

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE

VOL. 4 (LXIV) 2021



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2021

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE VOL. 4 (2021)

RIVISTA FONDATA DA GIOVANNI MAVER

Vol. LXIV dalla fondazione

DIREZIONE

Monika Woźniak («Sapienza» Università di Roma)

REDAZIONE

Anna Belozorovich («Sapienza» Università di Roma),

Maria Bidovec (Università di Napoli L'Orientale), Ornella Discacciati (Università di Bergamo),

Lidia Mazzitelli (Università di Colonia), Oxana Pachlovska («Sapienza» Università di Roma),

Laura Quercioli Mincer (Università di Genova), Luca Vaglio («Sapienza» Università di Roma)

SEGRETARIO DI REDAZIONE

Alessandro Achilli (Università di Cagliari)

COMITATO SCIENTIFICO

Cristiano Diddi (Università di Salerno), Libuše Heczková (Università Carolina di Praga),

Georg Holzer (Università di Vienna), Luigi Marinelli («Sapienza» Università di Roma),

Zoran Milutinović (SSEES, University College London),

Magdalena Popiel (Università Jagellonica di Cracovia),

Barbara Ronchetti («Sapienza» Università di Roma),

Anna-Marija Totomanova (Università di Sofia «Sv. Kliment Ochridski»),

William R. Veder (prof. emerito, Università di Amsterdam), Mateo Žagar (Università di Zagabria)

Corrispondenza

ricercheslavistiche.seai@uniroma1.it

Prof.ssa Monika Woźniak: monika.wozniak@uniroma1.it

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Circonvallazione Tiburtina, 4 – 00185 Roma

<https://web.uniroma1.it/seai/?q=it/publicazioni/ricerche-slavistiche>

https://rosa.uniroma1.it/rosa01/ricerche_slavistiche

Rivista di proprietà della «Sapienza» Università di Roma

Registrazione del Tribunale Civile di Roma: n° 149/18

Copyright © 2021

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

ISSN 0391-4127

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

MANUEL GHILARDUCCI

LA RIFLESSIONE LINGUISTICA NELLA POESIA
BIELORUSSA TRA AUTOREFERENZIALITÀ
E PERFORMATIVITÀ (1908-2016)

Nella cultura bielorusa, il problema della lingua è da sempre particolarmente spinoso. In una società prevalentemente russofona, sentirsi bielorusi e definire il bielorusso la propria lingua madre non significa che sia questa la lingua che si parla correntemente. Privata di regole univoche e stabili, il bielorusso è da sempre una lingua parlata e scritta da pochi e per pochi.¹ Ciò ha impatto su un *nation building* già difficoltoso e tormentato per ragioni storiche (Ioffe 2003 e 2007).

La riflessione linguistica è uno dei problemi cardine della letteratura, che in generale è caratterizzata da una performatività strutturale e funzionale (Fischer-Lichte 2012: 139). La prima indica la capacità di un testo letterario di evocare mondi, creare dimensioni, raccontare; la seconda comprende invece gli effetti che un testo ha su chi legge. Naturalmente, questi due livelli della performatività sono strettamente legate.

La poesia ha a questo proposito un ruolo particolare, perché si serve di un linguaggio fortemente retorico e figurativo. Se l'oggetto della riflessione tematica di un testo poetico è il linguaggio, questo testo diventa automaticamente l'oggetto di sé stesso: è composto da linguaggio e riflette, retoricamente, su ciò che lo rende possibile, sul suo fondamento e sulla sua strategia espressiva. I confini tra soggetto e oggetto della riflessione diventano labili, le due istanze sono fortemente interdipendenti, ed è esattamente questa interdipendenza che dispie-

(¹) Due sono le varianti ortografiche – la *taraškevica* (1918) e la *narkamaŭka* (1933) – e due gli alfabeti: il cirillico e la *lacinka* (Kaleta 2007).

ga la performatività strutturale e funzionale del testo. Se un testo riflette su sé stesso e sulla propria performatività linguistica, diventa necessariamente autoreferenziale. Performatività e autoreferenzialità metalinguistica e metaletteraria sono i due tratti fondamentali della riflessione linguistica nella poesia in lingua bielorusso.

Riflettendo e dibattendo sul destino della lingua nazionale, la poesia bielorusso finisce per interrogarsi sul proprio ruolo all'interno della costruzione dell'idea di nazione e sulla possibilità di veicolare quest'idea traendo vantaggio della performatività del linguaggio. Come ha osservato giustamente (e sarcasticamente) Valjancin Akudovič, parlare in bielorusso (ma aggiungerei anche scrivere) significa mettere in scena la propria identità nazionale in una performance artistica e politica:

[К]алі [...] прамаўляем па-беларуску, дык не проста сумовімся, а як бы ладзім грамадзянскую акцыю ці мастацкі перформанс, паколькі ўвага ўсіх, хто выпадкова апынуўся побач, адразу засяроджваецца на нечаканым дзіве. [...] Уласна, быць беларусам — гэта штодня выконваць ролю беларуса ў бясконцым спектаклі без пачатку і канца... Гэта жыць і памерці на сцэне з родным словам на вуснах.² (Akudovič 2007: 105)

Implicitamente, Akudovič sembra assegnare alla lingua bielorusso 'come tale' la stessa performatività strutturale e funzionale propria della letteratura e la stessa retoricità espressiva della poesia. L'enunciato in bielorusso evoca, o addirittura fonda l'immagine stessa dell'essere bielorusso, e questa performance ha un effetto immediato sui passanti, sorpresi non tanto da ciò che accade – una semplice conversazione tra conoscenti – ma da *come* questo accade, e cioè in una lingua 'insolita', che reinventa sé stessa nel momento in cui viene usata. Dei conoscenti bielorusso non possono semplicemente con-

(²) “[Q]uando [...] parliamo in bielorusso, non conversiamo soltanto, ma è come se organizzassimo un'azione civile o una performance artistica. Tutti quelli che si trovano per caso nelle vicinanze volgono subito l'attenzione verso di noi, sbigottiti. [...] In sostanza, essere bielorusso significa interpretare quotidianamente il ruolo del bielorusso, in una sorta di spettacolo senza inizio né fine... Vuol dir nascere e morire sul palco con le parole nate sulle labbra”. Tutte le traduzioni dal bielorusso sono mie (M.G.).

versare, poiché ogni uso di questa lingua è automaticamente una riflessione su di essa, così creativa che ci ricorda i modi espressivi della letteratura.

Tramite un *close reading* di poesie rappresentative, volto a esaminarne i topoi e le implicazioni (meta)linguistiche, (meta)letterarie e filosofiche, questo articolo intende fornire un primo panorama in lingua italiana sulla riflessione linguistica nella poesia bielorusa³ dall'inizio del XX secolo ai giorni nostri. L'approccio cronologico mette in luce la sostanziale continuità dello sviluppo motivico. Nonostante nel corso del tempo i topoi, in parte, cambino, la riflessione linguistica oscilla costantemente tra il lamento di una lingua che si sta perdendo insieme a un'identità nazionale vacillante, e un approccio antagonistico e affermativo, che articola l'idea di una lingua 'superiore' in virtù di alcune sue 'naturali' caratteristiche.

1. *Il melos della nazione*

La rivoluzione del 1905 in Russia portò alla revoca del divieto imposto alle pubblicazioni in bielorusso nei territori occidentali dell'impero. Tre anni dopo, Janka Kupala (1882-1942) iniziò a lavorare a Vilnius alla redazione di *Naša niva* (Il nostro campo), il primo giornale legale⁴ in bielorusso che mirava alla diffusione dell'idea nazionale. La scelta di pubblicare in bielorusso si prefiggeva di creare una comunità nazionale articolando un progetto egemonico che avrebbe dovuto sussumere *tutti* gli interessati sotto un'identità bielorusa creata *ex novo*: “My [...] budziem staracca, kab usie bielarusy, szto nia wiedajuć, chto jany jość, – zrazumieli, szto jany bielarusy”⁵ (*Naša Niva* 1906: 1). Come scrisse Francišak Bahušėvič, “mowa na-

(³) Per ragioni di spazio e di taglio tematico prendo in considerazione esclusivamente testi in lingua bielorusa. La questione del bilinguismo o, più precisamente, della diglossia che caratterizza la produzione letteraria in Bielorussia è troppo complessa per essere trattata in questa sede, anche solo preliminarmente. Inoltre, la poesia in lingua bielorusa si contraddistingue proprio per un'intrinseca performatività di cui l'analogo russo è privo, quantomeno nel senso 'nazionale' che il citato Akudovič pone, giustamente, al centro della riflessione.

(⁴) Il primo, illegale, fu *Mužyckaja Praŭda* (Verità contadina, 1862-1863).

(⁵) “Ci impegneremo [...] affinché tutti i bielorusi che ancora non sanno chi sono, capiscano che sono bielorusi” (corsivo in originale).

ša – ‘mužyckaja’⁶ (Bahušėvič 1918: 3): il progetto nazionale doveva quindi coinvolgere la classe contadina, tramutando in lingua nazionale il linguaggio locale ch’essa parlava (Rudling 2015: 52-54). Nell’anno in cui iniziò a collaborare a *Naša niva*, Kupala scrive *Rodnae slova* (Parola natia, 1908), che intreccia militanza politica e riflessione linguistica:

Магутнае слова, ты, роднае слова!
Са мной ты на яве і ў сне;
Душу мне затрэсла пагудкаю новай,
Ты песень наўчыла мяне.

Бясмертнае слова, ты, роднае слова!
Ты крыўды, няпраўды змагло;
Хоць гналі цябе, накладалі аковы,
Дый дарма: жывеш, як жыло!

Свабоднае слова, ты, роднае слова!
Зайграй ты смялей, весялей!
Хоць гадзіны сыкаюць, кружацца совы,
Жывеш ты на хвалу людзей.

Загнанае слова, ты, роднае слова!
Грымі ж над радзімай зямлёй:
Што родная мова, хоць бедная мова,
Мілей найбагатшай чужой!⁷
(Kupala 1973: 47)

La regolarità e semplicità formali del testo ne incrementano la funzione appellativa. Il metro giambico, le numerose cesure (segnate dall’interpunzione) ed esclamazioni conferiscono al testo un andamento scandito e declamatorio. Il primo verso di ogni quartina segue

⁽⁶⁾ “La nostra lingua è contadina”.

⁽⁷⁾ “Oh, parola potente, tu, parola natia! / Sei con me nel sonno e nella veglia; / Mi toccasti l’anima col tuo canto nuovo, / Mi insegnasti le tue canzoni. // Oh, parola immortale, tu, parola natia! / Hai vinto offese ed ingiustizie; / Ti han dato la caccia, incatenata, / Ma invano: sei ancor in vita! // Oh, parola libera, tu, parola natia! / Suona con più coraggio, con più gioia! / Voglian soffiare le vipere e svolazzare le civette, / Ma tu vivi per il bene della gente. // Oh, parola affannata, tu, parola natia! / Tuona sulla terra patria: / Di che la lingua madre, seppur povera, / È sempre più cara della più ricca delle lingue straniere”.

uno schema pressoché fisso. La posizione incisa di “ты” nell’anaforico “ты, роднае слова” rafforza l’invocazione di una lingua presentata come una forza naturale e, come tale, libera e immortale. Che il bielorusso sia parlato dalle classi più umili sembra essere un vantaggio per Kupala, poiché la lingua pare aver conservato un’autenticità che dovrebbe facilitarne l’articolazione nazionale. L’idea che la lingua madre sia l’espressione naturale del popolo che la parla e la forza motrice del suo sviluppo nazionale è di provenienza romantica. Una tradizione che la letteratura bielorusso, per motivi storici, recepisce e sviluppa in ritardo rispetto alle letterature vicine. Quest’idea è condensata in “пагудк[а] нов[ая]”, che identifica il linguaggio con un *melos* che è diretta emanazione dei pensieri e dei sentimenti dell’uomo.

La novità del canto implica la sua diversità dal polacco e dal russo – i due paradigmi linguistici dominanti nell’area –, ai quali l’ultimo verso del testo allude come lingue aliene anche se più ricche lessicalmente poiché dotate di un solido sistema di standardizzazione, cosa che invece manca al bielorusso. L’importanza di una lingua naturale come motore di uno sviluppo organico della comunità nazionale è di chiara matrice herderiana (Herder 1767: 27-33; Barnard 2003: 28, 174). Per Johann Gottfried von Herder, la lingua madre è l’espressione naturale sia della razionalità che dei sentimenti dell’uomo (Herder 2015: 15-16), che, crescendo, cresce insieme alla propria lingua e, di riflesso, diventa anche più consapevole della comunità a cui appartiene. I toni del testo si fanno herderiani là dove l’io lirico cerca l’archetipo nazionale nella comunità più lontana dall’élite culturale, l’unica a svolgere la sua attività nella e con la natura: i contadini, appunto. È a loro che si rivolge il “бедная” della quarta strofa, che sottolinea come la lingua autentica sia appannaggio delle classi più deboli. Ma questo aggettivo è anche metalinguistico: lascia trasparire l’inquietudine del poeta, conscio del fatto che al bielorusso mancava il lessico necessario ad articolare l’idea nazionale (Rudling 2015: 55).

Un’inquietudine che si esplicita nel “хоць”, in cui riecheggia la ‘voce dell’Altro’, dei detrattori di una lingua che Kupala considera primigenia, espressione del sentire della comunità vicina alla natura (Herder 2015: 31, 45-51). In virtù della sua naturalezza, il bielorusso

è una forza creatrice e produttiva (*δύναμις*, *dynamis*) che è al contempo già sempre azione, *ἐνέργεια* (*enérghēia*), attività incessante, e non solo *ἔργον* (*ergon*), strumento comunicativo (Humboldt 1995: 36). Questa doppia potenza immanente al linguaggio è rappresentata metaforicamente nella quarta strofa, dove l'io lirico invita la lingua a tuonare nei cieli della patria. E significativamente, l'ultima strofa è anche quella in cui si verifica il passaggio dalla parola (*slova*) alla lingua (*mova*). *Mova* appare solo qui nell'intero testo. La polisemia di questo termine (HSBM 1982-2017: 102-105), che indica sia il parlare (*parole*) che la lingua come sistema (*langue*), unisce la potenza performativa della lingua (*dynamis*) con l'attività del linguaggio (*enérghēia*), conferendo al bielorusso quella particolare ricchezza che dovrebbe renderlo ontologicamente superiore a qualsiasi altra lingua. In questo oscillare tra speranze e incertezze, e nell'idea del *melos* naturale del bielorusso, *Rodnae slova* segna il punto di partenza di una tradizione motivica che si ripresenta anche nelle epoche successive.

2. I drammi individuali d'epoca sovietica

Il topos dell'autenticità naturale e dell'innata musicalità del bielorusso è un leitmotiv anche nelle liriche d'epoca sovietica. Se Kupala lo articolava sullo sfondo di un progetto antagonista di *nation building*, in epoca sovietica la riflessione linguistica diventò espressione delle lacerazioni individuali di quei poeti che si trovavano a riflettere sulla lingua madre nel particolare contesto imperiale sovietico.

La campagna politico-culturale di *korenizacija* ('nativizzazione') degli anni '20 e '30 intendeva irrobustire l'identità delle repubbliche non-russe attraverso la formazione di quadri dirigenti locali e il rafforzamento delle lingue 'nazionali', *in primis* tramite l'insegnamento nelle scuole e una maggiore diffusione nei media. La *belarusizacija* ('bielorussificazione') avrebbe dovuto sovietizzare i territori polonizzati da cui la RSS Bielorussa era emersa. Ma presto si abbandonò, perché mancavano le condizioni per una bielorussificazione culturale (Rudling 2015: 123-163; Raspe 2018). L'esigua élite locale veniva dall'esperienza fallimentare della Repubblica Popolare, che durò solo un anno (1918-1919) e non godeva né di solidità interna, né di riconoscimento internazionale. I centri urbani erano prevalen-

temente russofoni, e chi vi si trasferiva dalle campagne abbandonava il bielorusso per far carriera.

Mancando di prestigio socioculturale, il bielorusso restò di fatto appannaggio di quei pochi letterati che aspiravano a una sua rinascita, pur non rinnegando gli ideali socialisti. Con la fondazione della RSS Bielorusso nel 1919, i bielorusso avevano di fatto ricevuto il proprio primo *nation building*, anche se da un'istanza 'esterna' che, aldilà dei proclami ideologici, si poneva in continuità con la tradizione colonizzatrice dell'Impero Russo. È questa la cornice in cui alcuni letterati portavano avanti la riflessione linguistica, con tutti i dilemmi individuali e le questioni politico-culturali che ne conseguivano.

Tra questi vi è Nil Hilevič (1931-2016), che nel 1947, in un paese devastato dal Terrore staliniano e dalla Seconda Guerra Mondiale, riprese il discorso interrotto da Kupala in *Peršaja kljatva (Rodnaja mova)* [Primo giuramento (Lingua madre)]: “Як ты дорага мне, мая родная мова! / Мілагучнае, звонкае, роднае слова! // Ты калісьці з калыскі мяне падымала / І вучыла ў бацькоў на руках гаварыць”⁸ (Hilevič 1996a: 28). La metafora della lingua madre è naturalizzata nella personificazione del bielorusso come una madre che insegna al bambino a parlare. L'ideale herderiano di Kupala viene riproposto anche qui: abbiamo a che fare con un *melos* naturale legato alla sfera emotiva (“дорага”), e forza motrice dello sviluppo dell'individuo sia in senso biologico (la paronomasia “калісьці з калыскі”) che come parte integrante di una comunità familiare (l'immagine dei genitori) che è al contempo nazione: “Беларусь, мая сонца-краіна!”⁹ (*ibid.*). Riprendendo il topos del linguaggio perseguitato, il testo si chiude con un giuramento di fedeltà alla lingua e alla patria di fronte a un'ipotetica minaccia nemica (“А задумае во праг [...] / [...] знішчыць родную мову маю – / Не дазволю”¹⁰). L'appropriazione personale della lingua (“мову маю”) sottolinea co-

(⁸) “Come mi sei cara, mia lingua madre! / Melodiosa, sonante, parola natia! // Mi sollevasti dalla culla / E m'insegnasti a parlare in braccio ai genitori”.

(⁹) “Bielorussia, la mia patria del sole!”

(¹⁰) “E se al nemico salta in mente [...] / Di distruggere [...] la mia lingua madre [...] / Io non glielo permetterò”.

me il dramma del destino del linguaggio sia sì collettivo, ma in primo luogo individuale, introducendo per la prima volta un motivo centrale della poesia tardo-sovietica.

Gli anni '50 sono un periodo controverso. Il giro di vite avvenuto dopo il disgelo e dopo il tentativo di Lavrentij Berija nel 1953 di riavviare le politiche di nativizzazione deluse le speranze dei pochi intellettuali che aspiravano a una rinascita del bielorusso, e li spinse a tenersi in equilibrio tra fedeltà al regime e agli ideali comunisti e attaccamento alla lingua.¹¹ L'apice della russificazione e della sovietizzazione raggiunto con l'era di Pëtr Mašeraŭ, primo segretario del partito comunista bielorusso dal 1965 al 1980, le cui politiche estremizzarono la posizione minoritaria della lingua bielorusca. Indubbiamente, il bielorusso era la lingua di un canone letterario. Ma la maggior parte della letteratura d'epoca sovietica era stretta nella retoricità delle uniche forme espressive consentite dal campo letterario a cui apparteneva. In questa fase, il lamento nei riguardi di una politica culturale che tenta di soffocare la lingua divenne il topos principale. In *Mova majho naroda* (La lingua della mia gente, 1966), Hilevič torna sul *melos* della lingua e lo articola in una critica alla politica culturale di Mašeraŭ, appellandosi a una rinascita linguistica: “Гудзі, мая мова, сярэбраным званам / І помні аб колішній крыўдзе-абразе! // У школе, тэатры і з кожнай трыбуны – / Хай чуюцца нашы пвячучыя гукі”¹² (Hilevič 1996b: 181-182). Di nuovo, l'appropriazione individuale è al contempo collettiva: la “мая мова” è anche “майго народа”, e il poeta è destinato a rappresentare una collettività che in questa fase inizia ad essere sempre più marginalizzata.

Hilevič non era il solo in questa critica. Anche Pimen Pančanka (1917-1995), dopo la produzione poetica degli anni '40 e '50 in cui

(¹¹) Maksim Tank (1912-1995) è la figura più emblematica di questa fase. Tank celebra nel 1952 la lingua russa in *Ruskaja mova* (*Lingua russa*) (Tank 1958a: 354) e nel 1956 il bielorusso in *Ja heta ljublju padarožža* (*Io amo questo viaggio*) (Tank 1958b: 531), riproducendo in entrambi i testi il topos kupaliano della lingua naturale e melodiosa. Quest'ambiguità è esemplare del periodo in cui Tank scrive.

(¹²) “Risuona, o lingua mia, col tuo suono argenteo / E ricordati delle offese e delle ingiustizie passate! // Che a scuola, a teatro e d'ogni tribuna / si sentano i nostri suoni canterini”.

predominano i temi della Grande Guerra Patriottica, dell'internazionalismo socialista e delle conquiste tecniche e sociali dell'Unione Sovietica (Gnilomedov/Mikulič 2017: 164-170), optò negli anni '60 per toni più analitici e critici. *Rodnaja mova* (Lingua madre, 1964) oscilla tra lamento elegiaco, introspezione, e speranza in una lingua immortale in virtù del suo radicamento nella sfera naturale (coerentemente con il motivo herderiano-kupaliano). Il gesto d'appropriazione si fa qui ancor più centrale che in Hilevič, ed è l'espressione di un intenso dramma individuale:

Кажуць, мова мая аджывае
 Век свой ціхі: ёй знікнуць пара.
 Для мяне ж яна вечна жывая,
 Як раса, як сляза, як зара.¹³
 (Pančanka 1982: 36)

Il polemico “кажуць” d'apertura sembra essere rivolto sia alle élite culturali russificate, sia a quei bielorussi che, spostandosi nei centri urbani, hanno abbandonato la propria lingua, e con essa la propria identità rurale (e, in quest'ottica, autentica):

Гэта ластавак шчабятанне,
 Звон світальны палескіх крыніц,
 Сінь чабору і барвы зарніц,
 І буслінае клекатанне.¹⁴
 (*Ibid.*)

L'enumerazione dei fenomeni naturali esprime il desiderio dell'io lirico di mantenere un legame ontologico con il linguaggio e, tramite esso, con il mondo che questo linguaggio esprime. Significativamente, il poeta non usa una similitudine per accostare la lingua alla natura, ma introduce il nesso tra le due sfere direttamente con “гэта” che, in virtù del fenomeno d'elisione della copula caratteristico della lingua bielorrussa, accosta lingua e natura in modo immediato.

Questa e le strofe successive, in cui domina l'enumerazione, sono un poetare-fiume, un atto performativo volto a dimostrare la vita-

(¹³) “Si dice che la mia lingua si avvicini / Alla fine, che è l'ora che scompaia. / Ma per me è immortale, / Come la rugiada, come una lacrima, come l'alba”.

(¹⁴) “[La mia lingua] è il cinguettio delle rondini, / Il suono delle fonti della Polesia all'alba, / L'azzurro del timo e i colori dell'aurora, / Il grido delle cicogne”.

lità espressiva di una lingua ritenuta morta, e una strategia di auto-posizionamento del poeta, dedito al mantenimento del patrimonio culturale e identitario. Concepito in opposizione al “кажуць”, il testo si fa heideggeriano. Il ‘si dice’ indica la modalità inautentica della chiacchiera, che Martin Heidegger definisce come un parlare che allontana dall’essere, sradica l’uomo e intorbidisce la comprensione (Heidegger 1967: 167-170). A questa modalità, Pančanka contrappone un procedimento poetico volto a raccogliere nel linguaggio l’intero mondo naturale, e quindi l’esistenza.

L’immagine a tratti neoclassica e bucolica dell’uomo in perfetta armonia con la natura è anche ontologica: solo la poesia in bielorusso può rendere alla lingua la sua proprietà ontologizzante, ‘chiamando a sé’ il mondo nell’atto del nominare (Heidegger 1985: 18-20). Il motivo dell’appropriazione della lingua di Hilevič si espande qui nell’idea filosofico-poetologica della necessità del poeta di riappropriarsi, tramite la parola poetica, del suo mondo. È per questo che l’enumerazione è la strategia dominante nel testo: ogni nominare è un’appropriazione.

Questa poetica, però, riflette il contesto ideologico sovietico di cui fa storicamente parte. Le immagini naturali che permeano il testo non sono più l’espressione di un’*enérghēia* che deve assurgere a motore del processo nazionale, poiché l’identità bielorusso è definitivamente parte di un paradigma russofono. Le rivendicazioni nazionali(ste) degli anni ’90 sono ancora lontane. E Pančanka, figlio del suo tempo, opta per un’estetica auto-esotizzante che richiama l’idea della *korenizacija*, sottolineando le particolarità linguistiche (*in primis* lessicali) del bielorusso in uno stile che può essere visto come un *pendant* lirico della *derevenskaja proza* da un lato, e come la continuazione di quella tradizione di autorappresentazione della comunità bielorusso tramite topoi rurali che, da Vincēt Dunin-Marcinkevič¹⁵ (1808-1884) a oggi, non ha mai esaurito la sua forza espressiva.

Questi aspetti si intensificano a partire della quarta strofa, dove il procedimento enumerativo si estremizza e il tono della lirica si fa

(¹⁵) Sulla struttura e la funzione della ruralità in Dunin-Marcinkevič si vedano Ragojša 2008 e Ananka 2017.

favolistico. L'io lirico elenca i nomi dei mesi in bielorusso e ne sottolinea la provenienza dai fenomeni naturali e dalle attività dell'uomo nella natura, creando un *locus amoenus* bucolico che si oppone alla massiccia industrializzazione che la sovietizzazione ha portato con sé:

Студзень – з казкамi снежных аблокаў,
 Люты – шчодры на сiні мароз,
 Сакавік – з сакатаннем і сокам
 Непаўторных вясновых бяроз,

 Красавік – час маланак і ліўняў,
 Травень – з першым каханнем, сяўбой,
 Чэрвень – з ягаднаю зарой,
 Ліпень – з мёдам,
 З пшаніцаю – жнівень,

 Спелы яблычны верасень,
 Светлы кастрычнік
 У празрыстасці чыстай, крынічнай,
 Лістапад – залаты лістапад,
 Снежань – першы густы снегапад...¹⁶
 (*Ibid.*)

La speranza di Pančanka di coniugare fede all'URSS e appartenenza alla cultura nazionale si riaccese durante la perestrojka. Nel 1986, il poeta era uno dei firmatari di una lettera a Michail Gorbačëv sul destino della lingua bielorusa, in cui l'importanza della *korenizacija* che fa da matrice all'estetica di *Rodnaja mova* veniva esplicitata sul piano politico-programmatico. La lettera insisteva sulla necessità di risollevare il problema della conservazione delle culture nazionali nel panorama di cambiamenti che *glasnost'* e *perestrojka* avevano avviato, e si pronunciava a favore di una nuova bielorusificazione,

(¹⁶) “Gennaio, favole di nuvole nevose, / Febbraio, generoso d'azzurro gelo, / Marzo, col frinire e il succo/delle meravigliose betulle primaverili, // Aprile, tempo di fulmini e acquazzoni, / Maggio, il primo amore, la prima semina, / Giugno, auro-ra purpurea, / Luglio, il miele, / Agosto, il frumento, // Settembre, meli maturi, / Ottobre, riflesso / lucente nelle fonti limpide e trasparenti, / Novembre, cadon le foglie dorate, / Dicembre, la prima densa nevicata...”. Il gioco di parole “Лістапад – залаты лістапад” va perso in traduzione: *listapad* significa sia novembre che il cader delle foglie.

criticando aspramente la sovietizzazione iniziata dal Terrore staliniano e consolidatasi nell'era della stagnazione (Kuz'mičëva 2004: 11-13). Ma le speranze di una nuova bielorusificazione non si realizzarono. La RSS Bielorussa si avviò con inerzia verso la propria fine, senza che la società avesse la possibilità, o meglio l'abilità, di riarticolare l'identità collettiva in modo nuovo.

3. *La poesia postsovietica tra afasia e (auto)marginalizzazione*

A differenza della vicina Ucraina, la dichiarazione d'indipendenza bielorusa nel 1991 non fu confermata da un referendum popolare (Rudling 2017: 76). Non solo le strutture politiche, culturali ed economiche del paese, ma anche la mentalità della maggior parte dei suoi abitanti era fortemente sovietizzata. Il sentimento nazionale della comunità era troppo debole per permettere un cambio di rotta. Il numero di coloro che auspicavano una rinascita nazionale, facenti capo al *Belaruski Narodny Front "Adradžënne"* (Fronte Nazionale Bielorosso "Rinascita"), era esiguo. Il corso politico intrapreso da Aljaksandr Lukašenka col referendum del 1995, che aboliva i simboli nazionali presovietici ed equiparava il russo al bielorusso come lingua ufficiale, mandò i sogni degli intellettuali d'ispirazione nazionale in frantumi. La lingua bielorusa, priva di supporto statale, rischiava di diventare una lingua morta; la letteratura in bielorusso era recepita da pochi, e l'egemonia culturale era (ed è ancora oggi) russofona e legata a doppio filo col Cremlino. Negli anni '90, è principalmente negli ambienti letterari 'alternativi' e underground che si cercano nuove strategie espressive, tentando di rivalorizzare e rivitalizzare la lingua bielorusa e di liberarla dall'impronta coloniale russa e sovietica (Polishchuk 2019: 121-122).

Nel corso degli anni 2000, l'autoreferenzialità della riflessione lirica diventa espressione di una comunità antagonista minoritaria e marginale, stretta tra le maglie dell'autocrazia russofona e russofila di Lukašenka. Il topos della lingua perseguitata ma in grado di sopravvivere alle angherie in virtù della sua potente e naturale musicalità si tramuta in narrative dell'assenza, dell'afasia, della crisi del soggetto. Ma questo non intacca, anzi incrementa la performatività funzionale della poesia: lamentarsi della precarietà dell'identità bielorusa *in bielorusso*, e non in russo, è un gesto antagonista che si

opponere all'egemonia russofona, peraltro ancora rivestita dalla patina coloniale d'epoca imperiale e sovietica, che le narrative ufficiali governative non rinnegano, ma presentano come l'unico modo legittimo che la comunità ha per rappresentare sé stessa.

In questa lotta antagonista, marcata dall'impossibilità di parlare, Val'žyna Mort (1981) scrive le poesie *Belaruskaja mova* (Lingua bielorusa) *I e II*, che rispettivamente aprono e chiudono la raccolta *Factory of Tears* (2008), mostrando come la riflessione linguistica sia punto di partenza e di arrivo dell'esperienza poetica.¹⁷ L'insensatezza dell'esistenza apre il testo: “Нават нашы маці ня знаюць як мы з'явіліся у сьвет”¹⁸ (Mort 2008: 2). Se in Hilevič la lingua natia era personificata dalla madre che insegna al figlio a parlare, in Mort la situazione è opposta. La madre-Bielorussia ha abbandonato i figli in orfanatrofio, soli con le loro anomalie (un chiaro riferimento alla catastrofe di Černobyl'): “можа нарадзіліся мы бяз ног, / [...] можа ты й ніколі не хацела нас”¹⁹ (*ivi*: 106). La genealogia femminile madre-figlia-*mova* ('lingua', sostantivo femminile) è opposta alla lingua russa, espressa dal sostantivo maschile *jazyk*, che in bielorusso indica solo la lingua come organo (Kirschbaum - Ananka 2017: 399). Quest'opposizione di genere è il fulcro del carattere antagonista del testo. Il russo è un'istanza colonizzante patriarcale che ha imposto la propria egemonia linguistico-culturale con la violenza: “калі [...] нам вырвалі языкі мы пачалі размаўляць вачыма”²⁰ (Mort 2008: 2). La contrapposizione tra bielorusso e russo è anche rappresentata sul piano ortografico: Mort segue le regole della *taraškievica* e non quelle della *narkamaŭka*, codificate in epoca sovietica.

Il motivo del *melos* è ribaltato: l'asportazione della lingua non permette suoni potenti e melodiosi, e l'io lirico, afasico, non può es-

(¹⁷) Dal 2006, Mort vive negli Stati Uniti. Il volume è bilingue: contiene liriche in bielorusso e in inglese su traduzione svolta dall'autrice insieme a Elizabeth Oehlkers Wright e Franz Wright. Le due poesie costituiscono di fatto un testo unico, e come tale le analizzerò qui.

(¹⁸) “Neanche le nostre madri sanno come siamo venuti al mondo”.

(¹⁹) “Forse siamo nati senza gambe, / [...] Forse non ci hai nemmeno mai voluti”.

(²⁰) “Quando ci hanno strappato la lingua, abbiamo iniziato a parlare con gli occhi”.

ser portatore dell'idea nazionale. La lingua bielorusso è “такая маленькая, / што яшчэ й размаўляць ня ўмеє”²¹ (Mort 2008: 106). Poiché *mova* indica sia *langue* che *parole*, il verso nega sia la capacità di parlare che la lingua stessa come sistema: “гэтая мова не існуе! / Яна нават не мае сыстэмы!”²² (Mort 2008: 106). Ma la *mova*, mutilata nella vita, (r)esiste nella poesia. L'assenza di un sistema è una chance poetica: la lingua si piega alla creatività poetica, e qualsiasi atto linguistico – anche se ‘scorretto’, ma la correttezza in una lingua senza sistema non esiste – è una strategia performativa che (ri)fonda il bielorusso (e con lui, l'identità) in un modo sempre nuovo. La libertà ontologica della *mova* è fondata nel suo non esser pienamente codificata: se non è standardizzata, una lingua non può nemmeno essere controllata. Orfano e afasico, il poeta diventa un funambolo costretto disperatamente a restare in equilibrio tra volontà e impossibilità di comunicare, anche coi lettori. Da lui ci si aspetta un'*auctoritas* che non c'è, perché i poeti contemporanei sono la personificazione di un futuro incerto e pericoloso: “нашая будучыня – / гімнастачка на тонкай нітачцы далягляду”²³ (Mort 2008: 2).

Questo dramma esistenziale si fa smaccatamente poet(olog)ico in *Admoŭnasc'* (Negatività, 2016) di Julija Cimaŭeva (1982):

Тая мова, на якой я магу гаварыць,
Гэта не мая мова.
А тая, на якой хачу гаварыць,
Не ўкладаецца ў словы,
Якія я ведаю,
Не змяшчае вобразы,
Якія я бачу.
Для маёй мовы няма слоўнікаў,
Для яе не сфармулявана правілаў.
Гэта мова для чытання пра сябе,
Мова для чытання з памылкамі,
Бо праверыць няма каму.
Пісаць на ёй я не змагу ніколі.

(²¹) “Così piccola, / Che ancora non sa nemmeno parlare”.

(²²) “Questa lingua non esiste! / Non ha nemmeno un sistema!”.

(²³) “Il nostro futuro / è una ginnasta sul sottile filo dell'orizzonte”.

Калі ты чытаешь гэты верш,
Ты не мой чытач.²⁴
(Cimafeeva 2016: 68)

Il sostantivo *admoŭnasc'*, corradicale col verbo *admaŭljac'*, indica sia la negatività come fatto compiuto (mancanza, assenza, privazione), sia la capacità di rifiutare e negare qualcosa. La negatività è visibile anche nella morfologia del sostantivo: il prefisso privativo *ad-* nega la radice *maŭ-*, che indica il parlare (*maŭljac'*) e riproduce l'allontanamento del soggetto (sia parlante che lirico) dalla lingua. E infatti, la negatività struttura tutta la lirica anche sul livello retorico. La *negatio* costituita dagli anaforici *ne* e *njama* si snoda (anche visualmente) come una serpentina 'dietro' al testo, e riproduce performativamente le difficoltà dell'io lirico di parlare la 'propria' lingua. Il bielorusso non è più lingua madre (si noti l'assenza di *rodnaja*); è una lingua che si vorrebbe parlare, ma che genera solo un discorso *ex negativo*. Quest'idea è espressa dalla polisemia di "mary", che indica sia la capacità che il permesso di parlare. Cimafeeva allude qui al carattere sovversivo e politicizzato del bielorusso, presentandolo iperbolicamente come una lingua vietata, latrice di un'auto-messinscena che non è guardata di buon occhio dalle autorità (Akudovič 2007: 105). Per una comunicazione efficace e naturale c'è solo il russo, che ha preso il posto della lingua madre: parafrasando Mort, l'io lirico di Cimafeeva è rimasto orfano, solo con la propria afasia, incapace di descrivere ciò che vede ed esprimere ciò che sente.

Cimafeeva si inserisce nella tradizione della sfiducia verso il linguaggio (*Sprachskepsis*) caratteristica del *fin de siècle*, quando lamenta l'incapacità rappresentativa della propria lingua (vv. 3-7). Un problema che, dal punto di vista filosofico, riguarda qualsiasi lingua, ma che Cimafeeva reinterpreta prima in chiave politico-culturale, lamentando la mancanza di regole fisse (vv. 8-9) già imputata implicitamente da Mort all'egemonia culturale russofona e all'incapacità

(²⁴) "La lingua che posso parlare, / Non è la mia lingua. / E quella che voglio parlare, / Non s'incasta nelle parole, / Che conosco, / Non coglie le immagini, / Che vedo. / Per la mia lingua non c'è un vocabolario, / Per lei non ci sono regole fisse. / È una lingua per legger su sé stessi, / Una lingua da leggere con gli errori, / Perché nessuno controllerà. / Non riuscirò mai a scrivere in questa lingua. / Se stai leggendo questa poesia, / Non sei il mio lettore".

dei bielorusi di difendere la propria lingua, e poi in termini meta-poetici e metaletterari, andando a negare il testo all'interno del testo stesso (vv. 14-15). Il testo è perciò anche una volontà di negare la propria *auctoritas* e di soddisfare le aspettative comunicative coi lettori; qui si dispiega la polisemia di *admoŭnasc'* come negazione e rifiuto.

Ma una comunicazione, alla fine, ha luogo. Seppur concettualmente complesso, il testo è formulato in modo chiaro, sentenzioso e diretto. La scelta di Cimafeeva di usare un linguaggio semplice riproduce sì la 'povertà linguistica' del bielorusso che la tradizione, come nel caso di Kupala e Pančanka, attribuisce a un ostile 'si dice'; ma al tempo stesso il testo decostruisce il suo enunciato principale, mostrando che è proprio la semplicità linguistica a consentire l'atto comunicativo-letterario in tempi particolarmente difficili come quelli in cui Cimafeeva scrive.

È in questo apparente paradosso che Cimafeeva radica la sua attività poetica, snodando il motivo della privazione in modo performativo, che sul piano retorico-morfologico è rappresentato dal prefisso *ad-* e dalle negazioni anaforiche. La negazione si tramuta automaticamente in affermazione. Se la lingua bielorusa non è pienamente *ergon*, strumento atto a comunicare compiutamente, è comunque sempre *dynamis* – forza pura – ed *enérghēia*, esercizio incessante di questa forza. È questa doppia forza – immanente alla lingua, radicata nella sua negatività – che conduce inesorabilmente a effetti illocutori e perlocutori.

Ma da cosa dipende, precisamente, questa forza performativa? Non dal *melos* come per Kupala: il canto della nazione si è ormai spento. Non da un legame con la natura come per Pančanka: la lezione della *korenizacija* è ora portata avanti dallo stato, che si serve coerentemente dei paradigmi culturali sovietici e concepisce l'esser bielorusso come un'identità minore iscritta nel paradigma russofono, esotizzandola come la esotizzava il poeta sovietico.

La forza performativa del bielorusso arriva dal suo esser lingua *mineure*, nel senso che a questo termine danno Gilles Deleuze e Félix Guattari. Il lamento individuale dell'io lirico si innesta "sull'immediato-politico" (Deleuze - Guattari 1996: 33) perché, denunciando l'oppressione della lingua 'madre' e lamentandone la debolezza,

crea una performance antagonista nel momento stesso della locuzione, dimostrando che la debolezza della lingua è in realtà la sua forza. Nel gesto poetico, la voce dell'io lirico si fa immediatamente voce della comunità oppressa:

[S]e lo scrittore resta ai margini [...] della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta [...] a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e [...] sensibilità. [...] La macchina letteraria [...] prende il posto di una macchina rivoluzionaria [...] perché è la sola [...] a soddisfare le condizioni di un'enunciazione collettiva che, in quell'ambito, non sono presenti da nessun'altra parte. (*Ivi*: 31)

Il testo mette a nudo il diventare automaticamente collettivo dell'individuale, coerentemente con la sua poetica, negando ciò che afferma e affermando ciò che nega. La *mise en abyme* “Пісаць на ёй я не змагу ніколі” mostra performativamente il contrario dell'enunciato: poiché “праверыць няма каму”, la poesia – peraltro *priva* di errori, quegli errori che l'io lirico, mentendo, presenta come inevitabili – è non solo possibile, ma anche libera. La comunità fragile ed emarginata si riconoscerà come destinataria del testo già nel momento in cui ne capisce la lingua: come ho detto, la comunicazione, anche se negata/riflutata, funziona benissimo. Ma il testo, anche se lo nega, vuole raggiungere *tutta* la comunità, inserendosi nella tradizione egemonica iniziata da Kupala. Il verso “Ты не мой чытач”, il cui carattere dissonante è reso ancor più forte dalla sua posizione finale, afferma (di nuovo, negando) che il lettore ideale non è solo il consumatore della letteratura di nicchia in bielorusso, ma anche colui che ne rifiuta o nega (per l'appunto) l'esistenza. Il testo articola la negazione e il rifiuto impliciti del non-lettore in un flusso volto a riaffermare la presenza di una lingua considerata morta. Anche se lo fa in modo implicito e ossimorico, *Admoŭnasc'* non si distacca dall'assunto principale dei suoi predecessori d'epoca presovietica e sovietica: ‘si dice’ che il bielorusso non esiste, ma esso è presente nella sua assenza.

Scrivere e leggere in una lingua instabile diventa l'arma principale per contrastare l'egemonia russofona. *Admoŭnasc'* propone un'idea di lett(erat)ura autoreferenziale, volta alla conoscenza di sé: “чытанн[е] пра сябе”. Una lingua non codificata resiste più facil-

mente ai tentativi d'interpretazione. E se un'interpretazione è, come afferma Roland Barthes, sempre una mediazione, che frappona un altro testo tra opera e lettore (Barthes 1969: 61-63), “чытанн[е] пра сябе” è una lettura pura, non mediata, che tocca il testo “con gli occhi” (*ivi*: 63). In questo processo di conoscenza immediata del linguaggio, che è anche “un rapporto di desiderio” (*ibid.*), il lettore di Cimafeeva è colui che, abbandonandosi all'*enérghēia* di un linguaggio libero da convenzioni grammaticali, usufruisce sia del piacere che del godimento di un testo che da un lato lo appella e dall'altro lo nega come soggetto leggente, facendolo smarrire tra i meandri del linguaggio (Barthes 1980: 13-14).

Se legge un testo che lo attira a sé e al tempo stesso lo nega, spostando la sua attenzione sulle drammatiche difficoltà della lingua, il lettore legge e conosce anche sé stesso e ‘tocca con gli occhi’ i propri drammi identitari. Egli è un soggetto fatto di linguaggio, dato che è questo linguaggio che, secondo Cimafeeva, forma la sua identità. In quanto parte di una comunità ai margini, il (non-)lettore di *Admoŭnasc'* è sicuro che la sua identità non potrà mai esser cancellata del tutto, proprio perché la negatività, al contrario della presenza, non si può né censurare né imprigionare.

4. Conclusioni

La tensione di fondo tra lamento e affermazione e tra autoreferenzialità e performatività che caratterizza le poesie scelte mostra la difficoltà di articolare una comunità e un'identità nazionali compatte. Una difficoltà poet(olog)ica che riflette un problema strutturale: il *nation building* bielorusso è ancora oggi lacerato dalle battaglie discorsive tra le narrative ufficiali dello Stato e quelle alternative dell'opposizione. Le prime, filorusse, si basano su mitologie e luoghi di memoria sovietici; le seconde, europeiste, contrastano l'egemonia culturale russofona, mitologizzano il passato del Granducato di Lituania e aspirano a una *renaissance* della lingua (Bekus 2008; Rudling 2017). Entrambi gli schieramenti non possono giungere a un accordo, poiché tentano di sussumere la pluralità della società sotto il significante ‘bielorusso’, che però non è in grado di rappresentarla totalmente, sia esso legato a un'identità europe(ist)a o (post)sovietica.

I testi qui esaminati riflettono un problema cruciale della società in cui prendono forma. La società non è data, oggettiva, ma ha fondamenta retoriche e discorsive, che sono espressione delle sue differenze costitutive. Ogni tentativo di smussare queste differenze e di inserirle in un discorso sociale, culturale, e politico uniforme collide coi limiti discorsivi della società stessa (la cui natura è retorica), ed è condannato all'insuccesso, perché tenta di rappresentare la totalità in virtù delle particolarità (Laclau - Mouffe 2001: vii-xix).

Ciò che emerge dall'articolazione discorsiva in ambito sociopolitico e da quella retorica nella poesia non è *la* società, ma una rappresentazione ingannevole e metonimica della stessa, che ne mette in luce la natura retorica. La lingua bielorusa non è parlata da tutti, ed è quindi una sineddoche imperfetta; l'identità è slegata dal linguaggio ed è inserita in un'egemonia solo apparentemente 'estranea', che la inficia da sempre e ne è ormai diventata *différance* costitutiva: il significante 'bielorusso' menzionato sopra è già sempre anche aganciato al significato 'russo'. Perciò, ogni volta che la poesia riflette sul problema del linguaggio, si scontra con il nocciolo duro alla base del sociale, con la sua impossibilità di essere univoco. E poiché la poesia è costituita da linguaggio, l'autoreferenzialità e la performatività della sua riflessione diventano esse stesse l'espressione dell'impossibilità della società. La poesia diventa "a witness of the impossibility of a final suture" (*ivi*: 125): ogni tentativo di ricucire il tessuto linguistico del sociale si sfalda immediatamente.

BIBLIOGRAFIA

- Akudovič 2007 = Valjancin Akudovič, *Kod adsutnasci. Asnovy belaruskaj mental'nasci*. Lohvinaŭ, Minsk 2007.
- Ananka 2017 = Yaraslava Ananka, *Die Geburt von Belarus aus dem Geist der polnischen ruralen Operette*, in *Wiedergänger, Pilger, Indianer. Polen-Metonymien im langen 19. Jahrhundert*. A cura di H. Kirschbaum. Lang, Frankfurt am Main 2017, pp. 257-278.
- Bahušėvič 1918 = Francišak Bahušėvič, *Dudka bielaruskaja*. Wydawiectwo Łastoŭskaho, Wilnia 1918.
- Barnard 2003 = Frederick M. Barnard, *Herder on Nationality, Humanity, and History*. McGill-Queen's University Press, Montreal 2003.

- Barthes 1969 = Roland Barthes, *Critica e verità*. Einaudi, Torino 1969.
- Barthes 1980 = Roland Barthes, *Il piacere del testo*. Einaudi, Torino 1980.
- Bekus 2008 = Nelly Bekus, *European Belarus versus State Ideology. Construction of the Nation in the Belarusian Political Discourses*, "Polish Sociological Review", 3 (2008) 163, pp. 263-283.
- Cimafeeva 2016 = Julija Cimafeeva, *Cyrk*. Zmicer Kolas, Minsk 2016.
- Deleuze - Guattari 1996 = Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*. Trad. it. di Alessandro Serra. Quodlibet, Macerata 1996.
- Fischer-Lichte 2012 = Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*. Transcript, Bielefeld 2012.
- Gnilomedov - Mikulič 2017 = Vladimir Gnilomedov, Nikolaj Mikulič, "Bolem pracjaty use mae strofy...", "Nëman", 8 (2017), pp. 163-183.
- Heidegger 1967 = Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Niemeyer, Tübingen 1967.
- Heidegger 1985 = Martin Heidegger, *Die Sprache*, in Id., *Unterwegs zur Sprache*. Klostermann, Frankfurt am Main 1985, pp. 7-30.
- Herder 1797 = Johann Gottfried von Herder, *Ueber die neuere Deutsche Literatur*. Hartknoch, Riga 1797.
- Herder 2015 = Johann Gottfried von Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Reclam, Stuttgart 2015.
- Hilevič 1996a = Nil Hilevič, *Peršaja kljatva (Rodnaja mova)*, in Id., *Veršy i paëmy*, tom 1. Mastackaja litaratura, Minsk 1996, p. 28.
- Hilevič 1996b = Nil Hilevič, *Mova majho naroda*, in Id., *Veršy i paëmy*, tom 1. Mastackaja litaratura, Minsk 1996, p. 181-182.
- HSBM 1982-2017 = *Histryčny sloŭnik belaruskaj movy*, tom 18. Navuka i técnica, Minsk 1982-2017.
- Humboldt 1995 = Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*. Reclam, Stuttgart 1995.
- Ioffe 2003 = Ioffe Grigory, *Understanding Belarus. Belarusian Identity*, "Europe-Asia Studies", 55 (2003) 8, pp. 1241-1272.
- Ioffe 2007 = Ioffe Grigory, *Culture Wars, Soul-Searching, and Belarusian Identity*, "East European Politics and Societies and Cultures", 21 (2007) 2, pp. 348-381.
- Kaleta 2007 = Radaslaŭ Kaleta, *Asnoŭnyja marfalahičnyja adrozenenni pa-*

- miž narkomaŭkaj i taraškevicaj*, “Acta Albaruthenica”, 7 (2007), pp. 192-206.
- Kirschbaum - Ananka 2017 = Heinrich Kirschbaum, Yaraslava Ananka, *Belarussische Rede. Performativität und Genese*, in *Texte prägen. Festschrift für Walter Koschmal*. A cura di K. Hanshew, S. Koller, C. Prunitsch. Harassowitz, Wiesbaden 2017, pp. 391-411.
- Kupala 1973 = Janka Kupala, *Rodnae slova*, in Id., *Zbor tvoraŭ*, tom 2. Navuka i tehnika, Minsk 1973, p. 47.
- Kuz'mičëva 2004 = Tatjana Kuz'mičëva, *Pis'ma belarusskich pisatelej, artistov i učënych M. S. Gorbačëvu 1986-1987*, “Istoričeskij arhiv”, 6 (2004), pp. 5-30.
- Laclau - Mouffe 2001 = Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, London 2001.
- Mort 2008 = Valžyna Mort, *Belaruskaja mova I/II*, in Ead., *Factory of Tears*. Copper Canyon Press, Washington 2008, pp. 2-5 e 106-111.
- Naša Niva 1906 = “Naša Niva”, 23 listopada 1906.
- Pančanka 1982 = Pimen Pančanka, *Rodnaja mova*, in Id., *Zbor tvoraŭ*, tom 3. Mastackaja litaratura, Minsk 1982, p. 36.
- Polishchuk 2019 = Yaroslav Polishchuk, *Performativnyj povorot v postsovetskoj kul'ture*, “Studia Rossica Posnaniensa”, XLIV (2019) 2, pp. 113-126.
- Ragojša 2008 = Pëtr Ragojša, *Vincënt Dunin-Marcinkevič – fal'klaryst*, in *Fal'klarystyčnyja dasledavanni. Kantëkst. Typalohija. Suvjazi*. A cura di R. M. Kavalëva. Bestprynt, Minsk 2008, pp. 33-42.
- Raspe 2018 = Jonathan Raspe, *Nation wider Willen. Weißrussland in der Sowjetunion 1921-1931*, “Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”, 66 (2018) 2, pp. 218-244.
- Rudling 2015 = Per Anders Rudling, *The Rise and Fall of Belarusian Nationalism 1906-1931*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2015.
- Rudling 2017 = Per Anders Rudling, *Unhappy Is the Person Who Has No Motherland: National Ideology and History Writing in Lukashenka's Belarus*, in *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*. A cura di J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila e T. Zhurzenko. Palgrave, Cham 2017, pp. 71-105.

Tank 1958a = Maksim Tank, *Ruskaja mova*, in Id., *Zbor tvoraŭ*, tom 1. Dzjaržaŭnae vydavectva BSSR, Minsk 1958, p. 354.

Tank 1958b = Maksim Tank, *Ja heta ljublju padarožža*, in Id., *Zbor tvoraŭ*, tom 2. Dzjaržaŭnae vydavectva BSSR, Minsk 1958, p. 531.

MANUEL GHILARDUCCI
(Humboldt-Universität zu Berlin)
manuel.ghilarducci@hu-berlin.de

*The Linguistic Reflection in Belarusian Poetry
between Self-Referentiality and Performativity (1908-2016)*

The cultural-political status of the Belarusian language has always been very problematic. The long history of dominations resulted in the lack of a strong national consciousness and of a national élite and, therefore, in a difficult *nation building*. ‘Belarusianness’ and Belarusian language are not necessarily connected: one can regard themselves as Belarusian without speaking the Belarusian language in everyday life. Today, Belarus is still predominantly Russophone. Nonetheless, poetry in the Belarusian language has been trying to profile itself as a national literature by tackling the language question. As I argue, two fundamental aspects characterize the linguistic reflection in Belarusian poetry: autoreferentiality and performativity. On the one hand, poetry reflects upon itself when questioning the language of which it is made. On the other hand, the linguistic reflection is an antagonistic strategy that stages the power of language. The texts examined here oscillate between these two poles. Connecting autoreferentiality and performativity, Janka Kupala (1882-1942) articulated the idea of an immortal language with an extraordinary immanent force which can (and should) guide the national community. Soviet poets like Nil Hilevič (1931-2016) and Pimen Pančanka (1917-1995) complained about the difficulty to write as ‘national’ poets in a strongly Russified republic. In staging the ‘melody’ of their native language, they faced unsolvable individual and collective dilemmas. Post-Soviet poets like Val’žyna Mort and Julija Cimafeeva problematize the marginalization of those who (like them) dream of a cultural and political reorientation. Their oxymoronic and self-de(con)structive poetry attempts to settle the poet(olog)ical and subversive force of Belarusian language exactly in its absence and ontological negativity and to articulate a new idea of linguistic and cultural renaissance.

Keywords: language, identity, reflection, autoreferentiality, performativity, construction of society.

INDICE

BELARUS' EUROPEA

- Alessandro Achilli, Oxana Pachlovska, Laura Quercioli Mincer
La Belarus' fra presente e passato, *nation building* e
molteplicità culturale. Prefazione dei curatori 9-24
- Oxana Pachlovska
Perché la bielorusistica oggi? Al posto di un'introdu-
zione 25-60
- Mikhail Minakov
The Belarusian Protest Movement of 2020 from An
Eastern European Comparative Perspective 61-83
- Marco Puleri
Oltre l'“anomalia bielorusa”? Nuove concettualizza-
zioni dell'autonomia politica e culturale nazionale nella
Bielorussia d'età post-sovietica 85-104
- Manuel Ghilarducci
La riflessione linguistica nella poesia bielorusa tra au-
toreferenzialità e performatività (1908-2016) 105-126
- Gun-Britt Kohler
Insights into the Belarusian Literary Market (1905-
1932) 127-152
- Yohanan Petrovsky-Shtern
An Alternative Modernity: Zmitrok Bjadulja and His
Creation of the Belarusian Jew 153-177
- Anna Belozorovich
Il professore “elettrico” Jakub Narkevič-Iodko e la te-
nuta Nadnëman: processi di memoria e ricostruzione,
tra scienza e letteratura 179-206
- Arnold McMillin
Aspects of Belarusian Verse Parodies 207-231

Giulia De Florio	
Dmitrij Strocev e la resistenza della poesia	233-255
Tomasz Kamusella	
Al’herd Bacharëvič’s <i>Sabaki Ęŕopy</i> : A Belarusian	
<i>IQ84?</i>	257-275

STUDI E RICERCHE

Lidia Federica Mazzitelli	
Impersonal Constructions in Belarusian and closely	
Related Languages: A Typological and Areal Account ..	277-310
Anita Kłos	
“Adoratore della scienza” o “raffinato cesellatore”?	
Stanisław Lem legge Italo Calvino	311-333

IN MEMORIAM

Maria Bidovec	
Andrea Trovesi (1971-2021)	335-339

RECENSIONI

Elissa Bemporad, <i>Eredità di sangue. Ebrei, pogrom e omicidi rituali in Unione Sovietica</i> . Castelveccchi, Roma 2021 (Simone A. Bellezza)	341-344
<i>Zbornik o Ljubomiru Marakoviću. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa, Zagreb-Topusko, 25-26. travnja 2019</i> . Glavni urednik Tihomil Maštrović. Hrvatski studiji Sveučilišta et al., Zagreb et al. 2020 (Andrea Sapunar Knežević)	344-349
Predrag Petrović, <i>Horizonti modernističkog romana</i> . Čigoja štampa, Beograd 2021 (Luca Vaglio)	349-355
Alfrun Kliems, <i>Underground Modernity: Urban Poetics in East-Central Europe, Pre- and Post-1989</i> . Transl. Jace Schneider. CEU Press, Budapest 2021 (Alessandro Achilli)	355-358
Dmitrij Strocev, <i>Terra sorella</i> . Trad. e cura di Giulia De Florio. Valgie Rosse, Livorno 2020; Dmytro Strocev, <i>Pyl, što tan-</i>	

<i>cjuje</i> . Duch i litera, Kyjiv 2020; Dmitrij Strocev / Dzmitrij Strocaŭ, <i>Belarus' oprokinuta / Belarus' perakulenaja</i> . Trad. di Andrèj Chadanovič. Novye mechi, s.l. 2021 (Alessandro Achilli)	358-360
Note biografiche sugli autori	361-364
Elenco dei revisori per il volume del 2021	365-366