

VII. Political or not political?
 Eurovision Song Contest, teatro della guerra
 (televisivo-musicale) russo-ucraina
 di Lucio Spaziante

Eurovision Song Contest (ESC) è una gara musicale, nata nel 1956 nel contesto mondiale post-bellico, per favorire la creazione di un'identità europea trans-nazionale e pacifica¹. Raccoglie un ampio numero di network televisivi nazionali, non solo europei (tra gli altri vi sono compresi Azerbaigian, Australia e Israele) e dura ininterrottamente (tranne l'edizione 2020 sospesa per il lockdown pandemico) da quasi settant'anni. In ESC formalmente non sono gli artisti ad essere in gara con le canzoni, bensì le *nazioni*, ma solo attraverso il tramite dei network televisivi e non con una delega degli Stati o dei governi. Ciò pone da sempre il tema di una rappresentazione dell'*identità nazionale*, messa in atto attraverso una chiave performativa, ma politicamente non istituzionale².

Per la Russia e i paesi post-comunisti in genere, ESC ha rivestito, negli ultimi decenni, un ruolo rilevante come strumento di *soft power*, per una trasformazione della propria immagine internazionale, e come strumento geopolitico.

Per questo motivo, il saggio si concentra sulla partecipazione a ESC da parte di Russia e Ucraina, cercando di evidenziare come la loro relazione, per il tramite dell'evento, faccia emergere elementi che aiutano a comprendere la complessità della situazione bellica odierna³. La trattazione parte dalle premesse che condussero le due nazioni alla partecipazione a ESC – risalendo all'epoca della caduta del Muro di Berlino, quando emersero le prime forme di rinascita nazionale attraverso la cultura musicale – e si conclude nel periodo attuale del conflitto russo-ucraino.

¹ D. Vuletic, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Plc., London 2018.

² L. Spaziante, «*So Disarmingly European*». *Eurovision Song Contest and the European Identity*, in F. Mangiapane - T. Migliore (a cura di), *Images of Europe. The Union Between Federation and Separation*, Springer International Publishing, Cham 2021, pp. 185-94.

³ J. N. Clark, *Music, Resilience and «Soundscaping»: Some Reflections on the War in Ukraine*, in «Cultural Sociology», XVIII, 2024, 1, pp. 150-70.

1. *Eurovision: tra politica e non-politica.*

Ritorniamo, dunque, ai primi mesi del 2022, quando, a seguito di movimenti militari in corso già da tempo, il 21 febbraio la Russia inviava le proprie truppe nelle regioni separatiste di Luhansk e di Donetsk. Due giorni dopo, il network televisivo ucraino UA:PBC chiedeva a EBU (European Broadcasting Union), ente organizzatore di ESC, di escludere immediatamente la Russia dall'evento e bandirla dall'EBU stesso. Ma, nonostante l'invasione su larga scala che avvenne il giorno seguente, l'EBU rispondeva che ESC costituisce «un evento culturale apolitico che unisce le nazioni e celebra la diversità attraverso la musica», aggiungendo inoltre: «i membri dell'EBU sia in Russia che in Ucraina si sono impegnati a partecipare all'evento di quest'anno a Torino e stiamo attualmente pianificando di *accogliere artisti da entrambi i paesi* per esibirsi a maggio. Naturalmente continueremo a monitorare attentamente la situazione»⁴. La Russia era dunque la benvenuta alla manifestazione poiché Eurovision costituisce un evento «non politico».

Network di diversi paesi manifestarono subito la propria solidarietà all'Ucraina, criticando la decisione di EBU e minacciando il proprio ritiro se la Russia non fosse stata esclusa. L'EBU annunciò allora, il giorno dopo, che nessun artista russo avrebbe partecipato all'edizione 2022 di ESC, ma con una motivazione alquanto singolare: «alla luce della crisi senza precedenti in Ucraina, l'inclusione di un candidato russo nel Concorso di quest'anno *porterebbe discredito al concorso*»⁵. La Russia a questo punto abbandonò l'EBU, comunicando inoltre che l'evento non sarebbe stato trasmesso dalla televisione russa.

Sebbene EBU in linea teorica *non* possieda formalmente un carattere politico, come si ostina a ribadire, viene costantemente interessata da controversie a carattere *politico*. La competizione musicale dovrebbe rappresentare, nelle intenzioni, una piattaforma ideale di partecipazione internazionale, sospendendo temporaneamente la quotidianità politica con un afflato unitario, e costituendo un'occasione di visibilità identitaria internazionale. Alludendo al ruolo che la *popular culture* può svolgere nella diplomazia pubblica e culturale, e in specifica relazione al caso di ESC, si parla infatti di «diplomazia partecipativa»⁶.

⁴ K. J. Yossman, *Eurovision Song Contest Will Still Host Both Russia, Ukraine This Spring*, in «Variety», 24 febbraio 2022, <https://variety.com/2022/tv/news/eurovision-song-contest-russia-ukraine-1235189397/>.

⁵ <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-russia-2022>.

⁶ Cfr. J. Carniel, *Towards a Theory of Participatory Diplomacy via the Eurovision Song Contest*, in «Media, Culture & Society», XLVI, 2024, 5, pp. 925-41, <https://doi.org/10.1177/01634437231224080>.

La realtà presenta invece frequenti contrasti, con nazioni che hanno disertato alcune edizioni o si sono definitivamente ritirate, come nel caso della Turchia, a partire dal 2013. Anche l'edizione del 2024 ha presentato una situazione simile: lo Stato di Israele da un lato ha rischiato l'esclusione da parte di EBU per le allusioni all'attacco del 7 ottobre 2023 contenute nel testo della propria canzone (successivamente rimosse); e dall'altro è stato oggetto di richieste di boicottaggio, a causa dell'invasione a Gaza.

Nella storia di ESC in passato si sono del resto verificate anche inspiegabili omissioni, come nel caso della guerra jugoslava, a suo tempo del tutto ignorata da parte di EBU. Nella realtà ESC è una manifestazione *non-politica* solo in quanto non coinvolge gli apparati governativi delle nazioni, ma di fatto è un evento che chiama in causa questioni fortemente politiche, sotto vari aspetti, in quanto più antica istituzione mediale del soft power europeo.

2. L'identità musicale ucraina: dalla caduta del Muro a Eurovision.

Iniziamo la nostra indagine approfondendo in primo luogo la relazione tra musica pop e trasformazioni politiche nell'Ucraina contemporanea, e risalendo per questo alla fine degli anni ottanta. Con la politica della *glasnost*⁷ di Gorbacëv, la censura sovietica si era attenuata⁷, così che artisti e musicisti poterono riguadagnare uno spazio per recuperare forme di intrattenimento precedentemente vietate.

Nel 1989, a Černivci, nell'Ucraina occidentale, fu organizzato il primo festival di musica in lingua ucraina, intitolato *Chervona Ruta* a partire da una celebre canzone del musicista ucraino Volodymyr Ivasiuk, trovato impiccato in un bosco nel 1979, in circostanze mai chiarite, e dagli ucraini considerato un martire.

Il festival si tenne ancora sotto lo stretto controllo del KGB, della polizia e del Partito comunista, il che non impedì che si eseguisse l'inno nazionale ucraino, con la presenza di bandiere blu e gialle. Vi parteciparono molti nomi noti della musica, mentre altri acquisirono notorietà grazie alla loro presenza in quell'evento. Il festival fu un'inedita occasione per mostrare pubblicamente aspetti dell'esperienza storica ucraina che erano stati soppressi, emarginati o screditati dal regime so-

⁷ Z. Wojnowski, *The Market Decides? A Short History of Ukrainian Pop Music*, in «Open Democracy», 9 aprile 2019, <https://www.opendemocracy.net/en/odr/market-decides-short-history-ukrainian-pop-music/>.

vietico. Uno dei principali sponsor del festival, la joint-venture ucraino-canadese Kobza, fece pressione affinché tutte le canzoni fossero cantate in ucraino⁸. Chervona Ruta è divenuto un evento fondativo nella cultura indipendentista e neo-nazionalista ucraina, nonché uno degli inneschi del processo che portò verso l'indipendenza della nazione, essendo collegato direttamente alla nascita di Rukh (in ucraino «Il Movimento»), aggregazione politica popolare spontanea che diede il via alla ricostituzione della nazione ucraina indipendente⁹.

Nel 1990, Rukh, insieme a diversi sindacati studenteschi, iniziò uno sciopero della fame a Kiev in piazza Maidan, chiamato poi «Rivoluzione sul granito», durante il quale i musicisti suonavano proprio le canzoni del festival Chervona Ruta, nonché la musica dei «bardi» (che approfondiremo in seguito), e vecchie canzoni di guerra e ribellione (come *strilets'ki* e *povstans'ki pisni*, su cui torneremo a breve).

La seconda edizione del festival si tenne poi nel 1991 a Zaporiz'zja, regione altamente russificata dell'Ucraina (oggi tristemente nota per i pericolosi bombardamenti operati nei pressi della locale centrale nucleare). La scelta si deve al fatto che Zaporiz'zja è considerata la patria storica dei *cosacchi*, dei quali nell'occasione venne recuperato il patrimonio culturale, indossando abiti e costumi tradizionali, o presunti tali. In reazione alle pratiche di desimbolizzazione operate dalla politica autoritaria sovietica, infatti, vennero riportate in vita ritualità precedentemente rimosse, tra le quali anche le pratiche religiose. Il concerto del 1991 si aprì, infatti, con una processione di preti che presentavano i gruppi musicali, tra rock e folk tradizionale. Tra i vari simboli ripescati dal passato, comparvero anche le bandiere rosse e nere del nazionalismo ucraino di estrema destra, legato alla figura di Stepan Bandera. Dal racconto in prima persona dell'evento, documentato dall'antropologa Catherine Wanner¹⁰, emerge come questa mescolanza – spesso molto discutibile – di simbologie del passato, tradizionaliste, religiose e politiche, rivelasse la mancanza di un passato recente ucraino realmente indipendente. Da qui la necessità di rifarsi a mitologie lontane nel tempo, al puro scopo di riuscire a produrre un'identità nazionale anti-sovietica, e dunque anti-russa, attraverso un processo di «memo-

⁸ C. Wanner, *Nationalism on Stage: Music and Change in Soviet Ukraine*, in M. Slobin (a cura di) *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham-London 1996, pp. 136-55, spec. p. 137.

⁹ V. Paniotto, *The Ukrainian Movement for Perestroika. «Rukh»: A Sociological Survey*, in «Soviet Studies», XLIII, 1991, 1, pp. 177-81. Anche O. Maliarchuk - O. Kogut, *Origins of the People's Movement of Ukraine – Ivano-Frankivsk Regional Cultural and Scientific Society «Rukh»*, in «Skhidnoievropejskyi Istorychnyi Visnyk» [East European Historical Bulletin], XVII, 2020, pp. 197-211, DOI: 10.24919/2519-058x.17.218195.

¹⁰ Wanner, *Nationalism on Stage* cit., pp. 138-9.

ria selettiva»¹¹. D'altra parte, tra i presenti al concerto del 1991, gli ucraini russofoni, figli della russificazione forzata, manifestavano disagio di fronte a queste forme di nazionalismo radicale.

3. L'eredità musicale in lingua ucraina.

La cultura musicale in lingua ucraina, ancor di più oggi, a seguito dell'invasione russa, viene riconnessa a un lontano passato di conflitti e di resistenza alle invasioni da parte di altre nazioni: dalla Polonia alla Lituania, all'impero russo stesso. Per reclutare e forgiare un senso dell'identità nazionale, vengono evocate le «canzoni dei fucilieri» (*strilets'ki pisni*) impiegate dall'esercito dell'Ucraina occidentale nella prima guerra mondiale, oppure le «canzoni degli insorti» (*povstans'ki pisni*)¹². Un patrimonio musicale collegato a formazioni di estrema destra: gruppi politici paramilitari degli anni quaranta-cinquanta, come l'Organizzazione per gli ucraini nazionalisti (OUN) o lo Ukrainian Insurgent Army (UPA)¹³. Ma assieme a questo recupero tradizionalista, c'è anche un contributo di tutt'altro tipo, determinante nella formazione musicale dell'Ucraina contemporanea, che deriva invece dai *bardi*, ovvero un genere musicale, assimilabile alla canzone d'autore italiana e francese (*avtors'ki pisni*) e ai *folksinger*¹⁴. Il fenomeno viene fatto risalire all'epoca della fase politica del «disgelo» portata avanti da Chruščëv, e alla nascita del Club della canzone amatoriale di Mosca, nel 1954. Il termine *bardo* si è affermato nei media e nella vita quotidiana di metà Novecento, con riferimento al genere dei cantautori, ed è progressivamente divenuto una forma di resistenza al regime, sebbene i bardi non fossero necessariamente «dissidenti». Non potendo accedere al sistema mediatico ufficiale, le canzoni dei bardi venivano registrate dal vivo in casa o in concerti non ufficiali, e poi venivano diffuse attraverso cassette audio, acquisendo ampia diffusione e notorietà, e generando una vera e propria *fandom*¹⁵. Verso la fine degli anni sessanta queste forme musicali iniziarono a diffondersi anche in club de-

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² A. Andrianova, *Not Your Ordinary Drone: Odes to the Bayraktar in the Russia-Ukraine War*, in «Popular Music», XLII, 2023, 4, pp. 395-415.
10.1017/S0261143024000047 DOI: 10.1017/S0261143024000047.

¹³ A. Hansen, A. Rogatchevski, Y. Steinholt, D. E. Wickström, *A War of Songs. Popular Music and Recent Russia-Ukraine Relations*, Ibidem-Verlag, Stuttgart 2019, spec. p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ O. Honcharova, S. Miroshnichenko, O. Ryabchenko, *Music and Song as a Form of Dissent in the Soviet Union in the Late 1950s-1980s*, in «Studies in History and Philosophy of Science and Technology», XXXI, 2022, 1, pp. 48-57.

dicati alla gioventù, oppure dedicati al cibo o al turismo. Etichette che servivano unicamente da copertura per evitare la censura del regime, il quale iniziava a manifestare un certo fastidio verso il fenomeno, come è rilevabile da articoli sui media che etichettavano queste musiche come unicamente borghesi e imitative del modello occidentale.

Negli anni sessanta-settanta in Ucraina e in tutte le nazioni del blocco sovietico emerse però anche una scena musicale basata sul modello del rock anglosassone, sostenuta da un'aura di illegalità e di ribellione che ne aumentava il valore e l'autenticità, essendo diffusa attraverso forme semi-clandestine, a causa della censura. Nelle nazioni oltre-cortina il ruolo contro culturale della musica rock possedeva una rilevanza persino superiore a quella detenuta in Occidente, rappresentando, come raccontava il musicista Goran Bregović, un vero e proprio «veicolo per l'esistenza di un pensiero alternativo»¹⁶. L'avvento della *perestrojka* rese progressivamente questa scena accettata e legalizzata, il che però ne determinò paradossalmente il progressivo declino, mentre fece riemergere la canzone d'autore, ancora una volta in lingua ucraina, e con contenuti politici nazionalisti¹⁷.

4. Tra Russia e Ucraina: differenti eurovisioni.

Il ruolo che la musica ha giocato nelle trasformazioni culturali della Russia e dell'Ucraina, e nelle loro relazioni conflittuali, può essere osservato non solo nelle dinamiche musicali in senso stretto, ma anche in rapporto ad un evento mediale e televisivo, a carattere musicale, come Eurovision Song Contest.

Per la Russia ESC è stato uno strumento importante della propria politica culturale e una storia di successo nell'uso della *popular music* come mezzo di diplomazia ~~culturale~~, se si considera che l'URSS nelle sue strategie ~~diplomatiche~~ non aveva mai adoperato con tale efficacia un concorso internazionale di canzoni televisive¹⁸.

¹⁶ S. P. Ramet, *Rock: The Music of Revolution (and Political Conformity)*, in S. P. Ramet (a cura di), *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Routledge, London 1994, pp. 1-14, spec. p. 5.

¹⁷ Honcharova, Miroshnichenko, Ryabchenko, *Music and Song as a Form of Dissent in the Soviet Union in the Late 1950s-1980s* cit., pp. 48-57.

¹⁸ M. Pajala - D. Vuletic, *Stagecraft in the Service of Statecraft? Russia in the Eurovision Song Contest*, in T. Forsberg - S. Mäkinen (a cura di), *Russia's Cultural Statecraft*, Routledge-Taylor & Francis Group, Abingdon-Oxon, 2022, pp. 162-83, spec. p. 179, <https://doi.org/10.4324/9781003141785>.

Le ragioni della rilevanza di ESC a livello politico vanno ricollegate alla storia stessa della manifestazione e al suo ruolo nella diplomazia culturale internazionale.

European Broadcasting Union nasceva come rete di network televisivi negli anni cinquanta in modo speculare alla gemella orientale appena nata, denominata OIR (Organisation internationale de radiodiffusion), la quale oltre ai paesi europei del blocco orientale comprendeva tra gli altri Cuba, Vietnam, Cina e Corea del Nord. EBU non nasceva con intenti politici e valoriali, ma come semplice consorzio tecnico internazionale, allo scopo di agevolare prevalentemente questioni legate al copyright e all'uso delle frequenze di trasmissione¹⁹. Su questa spinta e sul modello italiano del Festival di Sanremo nacque poi ESC, inizialmente denominato Grand Prix de Eurovision Song Competition²⁰.

ESC non è un parlamento e tantomeno un congresso di delegati della UE, ma una performance musicale e televisiva con alti investimenti economici, in parte realizzata dal vivo, in parte risultato di video e montaggi in post-produzione²¹. Un evento collegato a una rete di network televisivi, e relative nazioni alle spalle, che copre un territorio di riferimento ben più che europeo, andando, nelle varie edizioni, dalla Russia fino all'Australia. Nel tempo è divenuto un brand molto conosciuto, sebbene denso di contraddizioni, e rappresenta una vetrina mediatica culturalmente rilevante, anche per l'elaborazione condivisa di tematiche LGBTQ+. Come dimostrano, tra l'altro, la vittoria della *drag queen* Conchita Wurst nel 2014, e, per motivi identici ma con opposte conseguenze, la scelta dell'Ungheria di ritirarsi nel 2019.

ESC risulta un punto di osservazione privilegiato per osservare la «percezione pubblica dell'alterità (musicale, culturale-etnica e politica), offrendo spunti interpretativi sui processi di costruzione identitaria in mutamento»²². Cosa sia e cosa non sia europeo, cosa sia e cosa non sia francese, svedese, ucraino, italiano viene di volta in volta messo in discussione in ESC, in un apparato che pone nello stesso luogo fisico entità culturali radicalmente diverse, in dialogo/scontro tra loro.

È per accedere a questo universo valoriale, mediatico e politico che nel 1993 Russia e Ucraina hanno entrambe fatto ingresso nella EBU.

¹⁹ C. Henrich-Franke, *Creating Transnationality through an International Organization Transnational*, in A. Fickers - C. Johnson (a cura di), *Television History. A Comparative Approach*, Routledge, London 2013, pp. 33-48, spec. pp. 34-5.

²⁰ Spaziante, «*So Disarmingly European*» cit., pp. 185-94.

²¹ *Ibid.*

²² L. Barra, G. Manzoli, M. Santoro, M. Solaroli, *Un marziano all'Ariston. Mahmood tra televisione, musica, politica e identità*, in «Studi culturali», 2019, 2, pp. 329-43, spec. 340-1, <https://doi.org/10.1405/94687>.

Ma in generale è tutta l'area dei paesi post-comunisti ad avere adottato un approccio strategico nei confronti di ESC, considerando l'evento come un'occasione di prestigio internazionale per restituire un'immagine positiva della propria nazione. In alcuni casi, come per Estonia e Ucraina, è stata anche uno strumento per creare un riavvicinamento all'Europa²³.

A partire dal duemila, la Russia ha ulteriormente investito energie e finanze in ESC per guadagnare visibilità e consenso sulla scena mediatica internazionale. In tempi non sospetti, quando le tematiche LGBTIQ+ erano funzionali a mostrare segnali di emancipazione, la Russia arrivò nel 2003 a classificarsi al terzo posto nel concorso, con il duo finto-lesbico t.A.T.u, costruito a tavolino come efficace strategia promozionale. Sempre continuando su questa strada, e adottando riferimenti a un'estetica *camp*, la Russia arrivò dapprima al secondo posto nel 2006 con il cantante Bilan, per poi giungere alla vittoria nel 2008.

Anche la neonata nazione ucraina, intanto, era pervenuta alla vittoria a ESC nel 2004, grazie alla cantante Ruslana, proveniente da un ruolo di primo piano come attivista nelle manifestazioni in piazza Maidan. Nella Rivoluzione arancione, le proteste messe in atto contro il candidato al governo Janukovyč, accusato di brogli elettorali, e in difesa del candidato presidenziale Yuščenko erano, infatti, regolarmente accompagnate da esibizioni di gruppi musicali. Ruslana aveva dapprima sostenuto Janukovyč, per poi cambiare posizione dopo la Rivoluzione arancione, ed essere infine eletta in Parlamento nel 2006. Vinse ESC con la canzone *Wild Dances*, proponendo una narrazione folk tribale e al contempo etnico-nazionalista²⁴, in linea con una tendenza al recupero delle tradizioni nazionali, molto diffusa in ESC in quegli anni. Le singole nazioni in più casi hanno infatti attinto da proprie narrazioni interne, oppure hanno riadattato e ricostruito, ovvero «costruito», performance mediatiche, che evocassero elementi della propria identità nazionale. In questo caso si trattava del recupero degli hutsul, abitanti dei Carpazi ucraini, dipinti come rappresentanti ideali dell'autenticità ucraina²⁵. Oltre che in dialetto hutsul, la canzone era cantata in inglese e in ucrai-

²³ Pajala - Vuletic, *Stagecraft in the Service of Statecraft?* cit., p. 168, <https://doi.org/10.4324/9781003141785>.

²⁴ D. E. Wickström, «Drive-Ethno-Dance» and «Hutzul Punk»: *Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo)Politics in a Post-Soviet Context*, in «Yearbook for Traditional Music», XL, 2008, pp. 60-88.

²⁵ M. Sonevytsky, *Wild Music: Sound and Sovereignty in Ukraine*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2019.

no: l'esclusione della lingua russa serviva a mostrare il superamento del rapporto di sudditanza con la Russia²⁶.

In virtù della vittoria ucraina, l'anno seguente ESC fu ospitato a Kiev, e la canzone scelta per rappresentare l'Ucraina era *Razom nas bahato!* (Insieme siamo tanti!), un inno rap della band GreenJolly, schierata a favore di Yuščenko e della Rivoluzione arancione. La canzone fu bloccata da EBU per i riferimenti politici, che quindi furono rimossi. Nonostante ciò, durante l'esibizione televisiva il cantante indossava una maglietta con Che Guevara, il batterista una maglietta arancione, mentre sul retro della giacca del tastierista appariva la scritta *La Revolución Pacífica*. Anche le strofe cantate in inglese non lasciavano adito a dubbi sui contenuti «rivoluzionari» dell'esibizione²⁷.

5. Eurovision Wars.

Fino a quel momento, in ogni caso, le tensioni tra Russia e Ucraina non si erano realmente manifestate all'interno di ESC, ma le cose iniziarono a cambiare dal 2007. Nei contenuti delle canzoni, nelle performance televisive, nella scelta degli artisti e del loro vissuto, veniva a riflettersi in modo sempre più esplicito il conflitto tra le due nazioni. Del resto, gli eventi performativi – televisivi, musicali o altro che siano – non sono un semplice riflesso di fenomeni storico-sociali, ma ne sono parte integrante a tutti gli effetti e contribuiscono a generarli. Tra Russia e Ucraina iniziò così una sequela di reazioni, offese e dispetti che, a seconda dei casi, videro una nazione o l'altra trovarsi in difficoltà rispetto all'opinione pubblica internazionale, nonché a quella interna.

Un primo evento significativo avvenne nell'edizione del 2007, quando l'Ucraina fu rappresentata dalla *drag queen* Vjerka Serdjučka, personaggio molto noto come presentatore televisivo sia in Russia sia in Ucraina, e interpretato dall'attore ucraino Andrii Danylko. Ella/egli era divenuta celebre nella TV russa sin dall'inizio degli anni duemila, con il suo *SV-show*, nel quale parlava abitualmente *suržik*, una lingua creola, tra russo e ucraino, considerata tipica delle popolazioni ucraine rurali e poco acculturate. In molti film sovietici, ad esempio, il personaggio ucraino era un sempliciotto rurale, o addirittura un nemico della classe

²⁶ M. Pavlyshyn, *Ruslana, Serdushka, Jamala: National Self-Imaging in Ukraine's Eurovision Entries*, in J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine (a cura di), *Eurovision. Identity and the international politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, Palgrave Macmillan, Singapore 2019, pp. 129-50, spec. 133-5.

²⁷ Hansen, Rogatachevski, Steinholt, Wickström, *A War of Songs* cit., spec. p. 174.

operaia: l'ucrainità e il *suržik* venivano impiegati come elementi ridicoli e politicamente ostili²⁸. Non va dimenticato che durante l'era sovietica a Kiev si parlava solo il russo, e l'uso dell'ucraino era disapprovato. Dunque per i russi il *suržik* rappresentava un linguaggio dal suono buffo, adoperato in modo ironico nei fumetti come nei media. I parlanti di lingua *suržik* provenienti dai villaggi e dalle piccole città dell'Ucraina venivano discriminati anche in seguito, durante l'era post-sovietica²⁹. La coesistenza linguistica tra lingue (russa e ucraina) ha rappresentato in Ucraina per tutto il Novecento, nelle diverse stagioni politiche, un costante terreno di scontro e di reciproche discriminazioni³⁰.

L'uso comico del *suržik* da parte di Vjerka Serdjučka poggiava, dunque, su una sorta di scontro satirico tra cultura istituzionale e cultura quotidiana popolare: il che risultava divertente per i russi, mentre irritava alcune parti del pubblico ucraino. Infatti, la scelta di far rappresentare l'Ucraina in ESC da Vjerka Serdjučka inizialmente suscitò molte critiche. Ma con la performance televisiva di ESC nel 2007, si comprese che la posta in gioco era cambiata: Andrii Danylko aveva ribaltato la prospettiva in una direzione fortemente anti-russa, adoperando ancora una volta una chiave ironica e surreale.

La canzone si intitolava *Dancing Lasha Tumbai*: ma se nella forma scritta si leggeva «Lasha Tumbai», una volta cantata, nella forma fonetica orale, suonava come «Russia Goodbye». Inoltre il testo conteneva citazioni non identificabili dal pubblico internazionale ma comprensibili al pubblico russo³¹. Il tutto apparve come una esplicita dichiarazione politica anti-russa, generando un'aspra reazione nei confronti dell'artista, nonostante i suoi blandi tentativi di dissimulazione. Con le forti tensioni che si erano già verificate tra i due Stati nel 2007, a causa dell'interruzione delle forniture di gas da parte della Russia, il palco di ESC divenne l'estensione mediale di tensioni geopolitiche, convertite in strategie performative.

Intanto in quel periodo la televisione russa stava investendo sempre più in ESC, con lo scopo evidente di vincere nuovamente il concorso: l'ESC del 2009 fu organizzato a Mosca dal network Channel One con un investimento superiore ai trenta milioni di euro (che all'epoca rap-

²⁸ L. Bilaniuk, *A Typology of Surzhyk: Mixed Ukrainian-Russian Language*, in «International Journal of Bilingualism», VIII, 2004, 4, pp. 409-25, spec. p. 413.

²⁹ V. Maheshwari, *A Ukrainian Mongrel. Welcome to Surzhyk, the Lingua Franca of a People Who Now Shun Russian*, in «Politico», 15 novembre 2015, <https://www.politico.eu/article/ukrainian-mongrel-surzhyk-language-russian/>.

³⁰ Wickström, «*Drive-Ethno-Dance*» and «*Hutzul Punk*» cit., pp. 60-88.

³¹ Pavlyshyn, *Ruslana, Serdubka, Jamala* cit., pp. 129-50, spec. 137-8.

presentò il record assoluto di spesa), per mostrare la prosperità e la grandezza della nazione russa.

Successivamente, nel 2012, l'Ucraina aveva selezionato la cantante Gaitana come propria rappresentante all'ESC e trattandosi della prima artista non bianca a svolgere questo ruolo la cosa aveva provocato varie polemiche all'interno del paese. La cantante, di origine congolese, aveva ottenuto il diritto di rappresentare l'Ucraina dopo aver vinto una selezione nazionale. Indossando un tradizionale copricapo ucraino, il *vinok*, Gaitana proponeva una possibile rappresentazione del multiculturalismo ucraino. Ma Yuriy Syrotyuk, membro del Partito della Libertà, formazione di estrema destra, aveva condannato questa scelta in quanto Gaitana non sarebbe stata una rappresentante tipica dell'identità ucraina³².

Simili polemiche si sono del resto ripetute in varie nazioni in coincidenza con ESC. Ad esempio in Italia nel 2019, in occasione della partecipazione di Mahmood, Matteo Salvini, all'epoca ministro dell'Interno, si chiese se anche nel suo caso si potesse parlare di musica «italiana»³³. Mentre Luigi Di Maio, ex leader del Movimento 5 Stelle, criticò la vittoria perché non derivava dalla «maggioranza dei votanti da casa, ma [da] quello che voleva la minoranza della giuria, composta in gran parte da giornalisti e radical chic»³⁴.

Ma le polemiche sull'identità nazionale connesse a Gaitana sono state rapidamente sopravanzate da questioni legate ai rapporti con la Russia. Tra la fine del 2013 e l'inizio del 2014, l'Ucraina ha vissuto la stagione delle proteste di piazza, note come «Euromaidan», nate in occasione della rottura di un accordo tra Ucraina e Unione europea. Le proteste, inizialmente pacifiche, sono poi diventate violente, con l'intensificarsi degli scontri tra manifestanti e forze dell'ordine. Dopo un periodo di forte turbolenza civile, nel febbraio 2014 in Ucraina si è insediato un governo che era la diretta emanazione dei principî di Euromaidan. A seguito di ciò, la Russia ha invaso con le proprie truppe la penisola di Crimea, procedendo alla sua annessione, sanzionata poi con un referendum popolare non riconosciuto dalle autorità internazionali, a seguito del quale Donetsk e Luhansk hanno dichiarato l'indipendenza, esprimendo la volontà di unirsi alla Russia.

³² P. Jordan, *From Ruslana to Gaitana: Performing «Ukrainianness» in the Eurovision Song Contest*, in «Contemporary Southeastern Europe», II, 2015, 1, pp. 110-35.

³³ T. Hawlin, *Take That, Salvini! How Musical Justice Was Served in Sanremo*, in «The Guardian», 13 febbraio 2019, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/13/salvini-music-sanremo-music-italian-mahmoud-eurovision>.

³⁴ https://www.agi.it/politica/news/2019-02-10/di_maio_sanremo_popolo_elite-4980424/.

Data la complicata situazione politica, e a causa di problemi finanziari, l'Ucraina si è allora astenuta dalla partecipazione all'edizione ESC tenutasi a Vienna nel 2015. Ma al suo ritorno, nel 2016, ha ottenuto invece la vittoria, con il brano *1944* della cantante Jamala, incentrato sulla deportazione dei tartari di Crimea nel periodo di Stalin. La canzone, eseguita in inglese e dunque comprensibile all'intero pubblico internazionale, raccontava in particolare la vicenda della deportazione della bisnonna di Jamala, con versi come: «Quando gli stranieri arrivano, vengono a casa vostra, e vi uccidono tutti»³⁵. Il ritornello utilizzava, inoltre, parti della canzone di protesta in lingua turca *Ey, Güz el Qirim!* (Oh, bella Crimea!), risalente al periodo dell'esilio sovietico (1944-1987) e abitualmente utilizzata come inno della resistenza dei tartari di Crimea.

Questo insieme di elementi a carattere politico fu più che sufficiente a far infuriare i media e l'establishment russi, che tentarono subito di escludere la canzone dalla competizione, a causa dei riferimenti all'annessione della Crimea appena perpetrata. L'Ucraina difese la scelta, sostenendo che il brano si riferiva solo a un lontano evento storico e anche l'EBU confermò il permesso di competere, in quanto non vi ravvedeva temi politici attuali ma solo relativi alla storia personale di Jamala. L'operazione è riuscita, in qualche modo, a diffondere presso il pubblico internazionale il tema dell'invasione della Crimea³⁶.

L'edizione di ESC dell'anno successivo, nel 2017, si sarebbe tenuta a Kiev. Il network televisivo Channel One aveva selezionato la cantante Juliya Samoylova a rappresentare la Russia, ma l'Ucraina rifiutava di rilasciarle un visto di ingresso perché si era esibita in Crimea dopo l'annessione. Tuttavia la disabilità motoria di Samoylova consentì ai media russi, come del resto a quelli internazionali e alla stessa EBU, di criticare l'incongruenza dimostrata dall'Ucraina in relazione allo slogan «Celebrate la diversità» adottato da ESC. Samoylova fu così trasformata in una perfetta ambasciatrice della diversità, senza che la Russia dovesse neanche prendere posizione sulle questioni LGBTIQ+³⁷.

Anche nell'edizione ESC del 2019 l'Ucraina si trovò di nuovo al centro di polemiche per questioni di relazione politica con la Russia. Diversi concorrenti della preselezione ucraina furono messi sotto osservazione riguardo alla loro posizione sulla Russia e sulla Crimea: tra

³⁵ L. M. Welslau - T. J. Selck, *Geopolitics in the ESC: Comparing Russia's and Ukraine's Use of Cultural Diplomacy in the Eurovision Song Contest*, in «New Perspectives», XXXIII, 2024, 1, pp. 5-29, spec. p. 12.

³⁶ Sonevtsky, *Wild Music* cit., spec. pp. 206-8.

³⁷ Welslau - Selck, *Geopolitics in the ESC* cit., spec. p. 15.

questi anche la vincitrice della selezione, Maruv. Essendo stata criticata per avere effettuato tournée in Russia successivamente al 2014, alla cantante fu proposto un contratto vincolato, da firmare seduta stante, allo scopo di impedirle di tenere ulteriori concerti in Russia, nonché di rilasciare interviste non autorizzate dall'emittente televisiva ucraina, pena il pagamento di multe salate. La motivazione addotta era il ruolo di ambasciatrice culturale che ella avrebbe assunto, rappresentando l'Ucraina a ESC. Maruv dichiarò allora di essere «una musicista, e non un burattino nell'arena politica»³⁸, rifiutando quel contratto, così come fecero altri artisti, classificatisi secondi e terzi nella finale nazionale, cui erano state fatte offerte simili. Qualche giorno dopo, il network televisivo pubblico ucraino UA:PBC annunciò che, a causa di mancati accordi contrattuali, Maruv non avrebbe rappresentato l'Ucraina all'ESC e che inoltre l'Ucraina si sarebbe ritirata dal concorso, pur trasmettendo lo show in TV. Il governo ucraino sosteneva, infatti, che gli artisti che visitavano le città russe, esprimendo atteggiamenti ambigui nei confronti dell'invasione della Crimea e del Donbass, contribuivano in questo modo a rafforzare la prospettiva di Putin, il quale vedeva l'Ucraina come un «fratello minore» della Russia che non può allentare i legami con Mosca³⁹.

Si arriva così al 2022: mentre il sentore dell'invasione russa si faceva sempre più forte, il 12 febbraio si svolgeva la finale della preselezione ucraina per ESC, con la vittoria di Alina Pash. Poco dopo, in modo simile a quanto già era accaduto per Maruv, Alina fu accusata di essersi recata in Crimea nel 2015, violando la legge e falsificando i propri documenti. Per rappresentare l'Ucraina venne allora selezionata Kalush Orchestra, classificatasi seconda con il brano *Stefania*, e divenuta rapidamente la favorita alla vittoria nella finale di Torino, puntualmente arrivata. I membri della band sul palco indossavano abiti che integravano aspetti della cultura ucraina di diverse epoche, come del resto raccontava anche lo stile del brano, tra folk e hip-hop. Dopo la loro esibizione, il frontman Psiuk gridò: «Chiedo a tutti voi, per favore, aiutate l'Ucraina, Mariupol', aiutate l'Azovstal' a rimettersi in sesto».

L'emittente ucraina e il presidente Zelensky dopo la vittoria avevano inizialmente espresso il desiderio di ospitare l'ESC in Ucraina l'anno successivo. Tuttavia, l'EBU decise che non potevano essere garantite condizioni di sicurezza e quindi l'incarico di ospitare la manifestazione è andato al secondo classificato, il Regno Unito, e alla città di Liverpool.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Wojnowski, *The Market Decides?* cit.

6. Conclusioni.

Dopo avere esaminato un periodo temporale di alcuni decenni, mantenendo una visione che rendesse conto delle differenti prospettive in campo, è possibile tentare alcune considerazioni conclusive.

ESC costituisce un terreno di diplomazia culturale che conserva il suo significato, specie in momenti di forte tensione internazionale e bellica. Nazioni come la Russia e l'Ucraina, legate da storie comuni ma con punti di vista radicalmente diversi, hanno entrambe sentito la necessità di un riconoscimento internazionale e di una ricostruzione identitaria dopo il lungo periodo sovietico. Per l'Ucraina si trattava di una ricostruzione totale, come nazione indipendente; per la Russia si trattava di proporre una nuova immagine accettabile, in un contesto internazionale. La vetrina di ESC ha rappresentato una possibilità di confronto e di dialogo culturale, al di là dei suoi limiti, politici e culturali. L'evoluzione degli eventi storici e politici purtroppo ha preso una piega conflittuale e tragica.

L'osservazione delle varie edizioni di ESC ha consentito uno sguardo molto più ampio di quello presente, e ha fornito un'ulteriore chiave di lettura sull'estrema complessità dei rapporti tra due nazioni che, come molte altre, hanno vissuto di fatto negli ultimi decenni della loro storia, un'assenza pressoché totale di democrazia e di rispetto reciproco dei diritti e delle libertà individuali.

ESC rappresentava per questi popoli un'occasione di apertura al mondo, che purtroppo non è bastata a garantire un clima pacifico. È inoltre abbastanza banale notare come le nazioni che mostrano limitazioni in relazione ai diritti nei loro regimi interni, presentino un rapporto problematico anche con una manifestazione così poco impegnativa – in apparenza – come ESC.

La considerazione finale è che media, cultura, politica e guerra, costituiscano un *continuum* discorsivo e sociale senza reali separazioni. L'osservazione di fenomeni mediali e culturali rappresenta, dunque, un patrimonio valido per la ricerca al pari di aree apparentemente più accreditate. Studiare il rapporto tra musica, media, cultura e politica può fornire un piccolo contributo per aiutare a migliorare le relazioni politiche future.