e prestigio che regolano tali dinamiche, travalicando così i confini del discorso esclusivamente estetico.

Il topos del viaggio, a cui abbiamo dedicato il terzo capitolo, emerge, poi, come un aspetto strettamente connesso alle riflessioni già impostate nello studio della transtestualità, e non stupisce, quindi, che i mezzi espressivi utilizzati per sviluppare questo motivo corrispondano in gran parte a quei tratti di dialogismo carnevalesco che erano stati individuati a proposito della transtestualità. Lo

sviluppo di questo tema, infatti, si presenta come un'altra manifestazione di quella stessa tendenza al movimento plurimo e ambivalente, che può essere compreso appieno solo se considerato come il risultato di una combinazione di molteplici istanze estetiche, culturali e più strettamente politiche. L'ambivalenza dialogica sottolineata nell'analisi delle forme di transtestualità, così, si rivela come un tratto caratteristico delle opere analizzate anche e soprattutto in relazione al tema del viaggio. Se infatti la transtestualità permetteva di avviare una riflessione sul valore simbolico di alcune tradizioni letterarie e sul proficuo processo di trasformazione che i testi possono subire se sottoposti a "spostamenti" transtestuali di diversa natura, il tema del viaggio permette di proseguire tale riflessione da un punto di vista più concreto, osservando cioè le conseguenze di tali incessanti movimenti sui sistemi culturali in senso ampio (ovvero intesi come sistemi politici, economici, sociali e artistici) e, ancor più concretamente, sui singoli individui e sulle loro visioni del mondo. Analoga all'uso della transtestualità, ma dagli esiti ancor più radicali, inoltre, è la portata demistificatoria del topos del viaggio, che permette, proprio grazie al concreto movimento che rappresenta, di capovolgere le gerarchie di saperi, attribuendo un valore primario alle culture tradizionalmente considerate "periferiche" e mettendo in crisi i confini tra il Sé e l'Altro, nonché tutti i preconcetti che solitamente caratterizzano queste categorie mentali.

Il tema del plurilinguismo, oggetto del quarto capitolo di questo lavoro, risulta a sua volta interconnesso alla discussione avviata nei capitoli precedenti: proprio l'intreccio di molteplici lingue all'interno di un testo, infatti, si rivela come uno dei più potenti mezzi espressivi disponibili nella sfera letteraria per rappresentare quella *polytropia* delineata dal punto di vista tematico nei capitoli precedenti. L'analisi della molteplicità di significati che il plurilinguismo può assumere nei testi letterari permette quindi di stimare per la prima volta l'importanza di questo fenomeno nella letteratura ucraina degli anni Venti. Come abbiamo sottolineato nel corso della nostra indagine, infatti, se l'uso del bilinguismo ucraino-russo sembra perseguire spesso scopi più o meno velatamente politici, quali la critica dell'imperialismo russo e dell'atteggiamento "piccolo-russo" di alcuni ucraini o, di contro, la rivendicazione di un'ormai inestinguibile "ibridità" culturale e linguistica, la comparsa di lingue "terze" è testimone di una tendenza al cosmopolitismo e alla polifonia squisitamente modernista.

Le questioni di natura teorica su cui è incentrato il quinto capitolo, infine, aiutano a comprendere definitivamente l'unitarietà dei fenomeni analizzati in precedenza, e l'unione delle istanze estetiche e politico-culturali che sta alla base di questa letteratura. Lo studio delle riflessioni metaletterarie e delle strutture narrative profonde dei testi, infatti, dimostra la consapevolezza teorica che contraddistingue, seppur in misura e modalità differenti, i tre scrittori, permettendoci così di individuare chiaramente il principio del dialogismo "carnevalesco" come un fondamento della loro

concezione letteraria e, non meno importante, di delineare con una certa chiarezza il progetto letterario, culturale, sociale e politico che essi perseguono attraverso l'attività letteraria vera e propria. Da un lato, infatti, la dimostrazione di una sofisticata conoscenza delle potenzialità espressive del testo letterario testimonia del desiderio di dar vita a una letteratura nazionale alta, in grado di competere con le più prestigiose letterature nazionali dei paesi circostanti; dall'altro, la frequente operazione di smascheramento di tali espedienti artistici e la ricerca di un dialogo con il lettore costituiscono un fondamentale tassello nel processo di costruzione identitaria avviato dagli autori. I tre scrittori, in sostanza, dimostrano di voler incentivare nei lettori non solo un senso di appartenenza a una determinata comunità – che, come abbiamo più volte sottolineato, è a sua volta duplice, nazionale e transnazionale – ma anche lo sviluppo di uno spiccato spirito critico, in primo luogo, dal punto di vista estetico, e, di conseguenza, anche da quello politico e ideologico. I tre scrittori, dunque, non sembrano volersi arrogare il diritto di attribuire definizioni nette alla loro comunità nazionale, né, tanto meno, quello di porsi su un piedistallo con l'intento di trasmettere ai propri lettori insegnamenti univoci, secondo lo spirito didascalico di organizzazioni populiste come la menzionata "Prosvita", ma nemmeno, con un paragone storicamente più rilevante, con quell'attitudine "monologica" che il canone nascente del realismo socialista proponeva. Piuttosto, il progetto degli scrittori sembra configurarsi in quella che abbiamo definito come una "pedagogia attiva", perché incentrata sul ruolo centrale del dialogo, a cui tutte le parti in causa sono invitate a prendere parte. Di fronte a un ideale processo di "genesi" dell'identità ucraina, dunque, Chvyl'ovyj, Johansen e Vyšnja si pongono contemporaneamente come osservatori e partecipanti attivi di un processo che è ancora nel pieno del suo svolgimento.

In conclusione, l'approccio dialogico e "plurimo" sotteso a questo lavoro ha permesso di analizzare sotto una nuova luce l'opera di tre scrittori caduti spesso vittima di facili semplificazioni. Il tentativo di tenere insieme, anche grazie a una formulazione teorica unitaria, gli intenti estetici e quelli politici perseguiti dai tre scrittori ci ha permesso di mostrare come questi due aspetti si illuminino a vicenda: se, da un lato, il sostegno a determinate cause ideologiche infonde una nuova finalità – non più solo estetica, appunto – nell'attività letteraria degli scrittori, dall'altro il dialogismo che contraddistingue l'espressione letteraria permette di concepire anche i progetti culturali e politici da una nuova prospettiva, più aperta alla molteplicità e alla contraddizione.

Vi sono poi alcuni aspetti, emersi in maniera più o meno marginale in questo lavoro, che meriterebbero un ulteriore approfondimento. Nello studio delle diverse forme della transtestualità, ad esempio, rimane necessario un approfondimento dei rapporti con la tradizione letteraria ucraina (che nel nostro lavoro si è limitato a una breve analisi dei rapporti con Skovoroda e Ševčenko) ma anche con la tradizione modernista russa, di cui in queste pagine è emersa l'affinità con alcune istanze

promosse dai nostri scrittori. Anche un'indagine più approfondita della ricezione e circolazione dei testi qui analizzati potrebbe rivelarsi utile per comprenderne appieno la rilevanza socioculturale. Alla luce dell'importante correlazione, delineatasi in queste pagine, tra istanze estetiche e politiche, rimane poi bisognoso di un ulteriore chiarimento il tema dell'elaborazione degli ideali marxisti e/o rivoluzionari da parte degli scrittori ucraini.

Da un punto di vista più generale, le osservazioni portate avanti finora sollevano inoltre alcuni interrogativi sulla relazione tra letteratura, società e politica, anche e soprattutto nell'Ucraina degli anni Venti, e sul ruolo attivo che l'attività letteraria può rivestire, in determinati contesti, nell'elaborazione di concezioni filosofiche e politiche originali e nel consolidamento di identità comunitarie. Al tempo stesso, la definizione della *polytropia* potrebbe rivelarsi un utile approccio interpretativo con cui riconsiderare l'intero decennio letterario in Ucraina. Particolarmente efficace, ad esempio, potrebbe essere l'applicazione degli studi postcoloniali, e, in minor misura, di quelli decoloniali nello studio di questo periodo, di cui potrebbero così emergere aspetti finora trascurati. Una rinnovata consapevolezza delle dinamiche culturali che hanno avuto luogo nei margini dell'Unione Sovietica e delle loro complesse interazioni con il centro potrebbe, d'altra parte, favorire una riconsiderazione dei fenomeni culturali della prima età sovietica nel loro complesso.

L'"invito al viaggio" che Mykola Chvyl'ovyj, Majk Johansen e Ostap Vyšnja sembrano rivolgere, dunque, risuona con forza anche un secolo dopo, esortandoci a adottare a nostra volta uno sguardo plurimo, capace di abbracciare le contraddizioni e di stravolgere, decentralizzandole, le nostre mappe ideali del mondo, restituendo così alla letteratura ucraina degli anni Venti il suo posto tra le letterature europee.

# Bibliografia

## Fonti primarie


ARIOSTO, LUDOVICO. 2016. *Orlando Furioso*. Milano: BUR Rizzoli.

CHVYL'OVYJ, MYKOLA. 1978. *Tvory v p'jat'och tomach. Tom 1*. New York, Baltimore, Toronto: Smoloskyp.

CHVYL'OVYJ, MYKOLA. 1980. *Tvory v p'jat'och tomach. Tom 2*. New York, Baltimore, Toronto: Smoloskyp.

CHVYL'OVYJ, MYKOLA. 1983. *Tvory v p'jat'och tomach. Tom 3*. New York, Baltimore, Toronto: Smoloskyp.

DOSTOEVSKIJ, FËDOR. 2014. *L'Idiota* (trad. A. Polledro). Torino: Einaudi.

ESENIN, SERGEJ. 2016. *Poesie e Poemetti* (a cura di E. Bazzarelli). Milano: BUR Rizzoli.

JOHANSEN, MAJK. 2009. *Vybrani tvori*. Kyjiv: Smoloskyp.

JOHANSEN, MAJK. 2018. *Podoroži filosofa pid kepom*. Kyjiv: Tempora.

JOHANSEN, MAJK. 2023. "Norme elementari di versificazione" (trad. R. Carìa). *Esamizdat*, XVI (2023), 231-253.

MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR. 2016. *Poesie* (a cura di S. Garzonio). Milano: BUR Rizzoli.

MANDEL'ŠTAM, OSIP. 1967**.** *La quarta prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia* (trad. M. Olsufieva). Napoli: De Donato.

SEMENKO, MYCHAIL'. 2010. *Vybrani tvory*. Kyjiv: Smoloskyp.

ŠEVČENKO, TARAS. 2003. *Zibrannja tvoriv u 6 tomach. Tom 2. Poezija 1847-1861*. Kyjiv: Naukova Dumka.

SKOVORODA, HRYHORIJ. 1973. *Povne zibrannja tvoriv u dvoch tomach* (a cura di I.V. Ivan'o e V.I. Šynkaruk). Kyjiv: Naukova dumka.

VYŠNJA, OSTAP; TWAIN, MARK. 1923. *Sil's'ko-hospodars'ka propahanda*. Charkiv: Knyhospilka.

VYŠNJA, OSTAP. 1924. "Žyttja tatarynove." *Visti VUTsVK i KhHVK: Literatura, nauka, mystectvo*, 25, 29/06/1924.

VYŠNJA, OSTAP. 1988a. *Zibrannja tvoriv v čotyr'och tomach. Tom 1*. Kyjiv: Dnipro.

VYŠNJA, OSTAP. 1988b. *Zibrannja tvoriv v čotyr'och tomach. Tom 2*. Kyjiv: Dnipro.

ZEROV, MYKOLA. 1990. *Tvory v dvoch tomach. Tom 2*. Kyjiv: Dnipro.

## Fonti secondarie

AHEJEVA, VIRA. 2021. *Za laštunkamy imperij. Eseji pro ukrajins'ko-rosijski kul'turni vidnosyny*. Kyjiv: Vichola.

ANDERSON, BENEDICT. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.

AUSTIN, JOHN. 1988 [1961]. *Come fare cose con le parole: le William James lectures tenute alla Harvard University nel 1955* (A cura di C. Penco; M. Sbisà). Genova: Marietti.

BABAK, GALINA; DMITRIEV, ALEKSANDR. 2021. *Atlantida sovetskogo nacmodernizma. Formalnyj metod v Ukraine (1920-e – načalo 1930-ch)*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

BACHTIN, MICHAIL. 1968 [1963]. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.

BACHTIN, MICHAIL. 1979a [1965]. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.

BACHTIN, MICHAIL. 1979b [1975]. *Estetica e Romanzo*. Torino: Einaudi.

BACHTIN, MICHAIL'. 1988. *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane* (a cura di Clara Strada). Torino: Einaudi.

BANDYOPADHYAY, RANJAN. 2019. "Volunteer tourism and 'The White Man's Burden': globalization of suffering, white savior complex, religion and modernity". *Journal of sustainable tourism*, Vol.27 (3), 327-343.

BARABAŠ, JURIJ. 2018. "'Hohol' jak intertekst u prostoroni ukrajins'koho modernizmu 20-ch rokiv (troje z kola 'rostriljanoho vidrodžennja')". *Slovo i čas*, n. 1 (2018), 3-17.

BARTOLINI, MARIA GRAZIA. 2017. *Piznaj zamoho sebe. Neoplatonični džerela v tvorčosti H. S. Skovorody*. Kyjiv: Akademperiodyka.

BARTOLINI, MARIA GRAZIA. 2018. “Pro prypysannja hrec’koho virša (Orphei Hymni VIII) ‘Predrevnemu Zoroastru’ u dialozi Skovorody ‘Kol’co. Družeskij rasgovor o duševnom mire’”. In SYRCOVA, HOMILKO (RED.). 2018. *Antyčnyj eros v interpretaciji Skovorody: filosofs’ki konteksty ta kul’turni vidhomony.* Charkiv: Majdan, 38-51.

BEZCHUTRYJ, JURIJ. 2003. *Chvyl’ovyj: problemy interpretaciji*. Charkiv: Folio.

BHABHA, HOMI. K. 1994. *The Location of culture*. London and New York: Routledge.

BILA, ANNA. 2006. *Ukrajins’kyj Literaturnyj Avanhard. Pošuky, styl’ovi naprjamky*. Kyjiv: Smoloskyp.

BILANIUK, LAADA. 2004. “A Typology of Surzhyk: Mixed Ukrainian-Russian Language”. *International Journal of Bilingualism*, vol 8, n. 4 (2004), 409-425.

BILANIUK, LAADA. 2005. *Contested tongues. Language Policies and Cultural Correction in Ukraine*. Ithaca and London: Cornell University Press.

BILENKY, SERHIY. 2023. *Laboratory of Modernity. Ukraine between Empire and Nation, 1772–1914.* Edmonton, Toronto: McGill-Queen’s University Press and Canadian Institute of Ukrainian Studies.

BLANTON, CASEY. 2002. *Travel Writing: The Self and the World*. New York and London: Routledge.

BORSCHAK, ELIE. 1950. “La lettre de Zaporogues au sultan”. *Revue des etudes slaves*, n. 26 (1-4), 99-105.

BOHRER, ASHLEY. 2019. *Marxism and intersectionality. Race, Gender, Class, and Sexuality under Contemporary Capitalism*. Biefield: Transcript.

BOJANOWSKA, EDYTA. 2007. *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

BONDARJEVA, TETJANA. 2016. *Struktura chudožn’oho svitu Mykoly Chvyl’ovoho. Intertekstual’nyj aspekt*. Charkiv: Charkivs’kyj nacional’nyj pedahohyčnyj universytet imeni Skovorody (tesi di dottorato non pubblicata).

BORYSENKO, V. 2020. “Poetykal’ni osoblyvosti cyklu humoresok Ostapa Vyšni «Vyšnevi usmišky kryms’ki»”. *Ukrajins’ki studiji v jevropejs’komu konteksti*, n. 2 (2020), 12-19.

BOURDIEU, PIERRE. 1991. *Language and Symbolic Power*. Oxford and Cambridge: Polity Press.

BRAND, CHARLES PETER. 1977. “L'entrelacement nell’Orlando Furioso”. *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 154, fasc. 488 (1977), 509-532.

BROGI, GIOVANNA. 2003. “Ruś, Ukraina, *Ruthenia*, Wielkie Księstwo Litewskie, Rzeczpospolita, Moskwa, Rosja, Europa środkowowschodnia: o wielowarstwowości i polifunkcjonalizmie kulturowym”. In: A. ALBERTI, M. GARZANITI, S. GARZONIO (A CURA DI), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana 15-21 agosto 2003)*, AIS, Pisa 2003, 326-387.

BROGI, GIOVANNA. 2005a. “Plurilinguism in Russia and in the Ruthenian Lands in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Case of Stefan Javors’kyj”. In: V.V. IVANOV, JU. VERCHOLANCEV (EDS.). *Speculum Slaviae Orientalis. Muscovy, Ruthenia and Lithuania in the Late Middle Ages*, Novoe Izdatel’stvo, Moskva 2005, 9-20.

BROGI, GIOVANNA. 2005b. “La lingua letteraria in Ucraina: ieri e oggi”. *Studi Slavistici*, II (2005), 119-136.

BROGI, GIOVANNA; PACHLOVSKA, OKSANA. 2015. *Taras Ševčenko. Dalle carceri zariste al Pantheon ucraino*. Milano: Mondadori Education.

BROWN, HEATHER. 2012. *Marx on gender and the family*. Leiden, Boston: Brill.

CARR, EDWARD. 1983. *The Twilight of the Comintern, 1930-1935*. New York: Pantheon Books.

CEKOV, JURIJ. 1988. *Moju robotu recenzuvav narod*. In: VYŠNJA, OSTAP. 1988a. *Tvory v čotyr’och tomach*. Kyiv: Dnipro, 6-41.

ČEREMS’KA, OL’HA. 2016. “Majk Johansen jak movoznavec’”. *Kul’tura slova*, n. 84 (2016), 187-195.

CERNA, H. 1999. “«Val’dšnepy» – «Braty Karamazovy»: pro perehuky miž romanamy M. Chvyl’ovoho i F. Dosotevskoho”. *Slovo i čas*, n. 12 (1999), 58-61.

ČERNJUK, SNIŽANA. 2010. “Ukrajins’ki Val’dšnepy: konceptual’ni osoblyvosti odnojmennych tvoriv Ostapa Vyšni i Mykoly Chvyl’ovoho”. *Literaturoznavči studiji*, vyp. 25.

CHAKRABARTY, DIPESH. 2004 [2000]. *Provincializzare l’Europa*. Roma: Meltemi.

CHAPERS’KA, MARYNA. 2012. “Hrotesk u noveli Mykoly Chvyl’ovoho ‘Koloniji, villy…”. *Visnyk Charkivs’koho nacional’noho universytetu imeni V. N. Karazina. Serija Filolohija*, n. 989, vyp. 63 (2012), 73-77.

CHARLAMPOVYČ, KONSTJANTYN. 1924. “Lystuvannja zaporoz’kych kozakiv z sultanom”. *Zapyzky istornyčno-filolohičnoho viddilu VUAN*, n. 4 (1924), 200-212.

CLARKE, ROBERT (ED.). 2018. *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONQUEST, ROBERT. 1986. *The Harvest of Sorrow. Soviet Collectivization and the Terror-Famine.* Oxford: Oxford University Press.

CYMBAL, JARYNA, 2002. "Hohol'janstvo v prozi Majka Johansena". *Slovo i čas*, n. 1 (2002), 73-77.

CYMBAL, JARYNA. 2007. "Pisljamova". In: HORBAČOV DMYTRO (UP.). 2007. *Avanhard Johansena (Na osnovi knyhy Majka Johansena «Podoroži učenoho doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'česty u Slobožans'ku Švajcariju»*. L'viv: Nautilus, 170-186.

CYMBAL', JARYNA. 2018. "Naš Majk". In: JOHANSEN, MAJK. 2018. *Podoroži filosofa pid kepom*. Kyjiv: Tempora, 7-24.

DAVIES, R. W.; WHEATCROFT, STEPHEN G. 2004. The years of Hunger: Soviet Agriculture, 1931–1933. London: Palgrave Macmillan.

DEKEL-CHEN, JONATHAN. 2005. *Farming the Land. Jewish Agricultural Colonization and Local Soviet Power, 1924-1941*. New Haven and London: Yale University Press.

DEL GAUDIO, SALVATORE. 2010. *On the Nature of Suržyk: a double perspective.* München: Sagner.

DELLA PALMA, GIUSEPPE. 1984. *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*. Firenze: Leo Olschki Editore.

DENYSENKO, VADYM; KOSTJUK, VASYL'. 2002. *Modern jak pole eksperymentu. Komične, frahment, hipertekstual'nist'*. Kyjiv: s.e.

DOBRENKO, EVGENY. 1997. *The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*. Stanford: Stanford University Press.

DRACHEWYCZ, OLEKSA; MCKAY, IAN (EDS.). 2019. *Left Transnationalism. The Communist International and the National, Colonial, and Racial Questions.* Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.

DZJUBA, IVAN. 1995. *"Zastukaly serdešnu volju…": Ševčenkiv 'Kavkaz' na tli nepromynal'noho mynuloho. Do 150-riččja z času napysannja 'Kavkaz'*. Kyjiv: Dnipro.

DZJUBA, IVAN. 2005. *Mykola Chvyl'ovyj: «Azijats'kyj renesans» i «Psykolohyčna Evropa»*. Kyiv: Kyjevo-Mohyljans'ka Akademija.

DZJUBYŠYNA-MEL'NYK, NATALJA. 2010. "Suržyk i suržykizmy: stilistyčni resursy". *Naukovi zapysky Naukma: Filolohični nauky*, T. 111 (2010), 16-20.

ECO, UMBERTO. 1971 [1962]. *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

ECO, UMBERTO. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

ERLACHER, TREVOR. 2021. *Ukrainian Nationalism in the Age of Extremes. An Intellectual Biography of Dmytro Dontsov.* Cambridge, Mass.: Harvard Ukrainian Research Institute.

ETKIND, ALEXANDER. 2011. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity Press.

FERGUSON, GEORGE. 1959. "Diglossia". *Word*, n. 15 (1959), 325-340.

FINNIN, RORY. 2005. "Mountains, Masks, Metre, Meaning: Taras Shevchenko's 'Kavkaz'". *The Slavonic and East European Review*, vol. 83, no. 3 (Jul. 2005), 396-439.

FINNIN, RORY. 2022. *Blood of others: Stalin's Crimean Atrocities and the Poetics of Solidarity*. Toronto: University of Toronto Press.

FLIER, MICHAEL. 1998. "Surzhyk: The Rules of Engagement". *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 22 (1998), 113-136.

FOSTER, JOHN BELLAMY; MCCHESNEY, ROBERT. 2003. "Kipling, the 'White Man's Burden,' and U.S. Imperialism". *Monthly Review*, vol. 55 (6), 1-11.

FOWLER, MAYHILL. 2015. "Beyond Ukraine or Little Russia: Going Global with Culture in Ukraine". *Harvard Ukrainian Studies*, Vol. 34, No. 1/4 (2015-2016), 259-284.

FOWLER, MAYHILL. 2017. *Beau Monde on Empire's Edge. State and Stage in Soviet Ukraine*. Toronto: University of Toronto Press.

FRIEDMAN, VICTOR. 1978. "The Zaporozhian Letter to the Turkish Sultan: Historical Commentary and Linguistic Analysis". *Slavica Hierosolymitana*, vol. 2 (1978), 25-38.

GENETTE, GERARD. 1989 [1987]. *Soglie: i dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

GENETTE, GERARD. 1997 [1982]. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

GRABOWICZ, GEORGE. 1995. "Symbolic Autobiography in the Prose of Mykola Khvyl'ovyi (Some Preliminary Observations)", *Harvard Ukrainian Studies*, Vol. 22 (1995), 65-180.

HAL'ČENKO, SERHIJ (UP.). 2020. *Ostap Vyšnja. Nevesele žyttja. Dokumental'na biochronika*. Charkiv: Folio.

HART, THOMAS R. 1989. *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

HIMKA, JOHN-PAUL. 2011. "The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd". *Canadian Slavonic Papers*, 53 (2-4), 209-244.

HORODNJUK, NATALIJA. 2013. "Rečovyj kod romanu Mykoly Chvyl'ovoho 'Vald'šnepy' v aspekti krosdyskursyvnosti". Charkiv: *Visnyk charkivs'koho nacional'noho universytetu. Serija «Filolohija»*, vyp. 68 (2013), 27-32.

HRYCENKO, OLEKSANDR. 2019. "Ostap Vyšnja v ukrajins'kij kul'turi pam'jati: «korol' tyraživ», «narodnyj humoryst», suspil'na instytucija, znarjaddja propahandy, «nacional'nyj mučenyk», in «Kulturolohyčna dumka. Zbirnyk naukovych prac'»", *Kul'turolohična dumka*, n. 16, 136-163

HRYN, HALYNA. 2004. "The Executed Renaissance Paradigm Revisited". *Harvard Ukrainian Studies*, 2004-2005, Vol. 27, No. 1-4 (2004-2005), 67-96.

HRYN, HALYNA. 2005. *Literaturnyi Iarmarok: Ukrainian Modernism's Defining Moment*. University of Toronto: tesi di dottorato non pubblicata.

HUNDOROVA, TAMARA. 2007. "Postocolonial ressentiment. The Ukrainian Case". In KOREK, JANUSZ (ED.). 2007. *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*. Huddinge: Södertörns högskola.

HUNDOROVA, TAMARA. 2009. *ProJavlennja Slova. Dyskursija rann'oho ukrajins'kogo modernizmu*. Kyjiv: Krytyka.

HUNDOROVA, TAMARA. 2017. "The Train to Europe: Berlin as a Topos of Modernity in Ukrainian Literature of the 1920s". In BROGI BERCOFF, GIOVANNA; PAVLYSHYN, MARKO; PLOKHY, SERHII. 2017. *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*. Toronto: University of Toronto Press, 340-360.

HUNDOROVA, TAMARA. 2019. *The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Postmodernism of the 1990s* (tr. Serhii Iakovenko). Boston: Academic Studies Press and Harvard Ukrainian Research Institute.

ILCHUK, YULIYA. 2021. *Nikolaj Gogol': Performing Hybrid Identity*. Toronto: University of Toronto Press.

ILNYTZKYJ, OLEH S. 1998. *Ukrainian Futurism, 1914-1930: a Historical and Critical Study*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

KALNYCHENKO, OLEKSANDR; KOLOMIYETS, LADA. 2022. "Translation in Ukraine During the Stalinist Period: Literary Translation Policies and Practices". In: RUNDLE, CHRISTOPHER; LANGE, ANNE; MONTICELLI, DANIELE (EDS.). 2022. *Translation Under Communism.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 141-172.

KODAK, MYKOLA. 2008. *Mykola Chvyl'ovyj jak mytec'-psykoloh: monohrafija*. Luc'k: Tverdynja.

KOHUT, ZENON. 1986. "The Development of a Little Russian Identity and Ukrainian Nationbuilding". *Harvard Ukrainian Studies*, Vol. 10, No. 3/4 (December 1986), 559-576.

KOHUT, ZENON. 2014. "From Commonwealth to Ukraine: The Reconceptualization of 'Fatherland' in Cossack Political Culture (1660s–1680s)." *Canadian Slavonic Papers* 56, no. 3–4 (2014), 269–89.

KOLOMIYETS, LADA. 2013. "The survey of English-to-Ukrainian Literary Translations in the Renaissance Period of the 1920s-30s". *Naukovi Zapysky. Serija: Filolohični Nauky (movoznavstvo)*, vyp. 116 (2013), 34-43.

KOREK, JANUSZ (ED.). 2007. *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*. Huddinge: Södertörns högskola.

KORŽ, OLEKSANDR. 2003. "Zustriči z Majkam Johansenom". In: AA VV. 2003. *Rečnyk ukrajins'koji kul'tury. Majk Johansen u spohadach, lystach, materialach*. Kyjiv: Rada, 21-25.

KOZYRJEVA, NATALIJA. 2015. "Mykola Chvyl'ovyj pro smichovu kul'turu Ostapa Vyšni". *Visnyk nacional'noho universytetu «Jurydyčna akademija Ukrajini imeni Jaroslava Mudroho»*, n. 2 (2015), 77-83.

KRAVČENKO, VLADIMIR. 2010. *Char'kov/Charkiv: Stolyca Pogranyč'ja*. Vilnius: Egu.

KRISTEVA, JULIA. 1978 [1969]. *Semeiotiché: Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.

KUCENKO, MARYNA. 2013. "'Zapach slova' Mykoly Chvyl'ovoho jak asociatyvno-symvolične oformlennja real'nosti". *Visnyk Charkivs'koho nacional'noho universytetu im. V. N. Karazina. Serija «Filolohija»*, vyp. 68 (2013), 12-17.

KULAKEVYČ, LJUDMYLA. 2020. "Žanrovi osoblyvosti romanu M. Johansena «Pryhody Mak-Lejstona, Harri Ruperta ta inšych» jak peršoho ukrajins'koho drukovanoho serial". *Filolohični studiji, Zbirnyk naukovych prac'*, vyp. 14 (2020), 100-106.

KUNYC'KA IRYNA, 2019. "Žanrova svojeridnist' konstruktyvist'skoho romanu (na materiali romaniv Majka Johansena «Pryhody Mak-Lejstona, Harri Ruperta ta inšych», «Podoroži učenoho doktora Leonardo i joho majbutn'oji kochanky prekrasnoji Al'česty u Slobožans'ku Švajcariju»)". *Humanitarna osvita v tekničnych vyščych načal'nych zakladach*, n. 39 (2019), 24-30.

LASZLO-KUTIUK, MAGDALENA. 1983. *Zasady poetyky*. Bucarest: Kriterion.

LAVRINENKO, JURIJ (UKL.). 1959. *Rozstriljane vidrodžennja: Antolohiia, 1917-1933. Poeziia, proza, drama*. Paris: Biblioteka "Kultury" 37.

LEN'SKA, SVITLANA. 2012. "Intertekstual'ni zv'jazky maloji prozy Mykoly Chvyl'ovoho z zarubižnoju literaturoju (na pryklad «Vstupnoji Novely» j «Arabesok»)". *Filolohični nauky*, n. 11 (2012), 15-20.

LEP'OCHIN, JEVHENIJ. 2016. "Kul'turno-istoryčnyj kontekst i svidomist' indyvida: destruktyvni formy recepciji svitu v noveli 'Baraky, ščo za mistom' Mykoly Chvyl'ovoho. *Naukovyj Visnyk Užhorods'koho universytetu. Serija: Filolohija*, vyp. 2 (36), 166-170.

LEWIN, PAULINA. 2010. *Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.

LIBER, GEORGE O. 1992. *Soviet Nationality Policy, Urban Growth, and Identity Change in the Ukrainian SSR 1923-1934*. Cambridge: Cambridge University Press.

LIONNET, FRANCOISE; SHI, SHU-MEI. 2005. *Minor Transnationalism*. Durham, London: Duke University Press.

LOBAS, NATALJA. 2009. *Karnaval'na poetyka mižvojennoji eksperymental'noji prozy (Majk Johansen versus Vitol'd Gombrowicz)*. Ternopil': Krok.

LOTMAN, JURIJ M. 1990. *The Universe of the mind: a Semiotic Theory of Culture* (tr. A. Shukman). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

LOZYC'KYJ, VOLODYMYR. 2009. *Buntivnyk. Žyttja i smert' Mykoly Chvyl'ovoho*. *Istoryko-biohrafično-publicistyčnyj narys.* Kyiv: Heneza.

LUCKYJ, GEORGE. 1990. *Literary Politics in the Soviet Ukraine. 1917-1934*. (Revised and updated edition). Durham and London: Duke University Press.

LYSENKO, IVAN. 2003. "Z kohorty duchovnych rečnykiv". In: AA. VV. 2003. *Rečnyk ukrajins'koji kul'tury. Majk Johansen u spohadach, lystach, materialach*. Kyjiv: Rada, 5-8.

MAGOCSI, PAUL ROBERT. 2002. *The Roots of Ukrainian Nationalism: Galicia as Ukraine's Piedmont*. Toronto: University of Toronto Press.

MAGOCSI, PAUL ROBERT. 2010. *A History of Ukraine. The Land and its Peoples*. (Second, revised and expanded edition). Toronto: University of Toronto Press.

MAHAFFEY, VICKI. 2007. *Modernist Literature: Challenging Fictions*. Oxford: Blackwell Publishing.

MAKARYK, IRENA; TKACZ, VIRLANA. 2010. *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation.* Toronto: University of Toronto Press.

MARINOVA, MARGARITA. 2021. "Huck Finn's Adventures in the Land of the Soviet People". *Journal of Transnational American Studies*, 12(2), 119-147.

MARTIN, TERRY. 2001. *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*. Ithaca and London: Cornell University Press.

MASENKO, LARYSA. 2019. *Suržyk: miž movoju i jazykom.* Kyjiv: Vydavnyčyj Dim "Kiievo-Mohyljans'ka Akademija".

MBEMBE, ACHILLE. 2001. "African Modes of Self-writing". *Identity, Culture and Politics*, Vol. 2, n. 1 (Jan. 2001), 1-39.

MCDERMOTT, KEVIN; AGNEW, JEREMY. 1996. *The Comintern. A History of International Communism from Lenin to Stalin*. London: Macmillan.

MEL'NYKIV, ROSTYSLAV. 2013. *Literaturni 1920-ti. Postati (narysy, obrazky, etjudy)*. Charkiv: Majdan.

MIGNOLO, WALTER. 2007. "Introduction. Coloniality of power and de-colonial thinking". *Cultural Studies*, Issues 2-3 (2007): Globalization and the De-Colonial Option, 155-167.

MLODZYNS'KA, HALYNA. 2003. "Majk Johansen – mij dvojuridnyj djad'ko". In: AA. VV. 2003. *Rečnyk ukrajins'koji kul'tury. Majk Johansen u spohadach, lystach, materialach*. Kyjiv: Rada, 10-12.

MOROZOV, VIATCHESLAV. 2015. *Russia's Postcolonial Identity. A Subaltern Empire in a Eurocentric World*. London: Palgrave Macmillan.

MOSER, MICHAEL. 2023. "Urban Oral Ukrainian of the 1920s". In NOMACHI, MOTOKI; KAMUSELLA, TOMASZ (EDS.). 2023. *Languages and Nationalism instead of Empires*. London and New York: Routledge, 97-113.

MOVČAN, RAJISA. 2008. *Ukrajins'kyj modernizm 1920-ch: portret v istoryčnomu inter'jeri*. Kyjiv: Stylos.

MUSLIJENKO, OLENA. 2013. "M. Chvyl'ovyj «Revizor»: nazva jak kod interpretaciji". Charkiv: *Visnyk Charkivs'koho nacional'noho universytetu im. V. N. Karazina. Serija «Filolohija»*, vyp. 68 (2013), 40-45.

MYROŠNYČENKO, STJAŽKINA: 2012. "Abortnaja politika v SSSR v 1920-1930e gody: istoriografija voprosa". *Visnyk Mariupol's'koho deržavnoho universytetu*. *Serija Istorija, Politolohija*, vyp. 3 (2012), 43-50.

NAZARENKO, VIKTORIJA. 2014. "Majk Johansen jak «oformljuvač» al'manachu «Literaturnyj jarmarok»". *Visnyk Charkivs'koho nacional'noho universytetu im. V. Karazina. Serija «Filolohija»*, vyp. 71, n. 1127 (2014), 282-286.

OINAS, FELIX. 1964. "Folklore and Politics in the Soviet Union". *Journal of the Folklore Institute*, n. 1, 130-144.

OMEL'ČUK, OLESJA. 2009. "Ukrajins'kyj pretekst Žaka Derrida, abo literaturne pilihrymstvo 1920ch". *Slovo i Čas*, n. 7 (2009), 3-10.

OVČARENKO, SVJATOSLAV. 2021. "Content modification of traditional Ukrainian choruses during the Soviet ideological pressing (1917–1991) and the present". In: AA. VV. 2021. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*. *Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 358-373.

PALKO, OLENA. 2021. *Making Ukraine Soviet. Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*, London: Bloomsbury Academic.

PAVLYČKO, SOLOMIJA. 1999. *Dyskurs modernizmu v ukrajins'kij literaturi*. Kyjiv: Libid'.

PAVLYSHYN, MARKO. 1992. "Postcolonial Features in Contemporary Ukrainian Culture". *Australian Slavonic and East European Studies* 6, no. 2 (1992), 41-55.

PAVLYSHYN, MARKO. 2009. "Literary Travel: Ukrainian Journeys Toward the National and the Modern". *Asees*, n. 23, nos. 1-2 (2009), 1-18.

PETROVSKY-SHTERN, YOHANAN. 2009. *The Anti-Imperial Choice. The Making of the Ukrainian Jew*. New Haven and London: Yale University Press.

PIPES, RICHARD. 1991. *The Russian Revolution*. New York: Vintage Books

PLEVAKO, MYKOLA. 1924. “Ševčenko i krytyka. Evoljucija pohljadiv na Ševčenka”. *Červonyj Šljach*, n. 4 (1924), 113-147.

PLOKHY, SERHII. 2006. *The Origins of the Slavic Nations. Premodern Identities in Russia, Ukraine, and Belarus.* Cambridge: Cambridge University Press.

POLJUCHOVYČ, OL’HA. 2013. “Sanatorijna zona jak pryklad panoptykonu”. *Humanitarnyj časopys*, n. 3 (2013), 91-99.

PRATT, MARY LOUISE. 1991. “Arts of the contact zone”. *Profession* (1991), 33-40.

PRATT, MARY LOUISE. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York and London: Routledge.

PRYMAČENKO, JANA. 2015. “Ukrajins’ka literaturna dyskusija 1920ch rr.: vid pytannja profesijnich standartiv do problem nacional’noji identyčnosti”. *Problemy istoriji Ukrajiny: fakty, sudžennja, pošuky*, vyp. 23 (2015), 228-247.

PRYŠVA, BORIS. 1977. *Zasoby humoru v tvorach Ostapa Vyšni*. Kyjiv: Vyšča Škola.

PULERI, MARCO. 2016. *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa.* Firenze: Firenze University Press.

PYLYPENKO, SERHIJ. 1924. “Čyj Ševčenko?”. *Červonyj Junak*, 02/03/1924.

QUIJANO, ANÌBAL. 2007. “Coloniality and Rationality/Modernity”. *Cultural Studies*, 21 (2-3), 168-178.

REMY, JOHANNES. 2017. “Against All Odds: Ukrainian in the Russian Empire in the Second Half of the Nineteenth Century.” *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 35, no. 1/4 (2017), 43–58.

ROMANENKO, OLENA. 2014. “Chudožestvennaja interpretacija pinkertonovskich motivov v literaturnoj mistifikacii Majka Johansena”. *Vestnik VGU. Serija “Filologija”. Žurnalistika*, n. 1 (2014), 84-89.

RUDENKO, MARTA. 2005. “Konstrukcija ‘tekst u teksti’ v naratyvnomu dyskursi Mykoly Chvyl’ovoho”. *Studia methodologica*, vyp. 16 (2005), 288-298.

RUDNYTSKA, NATALIIA. 2022. “Translation and the Formation of the Soviet Canon of World Literature”. In: RUNDLE, CHRISTOPHER; LANGE, ANNE; MONTICELLI, DANIELE (EDS.). 2022. *Translation Under Communism.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 39-72.

RUSSELL, ROBERT. 1982. “Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920s”. *The Slavonic and East European Review*, Vol. 60, No. 3 (1982), 390-412.

RYL’SKYJ, MAKSYM. 1958. “Ostap Vyšnja”. In: VYŠNJA, OSTAP. 1958. *Ni pucha vam, ni pera. Ochotniči rasskazy*. Moskva: Molodaja gvardija, 3-8.

SAID, EDWARD. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

SAWCZAK, PETER. 1995. “The novelization of the pamphlet”. *Journal of Harvard Ukrainian Studies*, 20, n. 1-2 (Summer-Winter 1995), 53-60.

SCHMID, ULRICH. 2020. “Contact Zone vs. Postcolonial Condition: On the Relevance of a Concept from Latin American Studies for Research on Ukraine”. In ACHILLI, ALESSANDRO; YEKELCHYK, SERHY; YESYPENKO, DMYTRO (EDS.). 2020. *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes: Essays in Honor of Marko Pavlyshyn*. Boston: Academic Studies Press, 554-571.

SEARLE, JOHN. 1992 [1969]. *Atti linguistici: saggio di filologia del linguaggio*. Torino: Bollati Borignhieri.

ŠEJKO, VASYL’, LJEVINA, VALERIJA. 2011. *Filosofija ukrajins’koji nacional’noji ideji ta Mykola Chvyl’ovyj: istoryko-kulturolohyčnyj aspekt*. Kyjiv: Instytut kul’turolohiji akademiji mystetstv Ukrajiny.

SEMENJUK, H. 2011. “Ostap Vyšnja: nacional’nyj podvyžnyk i mytec’”. *Literaturnoznavči studiji. Zbirnyk naukovych prac’*, vyp. 30 (2011), 6-9.

SENYK, LJUBOMYR. 1994. *Mykola Chvyl’ovyj i joho roman “Val’dšnepy”*. Lviv: Akademija Nauk Ukrajiny.

SERBYN, ROMAN; KRAWCHENKO, BOHDAN (EDS.). 1986. *Famine in Ukraine, 1932-1933*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies.

SERHIJČUK, ZORJANA. 2013. “Intertekstual’nist’ jak modus chudožnich tekstiv M. Chvyl’ovoho”. Charkiv: *Visnyk charkivskoho nacional’noho universytetu. Serija “Filolohija”*, vyp. 68 (2013), 6-11.

ŠEVČUK, M. 2004. “Elementy dilovoho stylju jak zasib komičnoho u tvorčosti Ostapa Vyšni (žanrotvorčyj aspect)”. *Visnyk Žytomyrs’koho deržavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, n. 14 (2004), 157-159.

SHAPOVAL, YURI (ED.). 2009. Poljuvannja na “Val’dšnepa”. Rozskrečenyj Mykola Chvyl’ovyj. Kyjiv: Tempora.

SHAPOVAL, YURI. 2014. “Fatal Ambivalence: The GPU Case Dossier on Mykola Khvyl´ovyi”. *Harvard Ukrainian Studies*, 32–33 (2011–2014), 637–664.

SHEPHERD, DAVID. 1992. *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.

SHEVELOV, GEORGE. 1994 [1991]. “Prolegomena to the Study of Skovoroda’s Language and Style”. In: R.H. MARSHALL, TH.E. BIRD (EDS.). *H.S. Skovoroda: An Anthology of Critical Articles*. Edmonton: University of Alberta Press, 93-132.

SHKANDRIJ, MYROSLAV. 1986. *Mykola Khvylovy and the Literary Discussion*. In: CHVYL’OVYJ, MYKOLA. *The Cultural Renaissance in Ukraine. Polemical Pamphlets 1925-1926*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies.

SHKANDRIJ, MYROSLAV. 1992. *Modernists, Marxists, and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.

SHKANDRIJ, MYROSLAV. 2001. *Russia and Ukraine. Literature and the discourse of empire from Napoleonic to postcolonial times.* Montreal: McGill-Queen’s University Press.

ŠKOLA, IRYNA. 2012. “Intertekstual’nist’ «Podoroži…» M. Johansena ta «Povernennja Don Kichota» G. K. Čestertona jak vyjav mižkul’turnoji komunikaciji”. *Filolohyčni nauky,* n. 10 (2012), 51-56.

SKURIDINA, S. A. 2013. “Provincial’nyj chronotop v romane «Brat’ja Karamazovy»”. *Naučnyj vestnik Voronežskogo gosudarstvennogo architekturno-stroitel’nogo universiteta,* vyp. 9 (2013), 85-93.

SLEZKINE, YURI. 1994. “The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism”. *Slavic Review*, vol. 53, n. 2 (1994), 414-452.

SLUCHENS’KA, RUSLANA. 2017. “Zasudženyj do straty: važka dolja ukrajins’koho humoru v osobi Ostapa Vyšni”. *Aktual’ni pytannja suspil’nych nauk ta istoriji medycyny*, n. 1 (13), 122-126.

SOBOL’, VALERIA. 2020. *Haunted Empire. Gothic and the Russian Imperial Uncanny*. Ithaca, London: Northern Illinois University Press.

SOROKA, MYKOLA. 2007. “Travel and Ukrainian Literary Modernism”. *Canadian Slavonic Papers*, vol. XLIX, nos. 3-4 (September-December 2007), 323-347.

SPIVAK, GAYATRI. 1985. “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives”. *History and Theory*, Vol. 24, No. 3 (1985), 247-272.

SPIVAK, GAYATRI. 1988. “Can the Subaltern Speak?”. In CARY NELSON AND LARRY GROSSBERG (EDS). *Marxism and the interpretation of Culture*. London: Macmillan, 271-313.

STERNBERG, MEIR. 1981. “Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”. *Poetics Today*, vol. 2:4 (1981), 221-239.

STRUK, DANYLO H. 1968. “Tupyk or Blind-Alley: *Val´dshnepy* of M. Khvyl´ovyi”. *Canadian Slavic Studies*, II (Summer 1968), 239-251.

TAYLOR-BATTY, JULIETTE. 2013. *Multilingualism in Modernist Fiction*. London: Palgrave Macmillan.

TLOSTANOVA, MADINA. 2015. “Can the Post-Soviet Think? On Coloniality of Knowledge, External Imperial, and Double Colonial Difference”. *Intersections. EEJSP*, 1(2), 38-58.

TODOROV, CVETAN. 1990. *Michail’ Bachtin: il principio dialogico* (trad. A. M. Marietti). Torino: Einaudi.

TOKARSKY, BOHDAN. 2021. *The Un/Executed Renaissance. Ukrainian Soviet Modernism and its Legacies.* Essays of the Forum Transregionale Studien, 8.

UŠKALOV, LEONID. 2016. *Ukrajina i Jevropa. Narysy z istoriji literatury ta filosofiji*. Charkiv: Majdan.

VAS’KIV, MYKOLA. 2009. “«Val’dšnepy» Mykoly Chvyl’ovoho jak frahment zaveršenoho romanu. Problemy interpretaciji i intertekstual’noho pročytannja. *Slovo i Čas*, n. 5 (2009), 24-38.

VINNIKOVA, NATALIJA. 2010. “Parodija Majka Johansena na lycarskyj roman”. *Visnyk Zaporiz’koho nacional’noho universytetu*, n. 2 (2010), 28-32.

VINNIKOVA, NATALIJA. 2011. “Parodija u tvorčosti Ostapa Vyšni”. *Pytannja literaturoznavstva*, vyp. 84 (2011), 162-168.

VELYCHENKO, STEPHEN. 2015. *Painting Imperialism and Nationalism Red. The Ukrainian Marxist Critique of Russian Communist Rule in Ukraine, 1918–1925*. Toronto: University of Toronto Press.

WAUGH, PATRICIA. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self.conscoius Fiction.* London: Methuen & Co.

WEISS, HOLGER (ED.). 2017. *International Communism and Transnational Solidarity Radical Networks, Mass Movements and Global Politics, 1919–1939*. Leiden, Boston: Brill.

WEISSMANN, BENJAMIN. 1974. *Herbert Hoover and Famine Relief to Soviet Russia:1921-1923*. Stanford: Hoover Institution Press.

WITZENRATH, CHRISTOPH. 2022. *The Russian Empire, Slaving and Liberation, 1480-1725*. Berlin, Boston: De Gruyter.

WOLFF, LARRY. 1994. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

ZACHARČENKO, TANJA. 2016. *Where currents meet: frontiers in post-Soviet fiction of Kharkiv, Ukraine*. Budapest: Central European University Press.

ZHANG, HUI. 2020. "Obraz Chin w eurazjatyckim projekcie Borisa Pilniaka: od wyobrażonego do dokumentarnego". *Forum Poetyki*, n. 22 (2020), 66–85.

ŽYGUN, SNIŽANA. 2009. *Hra jak chudožnij pryjom v epičnomu teksti (Na materiali prozy ukrajins'kych pys'mennykiv 10-20ch rokiv XX st.), Avtoreferat dysertaciji na zdobuttja naukovoho stupenja kandydat filolohičnych nauk*. Kyjiv: Kyjivs'kyj Nacional'nyj Universytet Imeni Ševčenka.

ŽYGUN, SNIŽANA. 2022. "Creating Social Reality by Soviet Children's Publishing Companies in Ukraine in the 1920s and 1930s". *Libri & Liberi*, n.11 (1), 35–50.

ZUB, IVAN. 1991. *Ostap Vyšnja. Rysy tvorčoji indyvidual'nosti*. Kyjiv: Naukova dumka.