

Martina Napolitano

Marginalia: note sulla Omsk “cosmica” di Galina Rymbu

The article explores the poetic cycle *Kosmicheskii prospekt* (2018) that the young poet Galina Rymbu devoted to her hometown Omsk. The exploration dwells in particular on the notion of personal and collective trauma, and the close correlation – with Platonovian overtones – between language and memory. Situating at first Rymbu’s poetic production within the macro-context of the new Russian civil poetry (*grazhdanskaia poeziia*) of the last decade, which comes imbued on the one hand with the Russian literary tradition, on the other hand with the new post-structuralist tendencies, the analysis investigates the way through which the Siberian urban geography described by the poet is inserted in the wider reflection on *marginalia*, thus challenging the dominant narratives both in terms of the perspective of the narrating voice and of its object of attention.

Nei dibattiti contemporanei di argomento filosofico e artistico ormai non si può non condividere l’idea che l’arte sia qualcosa di politico. L’arte oggi è un campo di battaglia, una risorsa, un media, e così via (qualunque sia la definizione scelta per descrivere l’azione o articolazione politica). Ne segue che l’arte, in quanto particolare forma concreta di una pratica, invade la sfera sociale e politica. Le viene attribuita una sovranità di riflessione, distorsione e impatto irraggiungibile in qualsiasi altra pratica, compresa quella politica.

L’arte pare la miglior forma di azione politica semplicemente perché è una politica priva di ciò che risulta problematico in politica (è priva delle questioni legate alla gerarchia, al potere, alla discriminazione, alla violenza, etc.)¹. (Rymbu 2017)

¹ “В современных дискуссиях в философии и искусстве уже нельзя не соглашаться с утверждением, что искусство является политическим. Искусство сегодня – это поле боя, ресурс, медиа и т.д. (какому бы определению ни отдавалось предпочтение в описании политического действия или артикуляции). Доходит до того, что искусство как особая материальная форма практики вторгается в социальную и политическую сферы. Ему приписывают суверенность ре-

La crescente politicità delle forme d'arte contemporanee in Russia ha attirato negli ultimi anni l'interesse sia dell'accademia che del mondo della divulgazione e del giornalismo². L'azione *rumorosa* di specifici artisti o gruppi ha richiamato l'attenzione spesso attraverso prodotti artistici e performance come quelle del collettivo Pussy Riot, che Il'ja Kukulin ha defini-

флексии, искажения и воздействия, недостижимую ни в какой другой практике, в том числе политической. Искусство кажется лучшей формой политического действия просто потому, что это политика без того, что в политике является проблематичным (без вопросов иерархии, власти, исключения, насилия и т.д.)” [Qui e altrove la traduzione è mia – M. N.].

² Kukulin mette anche in guardia rispetto a questo crescente interesse: “there exists the danger that the study of today’s Russian art and literature focuses only on points of cultural actors’ (say, writers’) direct involvement in social and political life – such as their resistance to (or support of) the activities of religious fundamentalists, or persecution of freedom of speech in literature, theater, and cinema, or explicit criticism of the current political regime in literary texts or performances. Thus, among educated communities in Western countries, contemporary Russian culture is associated now first of all with the heroic actions of Pussy Riot or Petr Pavlenskii, or maybe with the critical message of Andrei Zviagintsev’s film *Leviathan* (*Leviathan*, 2014)” (Kukulin 2018: 222).

to “eroiche” rivisitazioni del “mito romantico dell’artista” (Kukulin 2018: 235) e Mark Lipovetsky piuttosto espressione di una vecchia/nuova forma di “estetica postmodernista” (Lipovetsky 2018a: 15). Il “cambio di paradigma” in direzione di un’arte maggiormente politicizzata, come lo ha definito quest’ultimo studioso (Lipovetsky 2016: 187), si è registrato in particolare a partire dal biennio 2011-2012 in risposta ai crescenti sommovimenti socio-politici (le proteste che poi condussero agli eventi di piazza Bolotnaja) che hanno portato la società russa a vivere una “profonda crisi dei propri modelli simbolici (*symbolical orders*)” (Kukulin 2018: 222). A partire da questo momento la rivendicazione della propria politicità nell’atto creativo ha assunto nuova legittimità e valore, segnando un profondo solco rispetto alle dichiarazioni di apparente apoliticità espresse dai membri delle avanguardie della tarda epoca sovietica³. Si tratta di una rivendicazione che passa attraverso la Forma e che si pone

³ “[B]ack in the 1980s, as well as during Perestroika and in the 1990s, writers who were close to non-conformist circles or influenced by them preached the superiority of literature that was independent from any kind of political or ideological position” (Lipovetsky 2016: 185).

in aperto contrasto con il “cini-
simo” diffuso nella Russia odier-
na, o per lo meno con una certa
“legge del più forte” propagan-
data dalla retorica ufficiale
(Kukulin 2018; Lipovetsky
2018a).

La diffusione dunque di forme di
resistenza artistica risponde
all’esigenza di contrastare la
normatività imposta, la negazio-
ne della molteplicità e del plura-
lismo, la denigrazione della
marginalità e della debolezza,
sottolineando la naturale pluri-
vocità dell’esperienza umana e
della creatività. La descrizione
delle diverse modalità in cui si
manifesta tale resistenza ha già
impegnato i sopracitati autori⁴;

⁴ Il’ja Kukulin afferma che vi sono tre
forme di non conformismo in atto nella
Russia contemporanea: 1. l’attivismo
sociale (la forma più vulnerabile oggi);
2. la difesa del razionalismo europeo;
3. progetti personali artistici e/o politici.
Questi ultimi possono essere suddivisi
tra forme “eroiche” e “non eroiche” di
resistenza. Della prima fanno parte le
performance del gruppo Pussy Riot o
l’azionismo dell’uomo-cane Oleg Kulik;
afferiscono invece alla seconda forma le
marce-performance di *monstracija*
(inaugurate a Novosibirsk nel 2004 gra-
zie all’iniziativa dell’artista Artëm
Loskutov), i “picchetti silenziosi” di pro-
testa individuale, ma anche molta poe-
sia contemporanea (Fanajlova, Stepano-
va, L’vovskij per citare i rappresentanti
più noti e anziani) (Kukulin 2018). Mark
Lipovetsky tratteggia invece due linee di
opposizione al cinismo del discorso uf-
ficiale: da un lato la resistenza passa at-

al di là, tuttavia, delle divergen-
ze e delle contiguità nel tratteg-
giare gruppi e sottogruppi di
personalità e progetti artistici,
ciò che emerge dalle prime trat-
tazioni del fenomeno è la perso-
nale o (più spesso) collettiva
esperienza del trauma che si fa
strada in forme più e meno ma-
nifeste nei risultati artistici pre-
sentati. Si tratta di un trauma⁵ di
tipo “storico” (o “culturale” (Ale-

traverso l’“estetica postmodernista” (un
cappello tanto largo da farci ricadere
dentro le performance di Pussy Riot, i
romanzi di Vladimir Sorokin, la poesia
di Stanislav L’vovskij, il teatro e il cine-
ma di Kirill Serebrennikov), dall’altro
attraverso la cultura di massa. Spiega a
riguardo, seppur non troppo convincen-
tamente (non considera infatti l’aspetto
commerciale dell’esperimento di Šnu-
rov e della sua popolare band Lenin-
grad): “The second pathway winds
through mass culture. That might seem
odd given how much this culture is
permeated with cynicism. Yet, consider
the experience of Sergei Shnurov, the
singer and songwriter beloved by mil-
lions, especially popular among the lib-
eral intelligentsia, and you can see that
mass culture is not immune to the task
of transforming postmodern cynicism
in the mass culture sphere into kyni-
cism” (Lipovetsky 2018a: 15).

⁵ Sulla natura del “trauma” si è registra-
to un piccolo dibattito tra le posizioni
di T. Vajzer (Vajzer 2014) e S. L’vovskij,
il quale ha corretto puntualmente la
prima nell’uso eccessivamente superfi-
ciale e poco scientificamente ancorato
del termine e nella mancata distinzione
tra la rappresentazione consapevole del
trauma e la sua trasmissione invece in-
conscia (L’vovskij 2015).

xander 2004)) percepito e riflesso all'interno del più generale aggancio di questa nuova 'poetica' artistica alla contemporaneità e al processo storico.

Teatro di questa riflessione è in primo luogo la poesia, sostituitasi alla prosa nell'analisi del trauma storico, un tempo suo tradizionale appannaggio⁶, seguita poi dalle innovative forme dell'arte drammatica (*New Drama*⁷) (Lipovetsky 2016)⁸. Questa

⁶ “[O]ggi la poesia in maniera più intensa della prosa elabora metodi di analisi per i traumi storici della coscienza contemporanea e mostra le vie di guarigione da essi” (сегодня поэзия гораздо интенсивнее, чем проза, вырабатывает методы анализа исторических травм современного сознания и показывает пути исцеления этих травм) (Kukulin 2010).

⁷ Per un approfondimento del *New Russian Drama* si veda (Hanukai et al. 2019).

⁸ Dopotutto, la stessa poesia ricorda spesso per forme e modalità espressive un canovaccio drammatico: “one cannot help noticing the kinship between contemporary poetry and contemporary drama. Not only because many contemporary poets design their texts for openly theatrical presentation [...]. Many contemporary poems collapse into micro-performances of various subjectivities [...]; or they present lyrical internalization of multi-figured theatrical performances [...]. Others ‘stage’ poetic or documentary quotes as dramaturgic pieces [...]. A deeper correlation between contemporary poetry and drama stems from the combination of a formalized illusion of authenticity with two major aspects of post-dramatic the-

nuova forma di poesia civile (*graždanskaja poëzija*)⁹ (Utkin 2021) è in qualche misura determinata, secondo Lev Oborin, dalla necessità di prendere la parola ed esprimersi su determinati eventi (la guerra in Cecenia, i fatti di piazza Bolotnaja e soprattutto la guerra in Ucraina, ovverosia “the biggest shock for Russians since the collapse of the Soviet Union” (Oborin 2017: 59))¹⁰. Si tratta di una poesia civile distante da quella di stampo sovietico: recupera piuttosto la tradizione ottocentesca nekra-

ater as defined by Hand-Thies Lehmann: transgression and the focus on a singular, individual and unreproducible experience” (Lipovetsky 2016: 198).

⁹ Kukulin preferisce definire questa poesia come “overtly political (and overtly critical) art and poetry” o piuttosto come “leftist poetry” e nel suo elenco di artisti inserisce i nomi di Pavel Arsen'ev, Roman Osminkin, Ketì Čuchrov, Kirill Medvedev, Galina Rymbu. Vi sono poi forme poetiche “non-overtly-politicized” che sono “political only ‘between the lines’” (Kukulin 2018: 243).

¹⁰ Oborin riporta i versi della poetessa Anastasija Afanas'eva, riecheggianti le famose parole di Adorno sulla poesia dopo Auschwitz: “Is poetry possible after / Yasynuvata / Horlivka / Savur-Mohyla / Novoazovsk / After / Krasnyi Luch / Donetsk / Luhansk / After the division of people / Between those who rest and those who perish / Those who starve and those who party” (Oborin 2017: 57).

soviana¹¹ e nella sua continua sfida alla normatività (anche quella del linguaggio) non può lasciare indifferenti¹²; anzi, come sottolinea il poeta Aleksandr Skidan in un *essai* sulla politicizzazione dell'arte (*Tezisy k politizacii iskusstva*, 2004), questa resistenza artistica non fa che invitare il fruitore a scoprire e riempire attivamente le lacune che l'ideologia egemone ha lasciato scoperte¹³.

¹¹ Utkin sottolinea, per l'appunto, che Galina Rymbu richiama in un suo verso proprio il poeta-icona della poesia civile ottocentesca: "you think you're Nekrasov or something, bitch?" (*vozomnil sebja Nekrasovym, suka!*) (Utkin 2021: 89).

¹² Infatti, è stata anche criticata per l'eccessiva politicizzazione di ogni soggetto artistico e per la riduzione a un sistema binario di ogni questione complessa (Žitenev 2013). Stephanie Sandler, soffermandosi sulla poesia di Kirill Medvedev e Elena Fanajlova, propone di leggere nella loro produzione un intento palesemente didattico ("the work of poetry is also aimed to teach readers to see the world differently" (Sandler 2017: 284)), che però ritengo di escludere vista la consapevolezza da parte di questi autori del valore della pluralità e delle sfaccettature delle interpretazioni e percezioni.

¹³ "Perciò, l'arte politicizzata non deve esser confusa con l'*agitacija* o la propaganda; è quell'arte che, attraverso la cesura, lo straniamento, l'autoriflessione, la frammentarietà, lo sgretolamento della narrazione, permette di osservare le fessure asemantiche, le pieghe del senso ancora non conquistate dall'ideologia. È quell'arte che coinvolge

Protagonista di questa novella "epoca d'Argento", come azzarda a paragonare l'attuale situazione poetica Mark Lipovetsky (Lipovetsky 2018b: 2), è una giovane generazione di poeti nati soprattutto tra 1985 e 1995 e spesso lontano dalle capitali Mosca e Pietroburgo (un tratto biografico non influente¹⁴), in parte ancora in fase di formazione personale (Lvovsky 2015) e che trovano in internet il primo sbocco di

lo spettatore e il lettore in un processo di co-creazione/evoluzione e che con ciò lo porta a comprendere di essere legato ai corpi e alle coscienze degli altri" (Политизированное искусство, таким образом, не следует путать с агитацией или пропагандой; это искусство, которое через цензуру, острашение, саморефлексию, фрагментарность, дробление нарратива позволяет обнаружить асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией. Искусство, вытягивающее зрителя и читателя в процесс сотворчества-становления и тем самым подводящее к пониманию того, что он связан с телами и сознаниями других) (Skidan 2004).

¹⁴ "Most of them were born in little towns in Siberia, the Urals, or Russia's Far East, and moved to Moscow or St. Petersburg as teenagers. They witnessed the disintegration of the Soviet social order. They watched as the ruins of Soviet-enforced modernization became intertwined with post-Soviet scenes of alienation and economic decay in provincial cities and towns built around Soviet military plants and factories, that remained unwanted and unclaimed till the new revival of the arms race" (Kukulin 2018: 244).

*pubblicazione*¹⁵. Si tratta di giovani spesso profondamente informati e preparati in materia non solo letteraria, ma anche filosofica, che hanno fatto proprio il pacchetto di nozioni propuginate dal post-strutturalismo e decostruttivismo nelle più diverse forme assunte negli ultimi decenni del Novecento (femminismo, gender e queer studies inclusi)¹⁶. In questo senso, non stupisce, come invece pare intendere Lipovetsky, la loro natura di studiosi e teorici di se stessi e dell'ambiente letterario loro circostante (Lipovetsky 2018b: 5): è dopotutto qualcosa di tradizionale e trasversale per la cultura russa la tendenza a riflettere sull'oggetto artistico, mentre a un tempo lo si concretizza; teoria e pratica letteraria sono spesso proceduti di pari passo nell'attività degli scrittori-teorici russi.

¹⁵ Molti di questi poeti ruotano attorno all'almanacco *Translit*, pubblicato da Svobodnoe marksistkoe izdatel'stvo (SMI, un chiaro riferimento all'acronimo russo per *mass media*), un progetto editoriale lanciato nel 2008 da Kirill Medvedev che pubblica anche una collana di poesia (*Kraft*).

¹⁶ Molti di questi poeti e artisti sono studiosi e professori, come ad esempio Ketì Čuchrov che ha insegnato prima all'RGGU e ora è *associate professor* presso la rinomata HSE (dipartimento di Cultural Studies).

Dalla tradizione la nuova poesia civile russa recupera gli approcci alla creazione artistica, ma non solo: porta all'estremo, smascherando gli artifici retorici, la riflessione, l'analisi e la ricerca dell'*istina*¹⁷, quel significato profondo e alto che ha portato Vittorio Strada a parlare di una certa "verticalità" intrinseca al romanzo russo (Strada 1980). Certamente, la materia e le forme della ricerca sono cambiate, ma il solco in cui nascono è ben segnato dalla tradizione. Ancora una volta dunque questa nuova poesia russa (e non già più post-sovietica)¹⁸, smonta l'automatismo della percezione mettendosi, in maniera straniante, nei panni dell'Altro¹⁹. Se l'eredità sovietica ha qui un suo ruolo è in quella *politicizzazione* forzata

¹⁷ La ricerca reiterata e insistente di questa verità può sembrare poco in sintonia con l'epoca contemporanea che ha cancellato e disconosciuto le verità universali; eppure, questa ricerca artistica riflette a suo modo l'indagine di carattere personale o di gruppo diffusa nelle società odierne nelle più diverse sfaccettature (dalla riscoperta della pratica spirituale all'aperto complottismo) attorno a ciò che è e che rappresenta l'*istina*.

¹⁸ Con Il'ja Kukulin concordo sul fatto che "the post-Soviet period ended in 2014, with the annexation of Crimea" (Kukulin 2018: 225).

¹⁹ Un Altro, s'intende, che è a sua volta un soggetto fluido, dall'identità mai fissa.

dell'esperienza socio-culturale che si riverbera nell'attività artistica odierna.

La prospettiva capovolta dell'Altro abbracciata in questa poesia viene riportata da Lipovetsky al nocciolo del Concettualismo²⁰ (Lipovetsky 2018b: 4). Si può tuttavia vedere l'origine del fenomeno più in generale nelle tendenze del modernismo delle *prime* e delle *tarde* avanguardie: è infatti il modernismo con il suo soggetto frammentato, alienato, smarrito (e così il flusso del suo pensiero) a offrire un esempio plastico della relazione

²⁰ “The new subjectivities created by the new poetry [...] emerged on the ruins of the Soviet idiom. This explains why a relationship to Conceptualism, which documented the collapse of that idiom, is so important to the poets of this generation and direction. It is their baseline referent”. Scrive Kukulín a riguardo: “This trend in artistic nonconformism is based indirectly on the experience and aesthetic tradition of the Russian uncensored poetry of the 1970s, which consistently reflected the clichés and presuppositions of Soviet language usage and parodied the heroic pathos of Soviet culture – see, for example, Dmitrii Prigov’s famous series on ‘militanser’ (colloquially distorted ‘militiaman’). The main feature shared by today’s innovative poetry and Soviet unofficial art is their deconstruction of the heroic basis of the Soviet Socialist Realist culture that uses the narratives of extremely simplified and vulgarized Nietzscheanism” (Kukulín 2018: 243).

tra l'io²¹ e il trauma, tema principe della nuova poesia²².

Come esprimere però oggi in maniera nuova e adatta questo trauma storico, culturale, personale e collettivo? Se da un lato questa poesia ha abbracciato in pieno la sperimentazione delle forme libere²³, non è solo questa

²¹ L'uso della prima persona in tale poesia è chiaramente delicato e ponderato, essendo il punto di vista d'elezione nella decostruzione dei discorsi egemonici. Kirill Korčagin ha anche proposto un breve studio dell'uso del pronome *noi* nella poesia novecentesca russa, partendo dalle osservazioni di Vinogradov e Benveniste in merito alla portata di questo pronome. Prendendo ad esempio la produzione poetica di Oksana Vasjakina, per quanto riguarda la nuova generazione ha osservato che *noi* descrive spesso coloro che hanno vissuto un'esperienza di perdita (*utrata*) (Korčagin 2019: 19).

²² “Le caratteristiche della poetica modernista, rivelatasi per diversi motivi attuale agli occhi della nuova generazione, coincidono per molti versi con le caratteristiche della letteratura del trauma” (черты модернистской поэтики, оказавшейся в силу тех или иных причин актуальной для нового поколения, в значительной степени совпадают с чертами травматического письма) (L'vovskij 2015).

²³ Benché la tradizione sillabo-tonica costituisca un punto di riferimento costante nella poesia russa, anche qui il verso libero ha una lunga storia: come ha sottolineato Maksim Amelin nell'introduzione alla raccolta poetica di Michail Sobakin *Blagopolučnoe soedinenie svojstv*, la storia del *vers libre* russo è da far risalire a ben prima del Novecento (Amelin 2007).

la novità nel verso russo: la giovane generazione di poeti si è aperta infatti alla ricerca e all'elaborazione *artigianale* di una nuova lingua, capace di sottrarsi alla normatività linguistica imposta dall'alto, all'"ostilità delle norme linguistiche" che è direttamente connessa alla "violenza consuetudinaria quale emanazione di uno Stato neo-conservatore che permea ogni ambito del quotidiano" (Utkin 2021: 94). Questa ricerca di nuovi principi di comunicazione – che talvolta possono risultare "relativamente ermetici" (L'vovskij 2015) – è un modo per "rivendicare la propria soggettività sociale" (Kukuljin 2018: 244) e per "reagire alla semplificazione di un discorso ufficiale" che assomiglia a "un regime di propaganda sempre più totalizzante e forzato" (L'vovskij 2015).

È il caso tuttavia di soffermarsi maggiormente sulla natura di questo *trauma*: L'vovskij intende con questo termine riferirsi in particolare ai "traumi degli anni Novanta" e la scelta è funzionale alla sua trattazione, incentrata sullo slittamento di campo semantico attuato dalla giovane generazione rispetto alla precedente nel rapportarsi a esperienze personali e collettive traumatiche. Osserva l'autore infatti che, mentre in epoca sovietica la metafora bellica era quella co-

munemente utilizzata per parlare di violenza in generale, ora "assistiamo allo stadio iniziale del processo di creazione da parte della nuova generazione della poesia russa di una lingua che permetta di parlare della violenza senza un (diretto) coinvolgimento delle narrazioni relative a esperienze estreme di guerra, Shoah e gulag" (L'vovskij 2015). Dunque, più che a un *trauma*, siamo davanti all'espressione della violenza intesa in senso lato, un tema cardine della teoria critica novecentesca a partire dal noto *Per la critica della violenza* di Walter Benjamin (Rae, Ingala 2020) e che risulta centrale oggi nella nuova poesia civile russa²⁴. La politicità dunque della giovane generazione di poeti russi è data dalla loro rivendicazione della legittimità di esprimere artisticamente la violenza personale e collettiva, dando voce ai soggetti marginalizzati e mettendo in dubbio le narrazioni egemoni, aprendo alla fluidità, alla pluralità e alle molteplici possibilità in un contesto socio-

²⁴ In ogni caso, gran parte della letteratura russa a partire dalle sue origini (da Avvakum e Radiščev fino ai grandi esempi del Novecento come Šalamov) ha a che fare con la denuncia della violenza (sempre intesa in senso lato) e, dunque, anche questo tratto non è che una naturale evoluzione del grande sistema della letteratura.

culturale che invece tende sempre più a “strengthening the differences between ‘normal’ and ‘deviant’ identities and behaviors (for example, by criminalizing any public expression by sexual minorities) and rejecting the idea of a multiplicity of social norms” (Kukulin 2018: 226). In questo senso, è possibile ritenere l’attuale interesse artistico-poetico rispetto al tema della violenza (*trauma*) come risultato di diverse linee convergenti (non per forza in quest’ordine): 1. l’assimilazione della prospettiva post-strutturalista e decostruttivista (incluse le nozioni derivanti da gender e queer studies²⁵); 2. la naturale evoluzione della tradizione letteraria russa, da sempre attenta alle prospettive stranianti e rivolta alla ricerca di una *istina* più elevata; 3. il riflesso delle questioni di attualità socio-politica²⁶; 4. l’ininterrotta ri-

²⁵ Roman Utkin ha proposto recentemente uno studio della poesia russa contemporanea attraverso la lente degli queer studies: partendo in particolar modo dalla nozione di “vulnerability” proposta da Judith Butler, l’autore interpreta il termine in senso lato come una forma di resistenza, una “deliberate exposure to potential hate and violence”, concludendo che nella Russia di oggi “the act of being different connotes agency” (Utkin 2021: 82).

²⁶ Sebbene molti poeti e artisti si siano uniti ormai a una “quarta ondata di emigrazione”, è altrettanto vero che spesso i motivi che li hanno portati a

cerca personale attorno a un linguaggio poetico che punti ad affermare “il livello ineffabile della percezione”²⁷ (Kukulin 2019: 105).

Concludendo questa introduzione di carattere generale sulla nuova poesia civile russa e introducendo all’opera di una delle sue voci forse più caratteristiche e strutturate, è il caso di soffermarsi sulla natura dell’esperienza personale in questa *politicizzata* legittimazione artistica del trauma. Infatti, come ha osservato Mark Lipovetsky, una reazione alle forme artistiche del postmodernismo è stato il rispolvero retorico di una novella presunta “sincerità” (*new sincerity*) da parte di autori che si sono in realtà ben conformati

lasciare la Russia sono da ricondurre alla locale situazione socio-politica, su cui si può presumere continuo a mantenere un occhio.

²⁷ In questa intervista a Evgenija Suslova, Il’ja Kukulin afferma di “vedere un interesse verso il livello ‘ineffabile’ della percezione non soltanto nelle poesie [dell’interlocutrice], ma anche in molti altri autori: in Nikita Safonov, in quelle opere di Galina Rymbu come *Žizn’ v prostranstve*, in [...] Anna Rodionova, Karina Luk’janova” (“Интерес к этому ‘неописуемому’ уровню восприятия я вижу не только в Ваших стихотворениях, но и у целого ряда других авторов: у Никиты Сафонова, в таких произведениях Галины Рымбу, как *Жизнь в пространстве*, или у [...] Анны Родионовой, Карины Лукьяновой”) (Kukulin 2019: 105).

all'ideologia dominante, divenendone espressione (Zachar Prilepin o Roman Senčín, ad esempio) e distorcendo dunque completamente il “desiderio di autenticità” che aveva caratterizzato, tra gli altri, Dmitrij Prigov e gran parte delle esperienze artistiche degli anni Ottanta e Novanta (Lipovetsky 2016: 194). La nuova generazione di poeti, percependo questa *appropriazione indebita* di uno degli approcci chiave dell'evoluzione dell'arte russa del tardo Novecento²⁸, ne prende oggi le distanze, proponendo un nuovo punto di vista: se questa è la sincerità che proponete, allora noi, sembrano dire questi artisti, ne proporremo un'altra, scavando più a fondo nella nostra marginalità socio-culturale. Deriva da qui l'attenzione rivolta alla posizione fondamentale dell'io, la cui prospettiva determina profondamente lo sguardo sulle esperienze narrate. Proprio per questo motivo, dunque, nell'approcciarci all'opera poetica di Galina Rymbu partiremo da *Kosmičeskij prospekt (La prospettiva Kosmičeskij)*²⁹, che pren-

²⁸ Così Kirill Medvedev a riguardo: “The new sincerity, or, more precisely, the new emotionalism, has rejected the worst aspects of postmodernism”, citato in Lipovetsky 2016: 197.

²⁹ Una traduzione alternativa e meno letterale è *La via del Cosmo*. Ringrazio il

de il nome da una via di Omsk), un ciclo di sette poesie del 2018 in cui l'autrice recupera la propria esperienza biografica nella città natale, mescolandola a una riflessione più matura e onnicomprensiva attorno a quelli che possiamo definire *marginalia*, risemantizzando il termine sulla base di un flusso associativo di idee e immagini, come già aveva fatto a suo tempo Edgar Allan Poe con un'opera omonima (1846).

Benché il nome di Galina Rymbu ricorra spesso negli studi relativi alle ultime tendenze della poesia russa, mancano ad oggi analisi che si concentrino specificatamente sulla sua poesia³⁰. Come sempre, trattando di giovani voci, la difficoltà non è solo quella di strutturare *da zero* un'esplorazione critica della loro poetica, ma vi è anche il rischio di non misurare con attenzione il percorso che si potrà disegnare a partire da questi cicli poetici

collega Daniele Franzoni per il suggerimento.

³⁰ L'unica trattazione più elaborata della poesia di Rymbu si trova in una recente tesi di laurea, discussa da Nadezhda Vikulina alla University of Oregon nel giugno del 2020. Si tratta in ogni caso di una breve incursione di una decina di pagine nella poetica della poetessa sulla base di un suo unico componimento, *Tol'ko v našem rajone bylo stol'ko zavodov (Nel nostro solo quartiere c'erano così tante fabbriche, 2014)*.

giovanili e di travisarne il significato. Per tale motivo, e per circoscrivere l'investigazione, ci limiteremo a osservare le caratteristiche e a interpretare il solo ciclo poetico *Kosmičeskij prospekt*.

Quella di Rymbu è una personalità complessa e in evoluzione, così come la sua poesia: poetessa, critica, attivista, femminista, nasce nel 1990 nella periferia di Omsk³¹; si trasferisce quindi per

³¹ “Vivevamo in periferia, e a memoria direi che mio padre non abbia mai toccato il centro città” (“Мы жили на окраине, и на моей памяти отец ни разу не выбирался в центр”), racconta Erëmenko 2016. Nella stessa intervista afferma di aver scoperto la poesia casualmente: “Quando ero bambina fu deciso che sarei diventata una violinista. Ma a sedici anni finii per caso in uno studio di poesia locale. Di per sé era uno studio terribile, gestito da una poetessa sovietica del luogo che insegnava a scrivere cose del tipo ‘come sono belli i fiori, come sono tenere le betulle, che bella è la Russia, quanto ti amo, come andrà tutto bene’. Lì tuttavia conobbi degli studenti di filologia e loro mi fecero conoscere la ‘letteratura nociva’: Nietzsche, Henry Miller, Baudelaire” (“В детстве было решено, что я стану скрипачкой. Но в 16 лет я случайно забрела в местную поэтическую студию. Сама студия, конечно, была трешовой – там сидела местная советская поэтесса, которая учила писать в стиле ‘какие красивые цветы, какие нежные березы, какая хорошая Россия, как я тебя люблю, как всё будет хорошо’. Но там я познакомилась со студентами-филологами, а они меня, в свою очередь, познакоми-

gli studi universitari a Mosca (dopo due lauree a Omsk) ove frequenta l'Istituto Letterario Gor'kij, culla di moltissimi intellettuali russi ormai da decenni; si forma infine in filosofia sociopolitica presso la rinomata European University di San Pietroburgo. Nel 2017 ha organizzato a Pietroburgo (presso la libreria Porjadok slov) una serie di seminari di argomento femminista e filosofico, poi sfociati in *F-pis'mo*, un progetto di ricerca indipendente che pubblica su una piattaforma online *ad hoc* (<https://syg.ma/f-writing>) studi e riflessioni di argomento femminista e queer. Rymbu è inoltre una dei curatori del premio Arkadij Dragomoščenko che, a partire dalla sua istituzione nel 2014, è un attento collettore dei migliori esempi di nuova poesia di lingua russa (under-27 per suo statuto); la germinazione poetica a partire dal poeta scomparso nel 2012 è un'aderenza palesata da molti giovani artisti, Rymbu compresa. Ad oggi, la poetessa – che rivendica l'uso del femminile, discostandosi dai noti esempi di Achmatova e Cvetaeva³² – ha

мили с ‘вредной литературой’ – Ницше, Генри Миллером, Бодлером”).

³² “La lingua russa è piuttosto binaria e si è protratto a lungo il processo di identificazione degli individui, a prescindere dal loro genere, attraverso il

genere grammaticale maschile, contemplato come neutrale; ora invece, dietro a questi processi linguistici vediamo un disequilibrio di potere pubblico, professionale. La donna-chirurgo che dirige uno studio medico viene chiamata ‘dottore’ e, in realtà, non si tratta di una ‘semplice parola’. Per una donna-chirurgo è assai più difficile fare carriera rispetto a un uomo-chirurgo; di donne in questa professione ce ne sono poche. E quando diciamo ‘la chirurga’, ‘la dottoressa’, allora innalziamo la visibilità professionale di queste donne, diamo un segnale del fatto che notiamo il disequilibrio tra generi [...]. Per quanto riguarda la poesia la logica è la stessa. Io vedo me stessa piuttosto come una persona queer, ma con un’esperienza femminile, con un’esperienza di maternità, con un’esperienza di socializzazione femminile, cui non intendo rinunciare. Per me è importante che, attraverso l’identificazione come ‘poetessa’, io possa rendere più visibile questa esperienza nella letteratura di lingua russa (“русский язык довольно бинарен, и долгое время в нем шел процесс идентификации людей всех гендеров через маскулинитивы, которые позиционировались как нейтральные, а сейчас мы обнаруживаем дисбаланс власти – публичной, профессиональной, стоящий за этими языковыми процессами. Женщину-хирургиню, ведущую врачебную практику, называют ‘врач’, и, действительно, это не ‘просто слово’. Женщине-хирургине гораздо сложнее сделать карьеру, чем мужчине-хирургу, женщин в этой профессии очень мало. И когда мы говорим ‘хирургиня’, ‘врачиня’, то повышаем профессиональную видимость этих женщин, даем знак о том, что мы замечаем гендерный дисбаланс [...]. С поэзией логика такая же. Я вижу себя, скорее, как квирперсону, но с женским опытом, опы-

pubblicato tre raccolte poetiche: *Peredvižnoe prostranstvo perevorožata* (*Spazio mobile di capovolgimento*, 2014), *Vremja zemli* (*Il tempo della terra*, 2018) e *Žizn’ v prostranstve* (*Vita nello spazio*, 2018); il ciclo *Kosmičeskij prospekt* è racchiuso in quest’ultimo volume, ma, come di regola per molti giovani autori, praticamente tutti i suoi componimenti sono usciti in concomitanza o precedenza anche (o soltanto)³³ online.

Come descritto da Il’ja Kukulin la poesia di Galina Rymbu è “overtly political” e “overtly critical” (Kukulin 2018: 243) e, come conferma lei stessa, il suo è un tipo di operazione artistica che punta in primo luogo a porre dei quesiti sull’esperienza umana, in questo risultando affine alla filosofia³⁴. Al centro del

том материнства, опытом женской социализации, от которого не собираюсь отказываться. Мне важно, что через эту идентификацию (‘поэтесса’) я могу сделать такой опыт более видимым в русскоязычной литературе”) (Rymbu 2019).

³³ Il ciclo *Fragmenty iz Knigi upadka* (Frammenti dal Libro del declino, 2019) è disponibile (al momento) solo online.

³⁴ “Per me la poesia è una modalità di porre delle domande sul mondo (cosa che è vicina alla filosofia, al pensiero critico), ma è anche una modalità di ragionamento che non è accessibile attraverso il puro dispiegamento critico del pensiero” (“Для меня поэзия – это способ задавать вопросы о мире (что

discorso – che è stato definito anche “part confession, part social commentary, part incantation” (Gessen 2016) – vi è una continua esperienza del *trauma*, che secondo Rymbu è una sorta di condizione imprescindibile della situazione contemporanea:

Ecco, questa compiacenza rispetto al trauma, la compiacenza nella catastrofe io ho sempre voglia di evitarla. Io ho un approccio diverso. Semplicemente ritengo che viviamo già all’interno della catastrofe (e non è detto che prima non ci vivessimo). [...] Non dobbiamo cercare di strapparci di dosso questa catastrofe o di uscirne attraverso un’elaborazione individuale dei traumi storici e personali (come porci allora rispetto a quelli globali?), ma occorre accettarla come nostra casa natale e tentare di renderla abitabile. Oppure ideare altre modalità di navigazione nell’ambiente della catastrofe per viverci in

близко к философии, к критическому мышлению), но это и такой способ мышления, который недоступен через чисто критическое разворачивание мысли”) (Rymbu 2019).

ogni caso, e viverci bene³⁵.
(Rymbu 2019)

La poesia di Rymbu parte dall’introspezione, cercando di afferrare qui, nel personale e nell’intimo le parole giuste, adatte a esprimere il disordine, lo smarrimento, il senso di insoluto. In questo senso, la poetessa afferma di considerare la depressione³⁶ e la malinconia³⁷ autenti-

³⁵ “Вот этого наслаждения травмой, наслаждения катастрофой мне всегда хочется избежать. У меня другой подход. Я просто считаю, что мы уже живем внутри катастрофы (и не факт, что раньше не жили там). [...] [Н]ужно не пытаться выдавить из себя катастрофу или выбраться из нее через индивидуальную проработку исторических и личных травм (как быть тогда с планетарным?), а принять ее как родной дом и попытаться обжить его. Или создать какие-то способы навигации в пространстве катастрофы для того, чтобы все-таки жить, и жить полно”.

³⁶ In diverse interviste Rymbu racconta la propria esperienza di depressione cronica, dovuta anche in parte alla scoperta clinica di avere entro il proprio corpo delle tracce di un embrione gemello mai nato (diagnosi del *fetus in fetu*), una condizione descritta poeticamente nel componimento *V moëm jaičnike živët čudovišče* (*Nel mio ovaio vive un mostro*), contenuto nel ciclo preso in esame. Commenta inoltre: “Vuol dire che la mia coscienza sarà sempre in qualche misura catastrofista. [...] Sebbene ci sia un paradosso evidente: soffrono di depressione moltissimi attivisti e lavoratori dipendenti. Proprio coloro che sono attivi, che credono nel

ci strumenti di conoscenza (“депрессия и меланхолия – это способ знания”) (Rymbu 2019). Lo spazio, inteso come coordinata quasi epistemologica, è il

futuro. Anche io mi sono occupata di attivismo. Penso che la via d’uscita vada cercata nella sincronizzazione paradossale della fede nel futuro e dello spazio della catastrofe. In parte è un approccio affine a quello di Benjamin” (“Это значит, что мое сознание всегда будет в какой-то степени катастрофично. [...] Хотя есть очевидный парадокс: депрессией страдает множество активистов и наемных работников. Как раз тех, кто активно действует, при этом веря в будущее. И я тоже занималась активизмом. Думаю, выход в том, чтобы парадоксальным образом синхронизировать веру в будущее и пространство катастрофы. Такой отчасти беньяминовский ход”) (Rymbu 2019).

³⁷ “Sappiamo che presso gli antichi pensatori greci la malinconia era una *costituzione fisica*, era la bile nera che si riversa nel corpo e rende più complesso il suo funzionamento consueto; d’altra parte, secondo loro il malinconico è colui che pone domande sul mondo. Ed è sempre allarmato di fronte al mondo. Forse è impossibile essere allarmati di fronte al mondo senza cadere in questi stati” (“Мы знаем, что у древнегреческих мыслителей меланхолия – это *физическое состояние*, это черная желчь, которая разливается по телу и затрудняет его обычное функционирование; с другой стороны, у них меланхолик – это тот, кто задает вопросы о мире. И он постоянно встревожен миром. Может быть, вообще невозможно быть встревоженным миром, не впадая в эти состояния”) (Rymbu 2019).

passaggio successivo (mentre “il tempo” nella sua poesia letteralmente “tace”, “время молчит”)³⁸: lo spazio permette di dare respiro alla sensazione e alla situazione del singolo e di gettare dei ponti tra lui e gli altri, fuggendo in tal modo dalla “compiacenza rispetto al trauma” sul piano individuale³⁹. *Kosmičeskij prospekt* è in questo senso il miglior esempio di funzionamento del processo creativo della poesia di Rymbu, questo passaggio dal piano interiore dell’io e dei suoi traumi a quello della comprensione più ampia del disagio dell’Altro, pur restando ferma e stabile la prospettiva: lo sguardo è strettamente personale, biografico, sensoriale; il suo *occhio narrante* (che si sostituisce all’io lirico) si muove e cerca di afferrare la di-

³⁸ Dal componimento *V moëm jaičnike živet čudovišče* (*Nel mio ovaio vive un mostro*), contenuto nel ciclo preso in esame.

³⁹ “Quando siamo troppo immersi nel nostro trauma personale o quando creiamo una scrittura basata unicamente su di esso, c’è il rischio di perdere di vista l’altro in questa scrittura. Vi è una mancanza di spazio. Mentre per vedere l’altro lo spazio è necessario” (“Когда мы слишком погружены в свою личную травму или создаем письмо, которое только на ней и держится, то есть риск перестать в этом письме видеть другого. Оно лишается пространства. А, чтобы видеть другого, пространство нужно”) (Rymbu 2019).

menzione emozionale dell'Altro su cui si posa. Il risultato è una galleria di quadri associati tra loro tramite colori, toni, suoni, sensazioni, umori:

la memoria fuoriesce, ma
il respiro è impegnato in
altro,
processando dentro
l'ambiente, mentre il cor-
po regge l'altro appena
sulle punte delle dita,
e il peso intricato
dell'autunno annulla
tutto ciò che vedi e che
senti; una voce dalla sera:
sono donne di vecchia da-
ta che nel sentore della
morte stirano le spalle ca-
denti
e irose discutono del rac-
colto, poggiate su assi
storte
dietro la fermata dell'auto-
bus; e i gradini di un par-
rucchiera sociale,
punteggiati di insetti, si
frantumano come in una
vecchia casa⁴⁰

⁴⁰ “память мечется наружу, но дыха-
ние другим занято, / внутрь перема-
львая среду, а тело – другого едва
держит за кончики пальцев, / и запу-
танная тяжесть осени сводит на нет /
все, что видишь и слышишь; голос из
вечера – / это давно живущие жен-
щины в предчувствии смерти глядят
обвисшие плечи / и сердито обсуж-
дают урожай, примостившись на
кривых досках / за автобусной оста-

Queste immagini, legate tra loro da continui *enjambement* e congiunzioni anaforiche che mettono pian piano, fluidamente a fuoco le scene, sono “come pietre nel flusso del discorso, cui ci si può affidare, certi della loro concretezza, ma anche del terrore che ispirano” (Kogalovskij 2018). L'effetto non è leggero, impressionistico, ma lacerante: porta con sé il “peso intricato dell'autunno”. Si tratta di una poesia civile per i temi di denuncia che spesso tocca: in questo ciclo, tra questi vi è in primo luogo lo stato fatiscente e negletto della provincia russa in generale e siberiana in particolare, ma anche la disparità di genere, le aspettative sociali, l'incomunicabilità. Allo stesso tempo è una poesia lirica nella sua forma e che nella sua delicatezza si distingue profondamente dal tono più crudo e talvolta accusatorio assunto da altre voci (quella di Oksana Vasjakina o Kirill Medvedev, ad esempio (Sandler 2017)), esito anche della riflessione di Rymbu sulla lingua:

новкой; и ступени социальной па-
рикмахерской, / усеянные саранчой,
трещат, как в старом доме”. Dal com-
ponimento *Orbita*, contenuto nel ciclo
preso in esame.

A un certo punto mi è parso palese che per me, personalmente, non funzionava più quella poesia politica che imita il discorso diretto, l'espressione diretta o che assorbe in sé il discorso degli altri (non importa se con serietà o con ironia); oppure quella poesia che si costruisce su immagini da "mobilitazione" cui è possibile agganciarsi affettivamente alla leggera e attraverso le quali avviene una "sublimazione": questi tipi di poesia assicurano l'"intensità" del verso, ma non l'*intensità del senso*.

[...] In generale mi pongo una sorta di "regola interiore", di "misura interiore" di scrittura: non sono capace di scrivere troppi testi usando uno stesso metodo. [...] Per ogni spazio, per ogni situazione, per ogni stato cerco di trovare una nuova forma. L'idea di una "scrittura duttile" mi offre molta ispirazione. [...] Si tratta più di una polifonia che di una voce unica. Sempre, anche quando non scrivo, sono alla ricerca di una

nuova modalità di scrittura⁴¹.

Kosmičeskij prospekt è il ciclo più autobiografico di Galina Rymbu, in cui il lettore viene a contatto con la sua vita privata, con la sua città natale e quegli *altri* che a Omsk vivono e convivono le sue esperienze ed emozioni, chi più e chi meno a diretto contatto con lei (o il suo io/sguardo lirico): tra i primi emergono le figure maschili (un genere più *biografico* che sessuale per Rymbu, e sempre comun-

⁴¹ "В какой-то момент мне стало очевидно, что лично для меня больше не работает такая политическая поэзия, которая имитирует прямую речь, прямое высказывание или абсорбирует в себе речь других (не важно, серьезно или иронически); или такая поэзия, что строится на 'мобилизационных' образах, к которым возможно легкое аффективное подключение и за счет которых происходит 'возгонка': они гарантируют 'напряжение' стиха, но это не *напряжение значения*. [...] Вообще у меня есть такое 'внутреннее правило', 'внутренняя мера' письма: я не могу написать много текстов похожим методом. [...] Для каждого пространства, для каждой ситуации, для каждого состояния я стараюсь найти новую форму. 'Гибкое письмо' – это идея, которая очень меня вдохновляет. [...] Это скорее полифония, нежели один голос. Я все время, даже когда не пишу, нахожусь в поиске нового способа письма" (Rymbu 2019).

que fluido)⁴² del padre, del figlio, del primo ragazzo, cui sono proprio dedicati tre titoli dei sette componimenti del ciclo (*Moj otec spit na polu*, Mio padre dorme sul pavimento; *Uvidela svoego pervogo parnja*, Ho visto il mio primo ragazzo; *Synu*, Al figlio)⁴³; tra i secondi ci sono gli abitanti della città e, soprattutto, delle sue periferie, spesso ubria-

⁴² Infatti il componimento *Uvidela svoego pervogo parnja* (*Ho visto il mio primo ragazzo*) racconta di come al tempo lui portasse i capelli lunghi e di come, quando se li rasò a causa degli sberleffi degli altri ragazzi, anche lei tagliò i suoi “e lui scoppiò a piangere perché aveva pena per i miei capelli...” (“а он заплакал, потому что ему было жалко мои волосы...”). Aggiunge inoltre che “è possibile gli piacesse davvero, / essere una persona strana assieme a me, almeno per un po’ di tempo” (“возможно ему это нравилось самому, – / быть странным человеком вместе со мной, хоть какое-то время”).

⁴³ Un quarto componimento è inoltre intitolato *Čelovek iz Neftejuganska* (*La persona di Neftejugansk*), apparentemente un amico d’infanzia incontrato alla stazione di Omsk, figura che diventa simbolo paradigmatico dell’individuo locale. Non è un caso che sia chiamato genericamente *čelovek* (persona) e non *mužčina* (uomo). Il padre è inoltre co-protagonista del componimento *Na territorii TEC-5 my razveli kostër zapreščennogo masštaba* (*Nel perimetro della centrale TEC-5 abbiamo appiccato un fuoco di dimensioni illegali*) in cui l’io narrante racconta di come da bambina andasse a recuperare il rame nel vecchio stabilimento di una centrale termoelettrica assieme al genitore.

chi, non di rado anziani, frequentemente sciancati⁴⁴. In questo senso, il titolo del ciclo, nel suo rimando alla nota *povest’* gogoliana *Nevskij prospekt* (*La prospettiva Nevskij*), crea già di per sé un piccolo sfasamento percettivo: non troviamo una fauna imbellettata e attenta all’esteriorità come quella pietroburchese dipinta da Gogol’, ma quasi i relitti della stessa che si trascinano stanchi e si lasciano aiutare da “assi storte / dietro la fermata dell’autobus”, alberi e cassonetti della spazzatura al fine di guadagnare la posizione eretta:

e poi sento di sotto
il fragore nitido di auto
scontratesi
e l’urlo di ragazzi ubriachi
che si battono, che sono
stanchi di lavorare
per un mondo incerto, sono
stanchi di portarsi addosso la vita⁴⁵

per questo talvolta vogliamo solo ucciderci l’un l’altro,

⁴⁴ Si vedano i versi del componimento *Orbita*, pubblicato proposto di seguito.

⁴⁵ “и ещё я слышу внизу / резкий стук столкнувшихся тачек / и крик сцепившихся пьяных парней, которые устали работать / на неясный мир, устали носить в себе жизнь”. Dal componimento *Synu* (*Al figlio*).

quando agosto ci lacera il cervello con il suo bagliore nero,
 quando gli alberi si fanno vivi e abbracciano gli ubriachi in periferia,
 li cullano come bimbi, abbandonandoli poi piano presso i cassonetti dell'immondizia,
 quando il vecchio gatto in cucina rosicchia l'aneto secco e piange per qualche motivo in modo animale⁴⁶

Con questo ciclo poetico Galina Rymbu rimette in discussione il “mito siberiano” che ha reso la regione una “complessa costruzione mentale”, una “geografia immaginaria generata da testi, immagini e discorsi che non di rado si legano a modelli culturali archetipici, al materiale di cui sono fatti i miti” (Mingati 2017: 7). *Kosmičeskij prospekt* non va a inserirsi dunque nei canoni del *testo siberiano*, il quale tradizionalmente riconduce a

⁴⁶ “поэтому иногда мы просто хотим убить друг друга, / когда август разрывает мозги своим чёрным свечением, / когда деревья становятся живыми и обнимают пьяных людей на окраине, / баюкают их, как малых, опуская потом тихонько к мусорным бакам, / когда старый кот на кухне грызет сухой укроп и плачет неясно отчего чем-то животным”. Dal componimento *Мой отец спит на полу* (*Mio padre dorme sul pavimento*).

un'interpretazione binaria della Siberia: purgatorio iniziatico o terra promessa (Januškevič 2007: 334). Non si inserisce nemmeno nel processo propositivo di una *identità russo-siberiana* (*rusское сибирячество*), ma rende la sua Omsk una più ampia e generalizzata periferia urbana russa, smarrita e disorientata che non sa più guardarsi avanti, puntare a un qualsivoglia obiettivo e si trascina stanca “per un mondo incerto”⁴⁷. In qualche modo, racconta l'autrice, bastava fermarsi e osservare, perché luoghi simili in fondo parlano da soli:

Per “insediarmici” ho scelto una lingua diretta, quasi

⁴⁷ Descrive così l'intento l'autrice: “Per *Kosmičeskij prospekt* ho tentato di trovare una modalità che mi permettesse di descrivere la reale prospettiva *Kosmičeskij* senza però poetizzarla eccessivamente e senza trasformarla in un mostro percettivo. All'inizio lo vedevo soltanto come un microcompito, quasi come un diario. Un'annotazione interiore per la memoria, così da fissare qualcosa e portarmelo con me, non dimenticandolo” (“Для *Космического проспекта* я тоже попыталась найти такой метод, который мне позволит этот реальный Космический проспект описать, слишком не поэтизируя его при этом, не превращая в перцептивного монстра. Сначала я видела это просто как микрозадачу, почти как дневник. Внутренняя записка на память, чтобы что-то зафиксировать и возить это с собой, не забывая”) (Rymbu 2019).

diaristica. Il grado di complessità storica e personale di questo spazio era per me tanto elevato che mi pareva in qualche misura superfluo intromettere anche me stessa in tale complessità. Esistono quegli spazi dove c'è già tutto: il passato, il futuro, il paradossale, l'utopico, spazi per i quali non serve inventarsi nulla. *Parlano da soli*. E io, in questa maniera quasi "oggettiva", volevo permettere a tale spazio di parlare attraverso di me coinvolta in esso⁴⁸. (Rymbu 2019)

Lo smarrimento collettivo si concretizza a suo modo nella posizione sociale dei soggetti ritratti dall'occhio narrante di Rymbu: le figure maschili, così come *La persona di Neftejugansk* protagonista di un quarto com-

⁴⁸ "Для 'обживания' я выбрала прямой, почти дневниковый, язык. Градус исторической и личной сложности этого пространства для меня был настолько высок, что мне показалось как-то излишним еще в эту сложность вмешиваться. Бывают такие пространства, где уже все есть – и прошлое, и будущее, и парадоксальное, и утопическое, про которые не нужно ничего придумывать. Они сами говорят. И я хотела в такой почти 'объективистской' манере позволить этому пространству говорить через меня как ему причастную".

ponimento omonimo, sono dunque identificate dalla posizione lavorativa, dalle aspirazioni (o sogni, per quanto riguarda il bambino) professionali:

mio padre dorme sul pavimento, e noi aspettiamo il suo stipendio, come un miracolo, come un messia, come in infanzia, come la fine del mondo⁴⁹

come la guardia della colonia correttiva, che era il suo lavoro dopo che aveva lavorato alla polizia e che forse, è il suo lavoro anche adesso...

a volte me lo immagino camminare la sera davanti alle celle,

si muove con sicurezza e guarda i carcerati,

e questo mi fa così schifo, e dentro mi fa male tutto, come se mi lacerassero il corpo da dentro,

e penso a cosa sarebbe stato se non ci fossimo lasciati

camminerebbe lì tra le celle, giocando con il taser?⁵⁰

⁴⁹ "мой отец спит на полу, и мы ждём / его зарплаты, как чуда, как мессию, как в детстве, как конец света". Dal componimento *Мой отец спит на полу*.

⁵⁰ "как охранник в исправительной колонии, которым он работал после того, / как поработал в ментовке и

la persona di Neftejugansk, di sicuro tuo amico d'infanzia, ha i denti davanti placcati e il riso di una persona stanca, che non crede né al governo, né alla lotta, né alla forza dei sindacati, né alla liberazione data dall'arte, il suo obiettivo è Mosca, mentre Omsk è un luogo dove fermarsi un po' lungo la via, il suo obiettivo è portare fino a Mosca nella sua borsa a quadretti un mondo migliore...⁵¹

которым, возможно, работает сейчас... // иногда я представляю, как он ходит по вечерам вдоль камер, / уверенно движется и смотрит на заключенных, / и мне становится от этого так хуево, и внутри все болит, как будто бы тело рвут изнутри, / и думаю, что было бы, если бы мы не расстались, / ходил бы он там между камер, играя электрошокером?". Dal componimento *Uvidela svojego pervogo parnja*.

⁵¹ “человек из Нефтеюганска, должно быть, твой друг / детства, у него «золотые» коронки на передних зубах / и смех уставшего человека, не верящего ни в правительства, / ни в борьбу, ни в силу профсоюзов, ни в освобождение искусством, / его цель — Москва, а Омск — место, чтобы перекапаться по дороге, / его цель — довести до Москвы в своей клетчатой сумке / лучший мир...”. Dal componimento *Čelovek iz Neftejugansk*.

prima di dormire mio figlio mi ha illuminato la pancia con la torcia del cellulare. crede che riusciremo a costruire un razzo e volarcene nel cosmo, e io non so spiegargli che il cosmo esiste per gli eletti, persino non ora, in prospettiva⁵²

La fine dell'esperimento sovietico ha cancellato, azzerato il vettore vitalistico di questo spazio e dei suoi abitanti, privando ogni moto di un suo senso, prima un'impalcatura ingombrante, spesso traballante, ma in qualche modo strutturale. L'oggi si è trasformato in qualcosa di profondamente incerto, concretizzato dalla mancanza di uno stipendio, ma anche, più interiormente, dalla perdita dell'orientamento, del proprio vettore di vita, del piedistallo d'appoggio (tanto che chi può si pone come “obiettivo” Mosca, dove portare

⁵² “перед сном сын светил мне на живот фонариком от мобильного телефона. / он считает, что мы сможем построить ракету и улететь в космос, / а я не могу объяснить ему, что космос существует для избранных, / даже не сейчас, — в перспективе”. Dal componimento *V moëm jaičnike živět čudovišče*.

il proprio “mondo migliore”). Persino il bambino nei suoi sogni spaziali spera di “volarcene nel cosmo” (a suo modo uno spazio), aggiungendo un livello di significato più elevato e sinistro al diffuso miraggio infantile del cosmonauta.

La madre, l'autrice, non riesce però a dire al figlio che quel “cosmo esiste per gli eletti”, concretizzando in questo verso a parole un generale senso di incomunicabilità che emerge nel ciclo poetico: non ci sono dialoghi o scambi, ma grida, rumori, fragori e il padre soltanto “nel sonno parla”, ma lo fa “in moldavo con il fratello” (“он говорит во сне по-молдавски с братом”). Il rumore dei tubi della centrale termoelettrica si sostituisce piuttosto alla voce umana, personificandosi in alcuni versi che anche per ritmo e gioco fonico ne riverberano il fragore (es. *na TEC-pját' opját' probivájut trúby*):

alla centrale TEC-5 di nuovo crivellano i tubi e si sente il loro rumore, e talvolta il ruggito del tubo più grande, disteso per il quartiere, così che sembra che salti fuori dal cielo

e si trascini per la nostra terra guasta, come uno spirito maligno⁵³

La *cosmicità* che nel ciclo è associata al passato sovietico – una *cosmicità* presente nel testo a partire dal titolo, quella prospettiva Kosmičeskij che “è l'ultima via del nostro quartiere” e “non porta da nessuna parte” e nel cui “penultimo edificio, numero 105” vivono la voce narrante e il figlio in *Synu (Al figlio)*⁵⁴ – si fa metafora del senso più grande cui aveva significato ricondurre gli sforzi umani del quotidiano. Quando questo filo diretto stori-

⁵³ “на ТЭЦ-5 опять пробивают трубы и слышен их гул, а временами и рёв самой большой трубы, / рассеянный по району – так, как будто бы он выпрыгивает из неба / и несется по нашей гнилой земле, как злой дух”. Dal componimento *Moj otec spit na polu*.

⁵⁴ “e la prospettiva Kosmičeskij fa il suo solito rumore, non porta da nessuna parte, / è l'ultima via nel nostro quartiere, / e il nostro edificio è il penultimo, numero 105, / dopo ci sono solo garage; e gli alberi, coperti dalla polvere industriale, / stanno nel cortile, mutando con piccoli movimenti, / la gente dagli autobus delle fabbriche esce tardi qui” (“и Космический проспект ровно шумит, он никуда не ведёт, – / это последняя улица в нашем районе, / а наш дом – предпоследний, 105, / дальше уже погреба; и деревья, покрытые промышленной пылью, / стоят во дворе, изменяясь маленькими движениями, / люди из заводских автобусов поздно выходят здесь”).

camente si è spezzato, non solo l'esperienza umana ha smarrito il suo senso, ma sono anche emerse le macerie che si nascondevano dietro a quest'impalcatura *cosmica* – e anche quando questo paesaggio si ricopre di nuovi elementi, ora risulta disumano, impossibile, inadatto:

in via romanenko 10 hanno aperto un nuovo negozio: “slastëna”, la sua stupida insegna a forma di goccia rosa invita tutti a entrare, ma nessuno riesce ad arrampicarsi fino all'ingresso: il “padrone” ha fatto i gradini troppo alti...

la luce del sole evanescente getta il suo residuo rosso sulla schiena dell'ospedale di quartiere, da dove è uscito un bell'armeno zoppo con una camicia ricamata e si è diretto a una macchina polverosa con i parenti, io e mio figlio passavamo di lì in quel momento, in direzione del negozio “Orbita”, in epoca sovietica era una libreria, mentre oggi è il supermercato “Pjatëročka”,

ma l'insegna si è conservata e sembra volteggiare sul tetto, mentre dentro c'è odore di carne guasta e di verdure e una pozza di liquido lasciata da un ubriaco che, entrato, non riesce più a uscir fuori...⁵⁵

Macerie sono anche quelle del discorso che si fa disumano e frammentato e che Rymbu raccoglie meticolosamente in uno sforzo che ricorda per approccio e sensibilità quello platonoviano, un autore che, secondo la definizione proposta da Iosif Brodskij in una nota postfazione

⁵⁵ “на улице романенко 10 открыли новый магазин – ‘сластена’, / его дурацкая вывеска в виде розовой капли / всех приглашает, но никто не может взобраться наверх по крыльцу – / слишком высокие ступени сделал ‘хозяйин’... // исчезающий солнечный свет / бросает свой красный остаток на спину районной больницы, откуда / вышел красивый хромым армянин в расшитой рубашке / и направился к пыльной тачке с родственниками, мы с сыном / как раз проходили мимо – в сторону магазина ‘Орбита’, / в советское время это был книжный, а теперь супермаркет ‘Пятёрочка’, / но вывеска сохранилась и как бы парит над крышей, / а внутри запах гниющего мяса и овощей / и лужица жидкости из-под человека, который зашел сюда пьяным, / и не может выйти обратно...”. Dal componimento *Orbita*.

a *Kotlovan* (*Lo sterro*, 1973), ha saputo portare la lingua russa in un *vicolo cieco* semantico e filosofico, e che per questa poetessa rappresenta una manifesta fonte di ispirazione⁵⁶. L'atmosfera post-catastrofica, post-apocalittica permea entrambe le realtà poetiche, indagando con sincera empatia le forme del *mondo nuovo*, del mondo dopo la rivoluzione (perché anche il collasso sovietico del 1991 a suo

⁵⁶ “In *Platonov* tutta la materia è imbevuta di una malinconia complessa, di una nostalgia per il comunismo. Sono passati quasi 100 anni dalla stesura di *Čevengur*, *Il mare della giovinezza*, *Lo sterro*, *Džan*, ma questa nostalgia per il comunismo – in realtà, ora preferisco chiamarlo ‘mondo comune’ – questa nostalgia per un mondo comune continuiamo a percepirla. Si tratta chiaramente di un’idea e di un sentimento che ho preso da *Platonov* e inserito in alcuni cicli (incluso *Kniga upadka*), perché nella sua scrittura sono tutti contagiati dalla nostalgia: le persone, le piante, gli animali, le macchine, i paesaggi” (“у Платонова вся материя пропитана этой непростой меланхолией, тоской по коммунизму. И прошло почти 100 лет со времени написания *Чевенгура*, *Ювильного моря*, *Котлована*, *Джана*, но эта тоска по коммунизму – на самом деле, мне сейчас больше нравится говорить ‘общий мир’ – эта тоска по общему миру продолжает нами ощущаться. И это, конечно, идея и чувство, которые я принесла в некоторые циклы (в том числе в *Книгу упадка*) от *Платонова*, потому что у него тоской заражены все: и люди, и растения, и животные, и машины, и ландшафты”) (Rymbu 2019).

modo lo è stata): nella precedente utopia “che cos’è che non si è realizzato?”, si chiede Rymbu, e “sarà possibile rendere nuovamente abitabile questo spazio?” (“а что такое это ‘не случилось’? [...] Может быть, его как-то снова можно по-другому ‘обжить’?”) (Rymbu 2019).

Come ha anche notato la poetessa Anna Glazova, accostando l’opera di *Platonov* e Rymbu, è a partire dalle macerie, anche quelle linguistiche, che le due voci si propongono di costruire la nuova umanità (Glazova 2018). A partire da queste risorse allora la voce narrante immagina di “cucire” un nuovo quartiere *cosmico*, in questo senso realizzando, almeno in una delle realtà possibili⁵⁷, quel “volarcene nel cosmo” invocato dal figlio:

e d’improvviso penso che,
forse, già da un pezzo vi-
viamo nell’orbita

⁵⁷ Anche rispetto alla storia d’amore con il primo ragazzo immagina una realtà alternativa e possibile, esistente dentro se stessa: “talvolta mi sembra che siamo come un tempo assieme, / ci frequentiamo in un qualche altro spazio, che esiste proprio dentro di me” (“мне иногда кажется, что мы по-прежнему вместе, / общаемся в каком-то другом пространстве, которое точно есть внутри меня”). Dal componimento *Uvidela svoego pervogo parnja*.

di un qualche altro pianeta, e che tutto il quartiere Oktjabr'skij vi si sia trasferito
 assieme ai mucchi di spazzatura e all'oro polveroso del vento della steppa,
 assieme alla prospettiva Kosmičeskij e alle persone in tuta blu,
 e per questo quasi non s'intravede che siedono in capsule di piccole stanze, nei loro dormitori, come delle cabine, e il nuovo spazio, esplorandolo, lo cuciono,
 per questo qui non ci sono più aggeggi terrestri e libri,
 ma soltanto un po' di cibo sopravvissuto, di alcool e strani soldi transitori, e non ci sono padroni, forse loro sono rimasti in quel quartiere che è sulla terra:
 stanno lì in vacanza, fanno ciò che vogliono,
 leggono o guardano:
 "Čevengur" o "Twin Peaks" ...⁵⁸

⁵⁸ "и вдруг я думаю, может быть, мы давно уже на орбите / какой-то другой планеты живем, и весь Октябрьский район переместился туда / вместе с горами мусора и пыльным золотом степного ветра, / вместе с Космическим проспектом и людьми в спецодежде, / которых поэтому особо

Il trasferimento virtuale nel cosmo è l'estrema forma di quel processo di allargamento in senso spaziale della poesia di Rymbu, attuato per dare respiro all'esperienza del singolo e connetterla a quella dell'Altro. L'ampliamento offre rifugio a più reti e connessioni di emozioni, percezioni, memorie, sfaccettando la realtà in più dimensioni possibili e contemporanee l'una all'altra. Per trovare questo spazio non occorre far altro che guardare in noi stessi, suggerisce Galina Rymbu, perché "nei corpi c'è qualcosa d'altro, oltre alle parole e ai pensieri..." ("в телах есть что-то еще, кроме слов и мыслей...")⁵⁹.

La città di Omsk, questa periferia urbana collassata in termini architettonici, sociali e umani e rivissuta in prima persona attraverso l'occhio narrante di una poetessa originaria di questo

и не видно, что они / в капсулах маленьких комнат, в общагах своих сидят, / как в каютах, и новое пространство, исследуя, шьют, / поэтому здесь больше нет никаких земных гаджетов и книг, / а есть только немного уцелевшей еды, выпивки и временных странных денег, / и «хозяев» нет, наверное, они остались в том районе, что на земле – / отдыхают там, делают что хотят, / читают или смотрят – 'Чевенгур' или 'Твин Пикс'...". Dal componimento *Orbita*.

⁵⁹ Dal componimento *V moëm jaičnike živět čudovišče*.

centro decentrato siberiano, si amplia in senso letteralmente *cosmico* attraverso la sua omonima prospettiva, comprimendo nei suoi quadri e figure una serie di denunce sociali che caratterizzano più in generale le riflessioni personali della Rymbu attrice culturale impegnata e rappresentante della nuova poesia civile russa. L'esperienza dell'io si muove fluidamente tra il sottile confine del personale e dell'Altro, sfruttando la prospettiva privilegiata benché dolorosa, traumatica dell'emigrato interno: Rymbu è sì figlia della prospettiva Cosmica, ma se ne è anche irreversibilmente separata, tanto che gli abitanti del suo ciclo poetico "sono stanchi di portarsi addosso la vita, / ma io questa la sento".

Bibliografia

Alexander 2004: Alexander, Jeffrey C. (a cura di). 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: UC Press).

Amelin 2007: Amelin, Maksim. 2007. 'Vstupitel'noe slovo k *Blagopolučnoe soedinenie svojstv* (Michail Sobakin)', *Arion*, 3, <<https://magazines.gorky.media/arion/2007/3/blagopoluchnoe-soedinenie-svoystv.html>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Erëmenko 2016: Erëmenko, Polina. 2016. 'Molodye poëty – o svoich stichach i novom jazyke', *The Village*, <<https://www.the-village.ru/village/people/people/236583-young-poets>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Gessen 2016: Gessen, Keith. 2016. 'New Russian Political Poets: Introduction', *n+1*, 26, <<https://nplusonemag.com/issue-26/new-russian-political-poets/introduction-4/>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Glazova 2018: Glazova, Anna. 2018. 'Istec za silu', in Rymbu, Galina. *Žizn' v prostranstve*, (Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie), <<https://syg.ma/@stanislava-moghilieva/anna-glazova-istiets-za-silu>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Hanukai *et al.* 2019: Hanukai, Maksim e Weygandt Susanna (a cura di). 2019. *New Russian Drama: An Anthology* (New York: Columbia UP).

Januškevič 2007: Januškevič, Aleksandr. 2007. 'Dichotomija sibirskogo teksta', in *Evroaziatskij mežkul'turnyj dialog: "svoe i čužoe" v nacional'nom samosoznanii kul'tury*, a cura di O.B. Lebedeva (Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo Universiteta), 334-345.

Kogalovskij 2018: Kogalovskij, Aleksandr. 2018. 'Skrytaja teplota revoljucii', *Literratura*, <http://litteratura.org/issue_criticism/2948-aleksandr-kogalovskiy-skrytaja-teplota-revoljucii.html> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Korčagin 2019: Korčagin, Kirill. 2019. 'Poëtičeskoe 'my' ot avangarda 1920-ch godov do novejšej političeskoj poëzii', *Kritika i semiotika*, 2: 9-22.

Kukulin 2010: Kukulin, Il'ja. 2010. 'Sozdat' čeloveka, poka ty ne čelovek...', *Novyi mir*, 1, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ku11.html> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Kukulin 2018: Kukulin, Ilya. 2018. 'Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance', *Russian Literature*, 96-98: 221-254.

Kukulin 2019: Kukulin, Il'ja. 2019. 'Interv'ju s Il'ej Kukulinyom (Besedovala Evgenija Suslova)', *Palimpsest*, 3: 97-113.

Lipovetsky 2016: Lipovetsky, Mark. 2016. 'The Formal is Political', *Slavonic and East European Journal*, LX, 2: 185-204.

Lipovetsky 2018a: Lipovetsky, Mark. 2018. 'Intelligentsia and cynicism: political metamorphoses of postmodernism', *Russian Journal of Communication*, 1: 1-18.

Lipovetsky 2018b: Lipovetsky, Mark. 2018. 'Introduction. Russian Poetry in the 2000-2010s', *Russian Studies in Literature*, LIV, 1-3: 2-6.

L'vovskij 2015: L'vovskij, Stanislav. 2015. 'Različenie travmy', *NLO*, 2, <<https://magazines.gorky.media/nlo/2015/2/razlichenie-travmy.html>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Mingati 2017: Mingati, Adalgisa. 2017. 'Il mito siberiano nella storia, nel turismo e nelle culture. In luogo di un'introduzione', in *La Siberia allo specchio*, a cura di *Id.* (Trento: Università degli Studi di Trento), 7-20.

Oborin 2017: Oborin, Lev. 2017. 'Russian Political Poetry in the Twenty-First Century', *Harriman Magazine*, 1: 50-59.

Rae, Ingala 2020: Rae, Gavin, Ingala, Emma (a cura di). 2020. *The Meanings of Violence. From Critical Theory to Biopolitics* (New York: Routledge).

Rymbu 2017: Rymbu, Galina. 2017. 'Iskusstvo, politika, ideologija: problemnyj treugol'nik', *syg.ma*, <<https://syg.ma/@galina-1/iskusstvo-politika-ideologhii-problemnyi-triugholnik>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Rymbu 2018: Rymbu, Galina. 2018. 'Kosmičeskij prospekt: Moj otec spit na polu; Uvidela svoego pervogo parnja; Orbita; Čelovek iz Neftejuganska; Synu; V moëm jaičnike živët čudovišče; Na territorii TEC-5 my razveli kostër zapreščënnogo masštaba', *syg.ma*, <<https://syg.ma/@kirill-korchaghin/galina-rymbu-kosmichieskii-prospekt>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Rymbu 2019: Rymbu, Galina. 2019. 'Depressija i melancholija - èto sposob znanija', *colta.ru*, <<https://www.colta.ru/articles/literature/22622-galina-rymbu-bolshoe-intervyu>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Sandler 2017: Sandler, Stephanie. 2017. 'Kirill Medvedev And Elena Fanailova: Poetry, Ethics, Politics, And Philosophy', *Russian Literature*, 87-89: 281-313.

Skidan 2004: Skidan, Aleksandr. 2004. 'Tezisy k politizacii iskusstva', <<http://www.vavilon.ru/textonly/issue12/skidan.html>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Strada 1980: Strada, Vittorio. 1980. 'Per una teoria del romanzo russo', *Belfagor*, XXXV, 3: 249-261.

Utkin 2021: Utkin, Roman. 2021. 'Queer Vulnerability and Russian Poetry after the 'Gay Propaganda' Law', *The Russian Review*, 80: 77-99.

Vajzer 2014: Vajzer, Tat'jana. 2014. 'Travmatologija logosa: jazyk travmy i deformacija jazyka v postsovetskoj poezii', *NLO*, 1, <<https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe-literaturnoe-obozrenie/1-25-nlo-1-2014/article/10815/>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].

Žitenev 2013: Žitenev, Aleksandr. 2013. 'Megafon kak orudie proizvodstva', *colta.ru*, <<http://archives.colta.ru/docs/27338>> [ultima consultazione 30 gennaio 2021].