

Serhy Yekelchyk

CORPO E MITOLOGIA NAZIONALE: ALCUNI MOTIVI DELLA RINASCITA NAZIONALE UCRAINA DEL XIX SECOLO*

Se nell'Impero Russo degli ultimi trent'anni del XIX secolo vi era uno spazio in cui i patrioti ucraini potevano manifestare il proprio io ed esprimere la propria identità, tale spazio era quello del corpo. A rischio di apparire come interessati solo alle apparenze, la nostra intenzione è mostrare l'insolita importanza del corpo del patriota ucraino e di tutto ciò che ad esso è legato non solo per la cultura nazionale, ma anche per le lotte politiche dell'epoca.

Occorre naturalmente partire da alcune delucidazioni storiche. Nell'Impero Russo del XIX secolo agli ucraini non fu permesso di creare un proprio sistema di istituzioni nazionali, indispensabile per l'esistenza di una società e per il suo funzionamento. Negli anni Sessanta dell'Ottocento la politica ufficiale verso gli ucraini divenne ancora più rigida. Nel 1863 venne proibita la pubblicazione di testi in lingua ucraina, eccezion fatta per le opere letterarie, e nel 1876, con il cosiddetto *ukaz* di Emsk, Alessandro II proibì del tutto la stampa di libri in ucraino e persino la messa in scena di testi teatrali e l'esecuzione di canzoni in questa lingua. Tale politica aveva un fine ben evidente: impedire che la cultura popolare ucraina, legata al mondo rurale, si trasformasse in una moderna cultura nazionale in grado di rivolgersi a tutti gli strati sociali dell'epoca della modernizzazione. Tale trasformazione era ritenuta una condizione imprescindibile della rinascita nazionale (cfr. Hroch M., 1985).

* Versione italiana dell'articolo «Čelovečeskoe telo i nacional'naja mifologija: nekotorye motivy ukrainskogo nacional'nogo vozroždenija XIX veka», *Ab Imperio*, n. 3, 2006, pp. 23-54. Una versione precedente dell'articolo è uscita in inglese nel 1993 col titolo «The Body and National Myth», *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 7, n. 2, pp. 31-59. Traduzione dal russo di Fabio De Leonardis. Per la trascrizione dei nomi ucraini è stato utilizzato il sistema di traslitterazione scientifica proposto dall'Accademia Nazionale delle Scienze dell'Ucraina; si è fatta eccezione solo per il nome dell'autore (che in tale traslitterazione sarebbe Serhij Jekelčyk), in quanto la forma anglicizzata è quella che egli stesso utilizza per le sue pubblicazioni. Trattandosi di una traduzione dal russo, si è inoltre provveduto ad "ucrainizzare" i nomi propri ucraini laddove essi fossero stati "russificati". Nella trascrizione in alfabeto latino dei nomi e dei titoli russi si è utilizzato il sistema di traslitterazione proposto dall'Accademia delle Scienze Russa; tuttavia, laddove in bibliografia i titoli e i nomi figurino trascritti in inglese, non si è intervenuti sulla trascrizione, onde non complicarne la ricerca nei cataloghi bibliografici. La redazione di *Nazioni e regioni* ringrazia i redattori di *Ab Imperio*, ed in particolare la prof. Marina Mogil'ner, per aver gentilmente concesso la traduzione e pubblicazione dell'articolo in italiano [N.d.R.].

L'autore ringrazia l'australiana Foundation of Ukrainian Studies per la borsa concessagli nel 1993 e grazie alla quale ha potuto lavorare su questo tema nella sezione di slavistica della facoltà di studi germanici e slavi della Monash University di Melbourne, nonché il dr. Marko Pavlyshyn per il sostegno e il prezioso aiuto fornitigli. La redazione di *Ab Imperio* è grata all'autore e ai redattori di *Australian Slavonic and East European Studies*, e in particolare al dr. John McNair, per aver gentilmente concesso la pubblicazione dell'articolo in russo.

In seguito all'adozione di queste misure da parte del governo, finanche l'attività culturale politicamente inoffensiva delle cosiddette *bromady* [sing. *bromada*, N.d.T.], le organizzazioni pubbliche degli intellettuali ucraini, poteva espletarsi solo in forma illegale (in questo consiste la fondamentale differenza fra la rinascita nazionale ucraina e la maggior parte delle altre rinascite nazionali del XIX secolo, sia nelle terre slave che in Europa in generale. Sotto tutti gli altri aspetti il grado di affinità è assai elevato, cfr. Banac I. - Ackerman J. G. - Szporluk R., 1981). In tal modo, lo spazio per l'espressione della propria opposizione e dei sentimenti nazionali era limitato all'abitazione del/la patriota, al suo abbigliamento, alla sua preferenza per i piatti, le bevande, le acconciature nazionali e i tipici baffi, nonché a un foglio di carta. Su quest'ultimo si poteva trascrivere un racconto di vita popolare che poi si sarebbe potuto leggere nella cerchia degli amici o stampare sotto pseudonimo in Austria-Ungheria.

Tale modo di agire degli ucrainofili¹ può essere definito di tipo nativista, se si intende per nativismo un tentativo cosciente di far rinascere o sviluppare certi aspetti della cultura nazionale. Inoltre, per certi aspetti l'ucrainofilia può essere vista come un classico esempio di movimento nativista, sorto come risposta collettiva alla minaccia dell'assorbimento della propria nazione da parte di una cultura straniera dominante (cfr. La Barre W., 1971; McCauley T., 1990). Al tempo stesso, l'ucrainofilia non era altro che una sorta di *bricolage* intellettuale, fenomeno generalmente tipico di un processo di mitologizzazione. Gli ucrainofili, come tenteremo di dimostrare nelle pagine seguenti, non potevano né volevano occuparsi della ricostruzione dell'autentico passato storico della propria nazione o assimilare il modo di vita dei contadini. Essi si concentrarono esclusivamente su certi elementi della cultura tradizionale che essi stessi avevano coscientemente selezionato. Nel periodo qui in esame detti elementi erano già più o meno riconducibili a un sistema e intesi dagli ucrainofili attraverso il filtro della propria mitologia nazionale.

Inoltre, nel presente articolo cercheremo di dimostrare che le tradizioni inventate dagli ucrainofili nel periodo 1860-1900 riunivano due paradigmi della mitologia nazionale ucraina: quello cosacco (che, in particolare, fungeva da prova della legittimità storica della rinascita nazionale ucraina) e quello contadino (che era più prossimo al populismo). Come mostreremo nelle pagine seguenti, queste tradizioni comprendevano un elemento di messa in scena, ma avevano pretese di autenticità. Nondimeno entrambi i paradigmi utilizzarono soltanto certi elementi delle autentiche usanze popolari, di eventi storici realmente accaduti, ecc. In altre parole, la nostra intenzione è quella di analizzare le connotazioni semantiche di un corpo anticoloniale immerso in una cultura coloniale.

Come mostreremo più in là, praticamente tutti i summenzionati oggetti di uso quotidiano (abbigliamento, cibo, bevande) erano delle *funzioni-segno* (la terminologia è di Roland Barthes). La loro scelta era dettata dalle necessità fisiologiche tanto quanto dal loro status

¹ Questo termine apparve per la prima volta nella stampa russa degli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento come appellativo spregiativo riferito ai patrioti ucraini, tuttavia in un momento successivo fu fatto proprio da questi ultimi. Col passar del tempo il termine è passato ad indicare esclusivamente i sostenitori della corrente culturale (cioè non politica) del movimento nazionale ucraino.

semantico: essi allo stesso tempo soddisfacevano queste necessità e contenevano in sé un in più di senso (Barthes R., 1970: p. 266). È importante qui sottolineare che la connotazione semantica può essere legata non solo ai segni della lingua, ma anche agli oggetti di uso quotidiano. Questa connotazione semantica è latente: essa è solo sottintesa, ma può diventare esplicita in qualsiasi momento storico. Per gli ucrainofili l'abbigliamento, il cibo, i baffi e a volte lo stesso corpo umano erano delle funzioni-segno di questo tipo. Cercheremo qui di analizzare appunto queste funzioni-segno, prestando particolare attenzione alle loro connotazioni semantiche, ma anche, a volte, alla loro funzione².

Per i patrioti ucraini del 1860-1900 l'abbigliamento di una persona non comunicava solo il sesso, l'età, l'occupazione e la sua posizione nella gerarchia sociale. Per loro (così come, probabilmente, anche per noi) il corpo possedeva sì delle qualità estetiche e naturali, ma era proprio il costume a definire l'impressione generale prodotta dall'aspetto esteriore della persona su quanti/e la circondavano. È evidente che nelle condizioni storiche concrete l'abbigliamento, ma anche, in una certa misura, lo stile di vita degli ucrainofili, erano parte di un codice di comunicazione unitario o, per usare la terminologia di Jurij Lotman, un *sistema di modellizzazione secondario*³. Questa tesi è splendidamente illustrata dall'esempio della coscienza di sé dei membri delle *bromady* ucraine. Nel proprio abbigliamento questi ultimi facevano abilmente propri certi elementi del costume popolare (pseudopopolare, cosacco) che servivano sia ad esprimere la propria appartenenza sia a dare maggiore espressività alle loro idee sull'orientamento che essi auspicavano per la società ucraina. Estremamente indicativo a questo riguardo è il monologo dello studente Pavlo Radjuk nel romanzo di Ivan Nečuj-Levyc'kij *Nuvole* [*Chmary* in ucraino], del 1874:

Noi, padre, portiamo la *svita* dei contadini perché siamo populisti, siamo dalla parte del popolo, apparteniamo alla nazione! Indossando la *svita* ci schieriamo contro il dispotismo che ha soggiogato la nostra letteratura e la nostra vita. Noi protestiamo contro ogni tipo di dispotismo e ci schieriamo dalla parte del nostro popolo, difendendolo dai proprietari terrieri, e soprattutto dai proprietari terrieri stranieri, dall'influenza di lingue e di una religione a noi estranee, dall'influenza di tutti i diavoli, demoni e nemici che hanno osato attentare al nostro bene e al nostro popolo.⁴

In questo brano ci imbattiamo in un complesso sistema di connotazioni semantiche che per i contemporanei risultava assolutamente trasparente. Tuttavia, per gli studiosi di oggi sa-

² Nella semiotica contemporanea il contenuto connotativo (secondario) del segno è considerato aggiuntivo rispetto al suo contenuto denotativo (primario). Ad esempio, quando nella poesia di Charles Baudelaire la connotazione del termine *chatte* è "lussuria", questo elemento del contenuto rientra nel sistema di connotazione secondario. Tale connotazione va al di là del livello di significazione denotativo primario (nel quale *chatte* significa "animale domestico della famiglia dei felini"), ma conserva anche questo significato originario. Cfr. Nöth W., 1990: pp. 350-351).

³ Secondo Jurij Lotman, l'arte e la cultura in generale costituiscono dei sistemi di modellizzazione secondari rispetto al sistema di modellizzazione primario della lingua, in quanto «sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue» (Lotman Ju., 1972-1980: pp. 15-16).

⁴ Nečuj-Levyc'kij I., 1952: p. 145. La *svita* è una mantellina o un impermeabile di tela tessuta in casa che portavano i contadini ucraini.

rebbe quasi impossibile ricostruirlo senza avere a disposizione formulazioni altrettanto dettagliate. Per Radjuk il costume popolare era l'espressione visibile della propria ideologia e dei propri sentimenti di opposizione. La finalità dell'eroe non era solo quella di comunicare la propria identità nazionale: la retorica del suo monologo era altresì finalizzata all'elaborazione di uno specifico *discorso* dell'abbigliamento in cui venisse affermata la "differenza" della nazione ucraina rispetto ai colonizzatori. Il manifestare la propria differenza, la propria alterità tramite il costume è facile da interpretare con le categorie di opposizione binaria "Russia vs. Ucraina", "impero vs. nazione", "colonizzatore vs. colonia" che a lungo hanno definito la vita intellettuale in Ucraina (Pavlyšyn M., 1992). Se il colonizzatore porta una finanziaria o una divisa (un abbigliamento evidentemente privo di particolarità nazionali), il vero patriota deve invece rifiutare questo abito "internazionale" e utilizzare alcuni elementi del costume nazionale. Più in là vedremo un'identica strutturazione del senso rispetto al cibo.

Va rilevato che finora abbiamo esaminato il brano del romanzo realista di Ivan Nečuj-Levyč'kij solo come testimonianza di un contemporaneo. Tuttavia i riferimenti all'abbigliamento ci interessano anche come mezzo tramite il quale l'autore voleva veicolare un'informazione ben definita (Christa B., 1980 e 1983). Sembra strano che gli scrittori ucraini della generazione 1860-1900 praticamente non utilizzassero il costume nazionale per far dichiarare ai loro personaggi la propria autocoscienza nazionale. Tuttavia i documenti d'archivio dimostrano che tentativi di questo genere ebbero luogo, ma vennero scongiurati dalla censura governativa. Ad esempio nel 1893 la frase «non mi mettere dei *lapy* da moscovita» fu eliminata dalla raccolta di racconti di Marusja Volvačyvna, senza dubbio perché essa poteva avere un sottinteso politico antirusso⁵. I riferimenti all'abbigliamento degli eroi al fine di significare la loro posizione sociale erano più tipici degli scrittori ucraini populistici. E dunque l'epiteto *latana* ("a toppe" in ucraino) diventa tradizionale nella descrizione della *svita* contadina (cfr. Konys'kyj O., 1990c: p. 61). Tuttavia negli stessi autori i personaggi di contadini poveri e malvestiti potevano essere percepiti anche come una sintesi simbolica del soggiogamento coloniale dell'Ucraina, come avviene ad esempio nella poesia di Oleksandr Konys'kyj:

Mia cara Ucraina!
Di nuovo ti vedo ridotta in schiavitù,
soffro e piango, mia cara,
ti vedo vestita di tali stracci!... (Konys'kyj O., 1990d: p. 531)

L'immagine della vita contadina come inserita nell'ordine naturale delle cose, vicina alla natura e puramente nazionale, caratteristica di tutti i movimenti dell'Europa Orientale di orientamento populista e *narodnik*, occupava una posizione importante nell'ideologia degli ucrainofili. Da essa derivavano anche quei personaggi legati all'abbigliamento contadino

⁵ Archivio storico centrale statale dell'Ucraina a Kiev [*Central'nyj Deržavnyj Istoryčnyj Archiiv Ukrajinny v m. Kyjevi*], d'ora in poi indicato come CD]iAU, F. 294, Op. 1, Sprava 268, Arkuš 21.

suggeriti agli ucrainofili dalla loro immaginazione. Ciò si nota bene nell'esempio di una poesia di Mychajlo Staryc'kyj, uno dei più popolari poeti ucraini del periodo 1860-1900, i cui versi si rivolgono a una giovane contadina:

Ancora una volta hanno riso di te
durante le feste di maggio, nel bosco
del tuo vestito da contadina
della tua lingua natia.
Asciuga le tue lacrime argentee,
sei tu che devi ridere di loro.
Forse non sai che la tua signora
è una svergognata?
Dimmi, che ne sa lei
di questi lavoratori?
Lei agghinda il suo corpo
a beneficio di occhi effeminati e gelosi.
(Staryc'kyj M., 1963: p. 68)

Da autentici populistici [*narodniki*] quali erano, i patrioti ucraini dovevano necessariamente scegliere come simbolo nazionale l'abito dei poveri. Tradizionalmente i giovani ucrainofili lo indossavano quando "andavano al popolo": nella memorialistica e in altri testi chiamavano il proprio costume «l'abbigliamento nazionale ucraino» (Mijakovs'kyj V., 1926: p. 72). Alcuni addirittura preferivano cucirsi da soli i tradizionali calzoni larghi alla zuava dei contadini: lo fece ad esempio il futuro linguista di fama mondiale Oleksandr Potebnja nel 1862 (Žytec'kyj I., 1927: p. 74). Vent'anni dopo, all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento, i «semplici abiti nazionali» erano indossati a Char'kov dai membri della cosiddetta «Giovane Hromada» (Hrabovs'kyj P., 1964: p. 293). Lo storico e pensatore ucraino Mychajlo Drahomanov (1841-1945) a suo tempo frettolosamente sintetizzava: «Come nostro abbigliamento nazionale particolare non abbiamo scelto il costume storico o gli abiti della nobiltà, ma l'abbigliamento etnografico contadino» (Drahomanov M., 1991: p. 552).

In realtà, l'ideologia degli ucrainofili riuniva due tendenze della mitologia nazionale ucraina: la figura del contadino come immagine della nazione (e di conseguenza una concezione della nazione in chiave democratica) e l'idea che tanto i contadini quanto gli stessi ucrainofili fossero gli eredi dei severi cosacchi e atamani dei secoli XVI-XVIII. Era proprio lo stato cosacco guidato dagli atamani a dare agli ucrainofili la possibilità di attribuire un contenuto storico ai sogni di indipendenza. L'opposizione "Russia (metropoli) vs. Ucraina (provincia)" veniva superata solo tramite l'affermazione dell'esistenza di una propria ininterrotta tradizione storica. Come ha mostrato Marko Pavlyshyn, l'unificazione di questi due complessi mitologici era stata attuata già dal fondatore della letteratura ucraina moderna Ivan Kotljarevs'kyj nella sua *Eneide* (1798), una parodia sui motivi dell'omonimo poema di Virgilio. Kotljarevs'kyj esaltò allo stesso tempo la vita e le usanze non solo dei contadini ucraini, ma anche della *staršina* cosacca (Pavlyshyn M., 1985: pp. 21-22). La nuova mitologia riuniva figure tratte dal passato (i cosacchi come personificazione di quest'ultimo) e dal presente (l'«esistente da sempre», il «naturale» mondo contadino) dell'Ucraina. Da tale u-

nione emerse l'idea di alcune qualità generali caratteristiche di tutti gli ucraini, del destino comune del popolo ucraino, del passato, presente e futuro dell'Ucraina. Queste dimensioni temporali non erano in contraddizione fra loro: pertanto, nella coscienza dei patrioti ebbe luogo il superamento dell'opposizione binaria "glorioso passato vs. vergognoso presente".

La fusione delle tre summenzionate correnti in un'unica mitologia nazionale può essere colta nell'uso da parte degli ucrainofili del costume storico cosacco oltre che dell'abbigliamento contadino loro contemporaneo. E così nel 1862 ad un concerto studentesco, al momento della declamazione del poema di Taras Ševčenko *Il monaco*, Pavlo Žytec'kyj «portava persino una *kireja* cosacca sopra lo *župam*» (Pčilka O., 1968: p. 90)⁶. Negli anni Novanta dell'Ottocento il coro studentesco diretto dal compositore e attivista della *bromada* di Kiev Mykola Lysenko (Nikolaj Lysenko) partì in tournée. Il milionario e mecenate ucraino Vasyľ Symyrenko accettò di coprire le spese per i costumi nazionali dei coristi: e ad essere ordinati furono appunto dei costumi da cosacchi (*ibidem*: p. 143). L'esempio forse più straordinario di questo genere è l'uso nelle messinscene teatrali di autentici costumi storici cosacchi e di armi provenienti dalla collezione di un altro mecenate ucraino, Vasyľ Tarnovs'kyj. Una prima menzione di questo fatto risale al 1873 ed è legata alla messinscena amatoriale a Kiev dell'opera di Lysenko *La notte prima di Natale* [*Rizdžjana niš*]. Ma ancora vent'anni dopo la troupe di Mychajlo Staryc'kyj intendeva fruire di questa medesima collezione nella sua tournée a Leopoli (città che all'epoca apparteneva all'Austria-Ungheria) (Kobyljans'kyj L., 1968: p. 220; Staryc'kyj M., 1965: p. 520).

Infine, tutta una serie di ucrainofili, tra gli altri, in gioventù, gli stessi Staryc'kyj e Lysenko, avevano a propria disposizione due costumi nazionali:

Dopo lunghe e serie discussioni abbiamo deciso che abbiamo bisogno in primo luogo di acquistarne almeno due [di costumi, *N.d.A.*]: per i giorni lavorativi una *čumarka* di stoffa compatta color marrone scuro con rifiniture in pelle e dei calzoni grigi alla zuava e per i giorni di festa degli *župany* di stoffa, dei calzoni larghi di velluto blu e degli scialli di seta al posto della cintura. (Staryc'kyj M., 1965a: p. 409)⁷

Questi due costumi, uno pseudocontadino e l'altro pseudocosacco, esprimevano nei limiti delle loro possibilità la doppia natura dell'ideologia ucraina. Grosso modo il vestiario contadino (o, per lo meno, la tradizionale camicia ricamata, comoda da portare con l'abbigliamento da strada europeo moderno) corrispondeva alla visione del mondo *populista* e *narodnik* degli ucrainofili, mentre il costume cosacco fungeva da conferma della componente *nazionale* delle loro opinioni. Pertanto non sorprende che Drahomanov, ideologo del populismo ucraino di orientamento liberale, preferisse l'abbigliamento tradizionale ucraino, mentre il proprietario terriero Tarnovs'kyj, di umori conservatori, amava ricevere i suoi ospiti vestito da cosacco (Rusova S., 1928: p. 153; Vovčok M., 1967: p. 16). Tuttavia, per la maggior parte degli ucrainofili entrambi i costumi adempivano una funzione rappresentati-

⁶ La *kireja* è una mantellina foderata di pelliccia che fa parte del costume tradizionale cosacco.

⁷ La *čumarka* è un mantello tradizionale contadino.

va, fungendo per tutti da personificazione del popolo ucraino e manifestando al tempo stesso l'autocoscienza nazionale degli stessi ucrainofili.

Il brano riportato, tratto dalle memorie di Staryc'kyj, illustra in modo evidente il processo di invenzione della tradizione. Come sottolinea Eric Hobsbawm:

Per "tradizione inventata" si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato. [...] In poche parole, si tratta di risposte a situazioni affatto nuove che assumono la forma di riferimenti a situazioni antiche, o che si costruiscono un passato proprio attraverso la ripetitività quasi obbligatoria. (Hobsbawm E. J., 1994: pp. 3-4)

La tradizione degli ucrainofili di vestirsi alla maniera cosacca nei giorni di festa emerse, naturalmente, in seguito alla loro selezione cosciente di un solo periodo di tutta la storia dell'Ucraina (ad esempio, l'epoca della Rus' kieviana nella coscienza dei contemporanei era associata non al passato dell'Ucraina, bensì alla tradizione statuale russa). Ma allo stesso tempo questa scelta poteva essere interpretata come una risposta alla persecuzione degli attivisti ucraini del periodo 1840-1880 da parte del governo imperiale russo. Infine, si può anche presumere che l'intero modo di vita cosacco, con il suo edonismo e la sua esaltazione della vita, fosse adatto quant'altri mai a una riproduzione carnevalesca nei rituali degli ucrainofili.

È paradossale, ma la sorte di questi due costumi in quanto segni utilizzati nell'ambiente letterario non fu uniforme. L'abito cosacco, raramente menzionato nelle opere letterarie a causa della censura, costituiva un'allusione al glorioso passato dell'Ucraina. Da esempio di tale utilizzo può fungere un breve brano tratto dal racconto di Marko Vovčok *Lo scrivano [Djak]* in cui viene descritta la dote di una sposa: «...Due *kuntus*! Uno color ciliegia, l'altro azzurro, due bellissimi *kuntus*! E un magnifico *župan* che, a quanto dicevano nella nostra famiglia, era un regalo dell'atamano...» (Vovčok M., 1979: p. 305)⁸.

Dunque, il costume cosacco era strettamente legato alla coscienza storica: il *župan* non era semplicemente un capo di vestiario, ma un ricordo di quei tempi in cui a capo dello stato cosacco ucraino vi era un atamano (tuttavia, nei romanzi storici l'abito cosacco perde questa connotazione semantica, diventando un semplice denotato). Lo stesso costume popolare utilizzato dai personaggi di estrazione contadina nei romanzi degli ucrainofili rappresentava semplicemente un tipo di abbigliamento, sia che fosse quello da lavoro sia che fosse quello festivo. Di regola nella letteratura ucraina degli anni Sessanta dell'Ottocento si ritrovano solo frettolose menzioni del fatto che l'eroe indossa, per esempio, una camicia e dei pantaloni, e si presume che si tratti qui della camicia ricamata utilizzata dai popolani e

⁸ "Marko Vovčok" è lo pseudonimo letterario dell'attivista e scrittrice ucraina Marija Vilins'kaja-Markovyč. Il racconto è stato scritto presumibilmente nel periodo 1859-1861. Il *kuntus* è una costosa mantellina cosacca.

dei calzoni larghi, trattandosi ovviamente di un contadino. Già negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento si incontrano descrizioni molto più dettagliate e finanche entusiastiche dell'abbigliamento dei personaggi. Esse perseguivano una finalità particolare: ci si trova in effetti di fronte a una descrizione etnografica in forma di scrittura letteraria. Eccone un esempio indicativo tratto da un'opera di Ivan Nečuj-Levyč'kyj:

Onys'ja indossava una *plachta* a quadretti fatta di quadratini di lana e di seta delle stesse dimensioni cuciti assieme. I quadratini erano ricamati in seta di colore giallo acceso, con i bordi di colore bianco argentato. Sul bordo, come noci o campanellini, penzolavano delle piccole nappe rosse. Il suo grembiule aveva dei ricami verdi e turchini che baluginavano come carboncini. L'orlo della camicia, ricamata ad arabeschi rossi e blu, arrivava fino alle scarpette rosse. Il corsetto di seta azzurra era intessuto di ricami di fiori dorati. Sul capo, sopra i neri capelli, sembrava si schiudesse una ghirlanda di fiori. Dei nastri le coprivano la schiena giù fino alla vita, come una pioggia che le cadesse dalla testa sulle spalle. Al collo aveva cinque file di graziose perline rosse con delle monete d'oro. (Nečuj-Levyč'kyj I, 1977: p. 18)⁹

In questo brano il principio dell'accuratezza etnografica non si limita a prevalere sulle ragioni estetiche, ma ricopre anche la funzione di comunicare la nazionalità dell'eroina. Descrizioni di questo genere non sono una casualità: esse sono tipiche del populismo ucraino. Diremo qui che gli artisti vicini a questa tendenza ritenevano il rispetto della verosimiglianza etnografica uno dei criteri della valutazione dell'opera. «Nella pittura di Sokolov il costume è sempre molto accurato»: in questo consisteva la massima lode rivolta da un artista che dipingeva scene della vita popolare ucraina a un proprio collega¹⁰. Allo stesso tempo tale esigenza e la richiesta di quadri di questo genere da parte del pubblico spingevano gli artisti a una resa superficiale delle particolarità della vita popolare quotidiana, a una riproduzione continua della medesima tela, alla creazione di composizioni pittoriche prive di qualunque idea e contenuto. A mo' di esempio si possono citare i quadri di Konstantyn Trutovs'kyj degli anni Settanta dell'Ottocento: *L'imbiancatura della tela*, *Donna con tela*, *L'attraversamento del fiume*¹¹. Trutovs'kyj stesso ammirava il «caratteristico e pittoresco abbigliamento» degli ucraini, non lo preoccupavano affatto né la loro condizione sociale né le sorti della nazione ucraina¹².

Per la generazione successiva di artisti ucraini, una resa verosimile di tutti i dettagli dell'autentica vita quotidiana delle classi popolari e del costume nazionale era già diventata una forma di espressione dei propri sentimenti di appartenenza nazionale. Ecco quanto scriveva nelle proprie memorie Opanas Slastion a proposito di come negli anni Settanta

⁹ La *plachta*, parte del costume nazionale ucraino femminile, è un capo di abbigliamento rettangolare fatto di tela di lana grezza indossato a mo' di gonna.

¹⁰ Lev Žemčužnikov, «Neskol'ko zamečanij po povodu poslednej vystavki v Sanktpeterburgskoj Akademij Chudožestv», *Osnova*, n. 1, 1862, p. 144.

¹¹ *Istorija ukrajins'koho mystectva v 6-ty t.*, vol. 4, libro 2, URE, Kyjiv, 1970, p. 109.

¹² Si veda Konstantin A. Trutovskij, «Iz vospominanij o poezdkach po Malorossii», *Kjenskaja starina*, IX-1889, p. 1.

dell'Ottocento i giovani studenti ucraini dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo studiassero la vita del proprio popolo:

...Erano i primi passi che intraprendevamo per arrivare a conoscere il popolo. Naturalmente, si trattava piuttosto di una conoscenza etnografica, ma un amore [per il popolo, *N.d.A.*] improvviso, forte e tenace ci obbligava a studiare e cercare di comprendere i vari tipi delle più variegata forme di abbigliamento, le loro particolarità, il come e il perché li realizzassero; arrivammo a intenderci persino di copricapi, di abiti per le ragazze, le donne e le anziane, e noi stessi sapevamo lavorare a maglia. Conoscevamo, inoltre, vari tipi di calzature. Non è necessario aggiungere come conoscessimo le tipologie fisiche di uomini e donne di diverse province e persino di diversi distretti. (Slastion O., 1968: p. 250)

Dunque, per la prima generazione di artisti, quella “non patriottica”, il segno “vita popolare quotidiana” rappresentava un semplice denotato. Nella seconda generazione, quella di orientamento patriottico, ad essa si aggiunse una nuova connotazione semantica, ma il principio estetico fondamentale rimase il medesimo. Quella stessa tendenza a riprodurre artisticamente tutti i dettagli del costume popolare si osserva anche nel teatro amatoriale degli ucrainofili. E così nel 1874, durante le prove dell'opera di Lysenko *La notte prima di Natale* [*Rizdžjana nič*], particolare attenzione era rivolta all'abito delle coriste, nei loro costumi «non v'era nulla di superfluo o di eccessivo, tanto nelle pettinature quanto nei vari capi di abbigliamento» (Pčilka O., 1968: pp. 110-111).

Ancora una volta la grande passione degli ucrainofili per i dettagli, in particolare nelle arti figurative, rese loro un cattivo servizio. Sull'esempio del monumento a Bogdan Chmel'nickyj [Bohdan Chmel'nyč'kyj in ucraino, *N.d.T.*] eretto nel 1888 a Kiev, osserviamo come l'eccessiva passione per i dettagli entrasse in conflitto con la dinamica della composizione (cfr. Lobanovs'kyj B. B., 1989: pp. 38-39). L'autore del progetto di questo monumento, il noto scultore Michail Mikešin, aveva simpatia per l'ucrainofilia, e uno dei suoi principali consulenti fu un eminente storico ucrainofilo, il professor Volodymyr Antonovyč, il quale era un membro attivo della *bromada* di Kiev¹³.

Assai più interessante è un'altra visione di Chmel'nickyj, espressa nella poesia di Michajlo Staryč'kyj *L'atamano*:

In quella grotta, celata al mondo,
sotto una pesante croce di pietra
giace un ignoto atamano;
riposa egli senza onoreficenze, uno scheletro.
Non v'è posto per lui accanto alla sua famiglia,
la tomba, in cui giace l'atamano,
era stata scavata da un nemico insensibile
che aveva disperso le sue ossa.

¹³ «Pamjatnik Bogdanu Chmel'nickomu (Istoričeskij očerk ego sooruženija)», *Kievskaja starina*, VII-1888, p. 154.

(Staryc'kyj M., 1963a)

In questo brano non vengono descritti né gli splendidi capi di vestiario che sono stati rubati né i segni del potere dell'atamano: essi sono soltanto sottintesi, creando l'immagine mitologica di un avo denudato (e pertanto disonorato). Allo stesso modo, come ha mostrato George Grabowicz, la metafora delle spoglie saccheggiate dei cosacchi nella poesia di Ševčenko significava la gloria perduta dello stato cosacco ucraino (Grabowicz G., 1982: pp. 107-108). Dopo Ševčenko tale connotazione semantica di questo segno si è saldamente rafforzata.

Tuttavia nell'ultimo terzo dell'Ottocento, nella vita quotidiana, gli ucrainofili preferivano esprimere i propri sentimenti nazionali per mezzo di un solo elemento dell'abito nazionale, vale a dire la tradizionale camicia ricamata che si poteva indossare insieme al moderno completo all'europea. Finanche il procedimento stesso del ricamo aveva evidentemente per loro un valore simbolico ben definito. Come ricordava Ljudmyla Myščenko, le mogli degli ucrainofili solitamente ricamavano in gruppo, mentre i loro mariti nella stanza accanto discutevano dei problemi della rinascita culturale ucraina (Myščenko L., 1929: p. 146). È possibile che il ricamare fosse considerato un modo per manifestare la propria appartenenza adatto alle donne: un modo diverso da quelli che erano permessi agli uomini, ma allo stesso tempo complementare rispetto al vincolante repertorio maschile. Non si può non notare come anche qui, come del resto in molti altri casi, ci troviamo nuovamente di fronte all'invenzione di una tradizione.

Gli ucrainofili cominciarono a vestire i propri figli con il costume nazionale fin dalla più tenera età, e peraltro tale rituale era legato proprio alla mitologia cosacca. Nel 1857, in una lettera al marito, Marija Vilins'ka-Markovyč (nota con lo pseudonimo di Marko Vovčok) così descrive l'abbigliamento del proprio figlio di quattro anni: «Adesso è un vero cosacco dello Zaporož'e, con i suoi pantaloni alla zuava rossi larghi quanto il Mar Nero e infilati nei suoi stivaletti, stivaletti nuovi, col tacco e con i risvolti rossi» (Vovčok M., 1967a: p. 23).

Nei circoli degli studenti ucrainofili prevaleva il costume contadino, più economico e democratico di quello cosacco. A partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento i giovani più radicali lo indossavano nelle loro "andate al popolo" a fini etnografici o per diffondere l'istruzione (tale movimento non va confuso con il populismo rivoluzionario russo degli anni Settanta). Nonostante una certa teatralità di tale costume, molti fra coloro che partecipavano a queste "andate", ad esempio Volodymyr Antonovyč, credevano sinceramente di «essere presi dappertutto per dei ragazzi di campagna» (Antonovyč V., 1932: p. 41). Tuttavia lo sforzo di questi giovani per trasformare una connotazione semantica del proprio costume nazionale (che significava "sono un ucrainofilo") in un denotato diretto ("questo è un costume contadino") nella schiacciante maggioranza dei casi non ebbe successo. L'atmosfera di queste "andate al popolo" è resa splendidamente da uno dei racconti di Ahatanhel Kryms'kyj:

Subito dopo pranzo Pristašenko indossò una camicia ucraina, si cinse la vita con un cinturone di stoffa e si mise in testa un colbacco. Si stava vestendo per andare nel villaggio di Bočarivka. La teatralità del tutto non solo non creava imbarazzo nel giovane, ma addirittura gli piaceva e lo metteva di buon umore. Egli si sentiva come sollevato al di sopra del proprio consueto, prosaico quotidiano.

E più tardi, in una casa rustica contadina,

Stava per alzarsi e andarsene, quando la padrona di casa gli rivolse la parola: «Lei è un *bursak* [“seminarista” in ucraino, *N.d.T.*], giusto?». «No», rispose Oles', quasi offeso. «Allora è il figlio del padrone?», chiese ancora la donna, squadrandolo dubbiosa il suo cappello e l'intera sua sagoma. (Kryms'kyj A., 1972: pp. 515-518)

Alla fine i contadini scambiano il giovane ucrainofilo per un ladro e lo malmenano.

Michajlo Staryc'kyj narra quali fossero le spiegazioni correnti tra i contadini anziani del perché gli ucrainofili indossassero il costume popolare. Secondo una versione, lo zar aveva punito alcuni ex possidenti per aver soggiogato i contadini e li aveva costretti a portare «gli abiti quotidiani». Secondo un'altra versione, i signori travestiti erano in realtà delle spie dello zar (Staryc'kyj M., 1965a: p. 412). È evidente che ci troviamo qui di fronte al fenomeno descritto da Roland Barthes:

Il fare della Moda è in qualche modo abortito: il suo soggetto è tormentato da una rappresentazione delle essenze al momento di agire: vestirsi *per* agire è, in un certo senso, non agire, è ostentare l'essere del fare senza assumerne la realtà. (Barthes R., 1970: p. 251)

Questa definizione è pienamente applicabile alla moda degli ucrainofili: i patrioti ucraini indossavano il costume nazionale non quando erano impegnati in qualcosa (sul lavoro, in servizio, ecc.), bensì in un contesto festivo (serate e ricevimenti semilegali, a teatro, ai balli, ecc.). Il teatro, forse, era il luogo che dava massimo spazio all'immaginario nazionale, e non solo sul palcoscenico, ma anche tra gli spettatori. Secondo i ricordi dei contemporanei, nel 1883 a Char'kov, durante l'esecuzione dell'opera di Lysenko *La notte prima di Natale* [*Riždyjana nič*], fra il pubblico si potevano vedere molti «costumi ucraini, ghirlande e nastri colorati su delle belle chiome brune» (Pčilka O., 1968: p. 32). Nel 1891, quando la troupe di Mykola Sadovs'kyj era in tournée a Mosca, Ahatanhel Kryms'kyj notò che «persino nel parterre» c'erano persone «che indossavano delle *svita* e avevano dei colbacchi in mano» (Kryms'kyj A., 1972a: p. 335). Accadde dunque che Marija Zan'kovec'ka, la più rinomata attrice ucraina dell'epoca, nonché star della troupe di Sadovs'kyj, riscuotesse un enorme successo tra i moscoviti. Per imitarla, molte donne russe cominciarono a indossare il costume nazionale ucraino, e a Mosca questa moda si protrasse per qualche tempo (*ibidem*: p. 330). Naturalmente, per il pubblico russo indossare un abito ucraino non aveva alcun significato rituale o ideologico, era solo una tendenza della moda che si esaurì rapidamente.

È interessante il fatto che i costumi scenici di Zan'kovec'ka fossero stati realizzati da un artigiano di origine contadina e non da un sarto teatrale professionista (Durylin S. M.,

1955: p. 22). Questo fatto, però, non confuta la nostra tesi secondo la quale nella storia della rinascita nazionale ucraina il costume nazionale aveva un valore semantico anzitutto in quanto artefatto culturale, e non come autentico oggetto della vita quotidiana dei contadini. La retorica del costume qui mirava a trasformare il suo uso abituale in rituale, in una dichiarazione delle proprie convinzioni. In altri casi, naturalmente, tale abbigliamento era semplicemente un tributo alla moda o un'espressione di simpatia verso la cultura ucraina in quanto varietà regionale della cultura russa (ed era appunto così che si rapportavano al costume popolare ucraino le donne russe che lo indossavano ad imitazione della loro attrice preferita). Ma in molti altri casi individuare la differenza non era altrettanto facile. Prendiamo ad esempio la famosa insegnante russa (nonché moglie di un milionario) Christina Alčevskaja. Alčevskaja era nata in Ucraina, nei giorni di festa indossava abiti ucraini e nella sua scuola era comunemente accetto cantare canzoni ucraine. Cionondimeno, quando uno degli insegnanti, il ben più radicale scrittore ucraino Borys Hrinčenko, cominciò a fare uso nelle sue lezioni di testi in lingua ucraina e ad insegnare ai ragazzi in questa lingua, Alčevskaja lo mise immediatamente alla porta (Rusova S., 1928a: p. 172).

A volte il costume ucraino aveva un doppio significato. Molti contemporanei, ad esempio, notarono che la scrittrice Olena Pčilka (Ol'ha Kosač) in pubblico indossava sempre un bellissimo costume popolare che aveva cucito lei stessa «in maniera davvero magistrale» (Myščenko L., 1929: p. 144). Tuttavia nel contesto della retorica pubblica degli ucrainofili tale abbigliamento generava incomprensione, perché poteva essere interpretato anche come un'espressione di simpatia nei confronti dei ricchi possidenti agricoli e delle loro mogli, gli unici che possedessero un guardaroba ricco. Nel caso di Pčilka ciò che si richiedeva al costume in quanto funzione-segno era piuttosto contraddittorio: come espressione pubblica di simpatia il costume doveva essere un semplice abito quotidiano contadino, ma trattandosi del vestiario di una scrittrice esso non poteva non essere un'opera d'arte. Il senso denotativo del segno l'aveva vinta su quello connotativo. Evidentemente il fatto che gli ucrainofili utilizzassero allo stesso tempo sia il costume cosacco, sia il semplice vestiario contadino, sia gli abiti dei contadini ricchi, e persino un costume pseudonazionale socialmente indeterminato (spesso questi capi di vestiario erano indossati dalle medesime persone) può essere visto come dimostrazione dell'esistenza, all'interno di questa comunità, di un unico *codice* socialmente e storicamente indifferenziato, se si segue Roland Barthes nel considerare l'abbigliamento come un codice e il costume come una forma di comunicazione (Barthes R., 1970: pp. 20-21).

Tuttavia anche Barthes non dubitava del fatto che l'abito da festa fosse direttamente legato all'idea di gioco: «giocando all'indumento, lo stesso indumento prende come ricordo la persona» (*ibidem*: pp. 222). A volte gli ucrainofili, specialmente i giovani, manifestavano la propria identità nazionale attraverso giochi nel corso dei quali il corpo risultava coinvolto nel vortice dei rituali popolari e pseudopopolari. Come ricordava un attivo partecipante di queste feste degli anni Sessanta dell'Ottocento:

Naturalmente, tutti coloro che frequentavano queste feste erano tenuti senza eccezione a indossare il costume popolare e a parlare in ucraino; l'infrazione di questa regola

comportava una multa che finiva poi nel fondo della casa editrice. Andavamo a caccia gli uni degli altri come bambini, e fra le risate generali ci costringevamo a pagare la multa. Erano gli stessi partecipanti ad acquistare gli stuzzichini per queste serate, e tutti i cibi e le bevande erano nazionali. Fra le danze da ballo erano ammesse solo la polacca e la quadriglia, tutte le altre erano danze popolari: il *kazachok*, la *gorlica*, il valzer cosacco e la *metelica*. (Staryc'kyj M., 1965a: p. 411)

La descrizione succitata ci permette di stabilire la funzione sociale di questo giocare, la quale in generale corrisponde alla finalità di qualsiasi azione in costume. Si tratta della creazione di un mondo sociale nuovo e assolutamente particolare. I partecipanti al gioco accedono a tale mondo esclusivamente per il piacere di crearlo e manipolarlo (Turner V., 1983; Joseph N., 1986: pp. 192-195). In queste feste veniva anche superata la contrapposizione tra “metropoli” e “provincia”, giacché i partecipanti al gioco rappresentavano una società vestita con il costume nazionale che provava piacere anche a partecipare alle serate su invito in “stile nazionale”. È interessante che in quegli stessi anni i nichilisti russi cercassero di utilizzare le serate letterarie e musicali, in quanto forma di socializzazione assai popolare fra gli intellettuali, ai fini di diffondere la propria cultura di opposizione (Litvina F., 1986). È possibile che per loro anche questo fosse, a suo modo, una sorta di gioco intellettuale.

È sorprendente, eppure, come mostrano i documenti d'archivio, persino i gendarmi a volte prendevano l'ucrainofilia per un gioco, una finzione da parte di quanti la condividevano. È quanto si ricava, ad esempio, da un rapporto del 1860:

Faddej, figlio maggiore del proprietario terriero Ryl'skij, trascorreva giornate intere a lavorare nei campi insieme ai contadini. Mieteva la segale, falciava il fieno, arava, erpicava, ecc. [...]. Molto spesso, vedendo quanto erano stanchi i contadini per il lavoro, egli *fin-gena* di provare una profonda compassione per la loro condizione, e aggiungeva: «Oh, possano i padroni provare cosa significa stare male come stiamo noi adesso!».¹⁴

Il giovane ucrainofilo in questione, vestito con il costume popolare, era allo stesso tempo il proprietario di questi contadini (nel 1860 nell'Impero Russo esisteva ancora la servitù della gleba).

Tuttavia, solo alcuni ucrainofili si spingevano tanto in là nella propria imitazione della vita quotidiana della nazione o del popolo. Alcuni si sposavano con delle contadine e arrivavano persino a vivere da contadini per molti anni, come successe ad esempio a Borys Poznans'kyj. Solo alcuni anni prima, quando ancora studiava all'università, Poznans'kyj raramente si vestiva con abiti da contadino (Mijakovs'kyj V., 1926, pp. 90-91). Quest'ultimo caso mostra anche come nel corso del tempo mutasse il senso che taluni o talaltri ucrainofili attribuivano al costume popolare. Negli anni in cui era studente il costume popolare di Poznans'kyj esprimeva la sua posizione ideologica. Dal punto di vista funzionale si trattava di un abito da festa. In seguito il costume nazionale si tramutò per Poznans'kyj nel suo abbigliamento quotidiano, cessando così di fungere da segno della sua posizione ideologica. Il

¹⁴ CDJaU, F. 442, Op. 810, Spr. 132, Ark. 214.

senso denotativo (“abito contadino”) ebbe la meglio su quello connotativo (“io sono un ucrainofilo”), la funzione sconfisse il segno.

Uno slittamento di segno simile, ma non del tutto identico, si può notare nelle memorie della nota ucrainofila Sof’ja Rusova. Rusova ricordava come nel 1881, nella prigione di Kiev in cui si trovava rinchiusa in quel momento, «un nostro compagno, *non avendo niente da fare* [corsivo nostro, *N.d.A.*], ricamò un’intera blusa per la sua fidanzata» (Rusova S., 1928a: p. 152). La memorialista non ci dice se questa persona fosse un ucrainofilo o no. La cosa che principalmente le interessa è l’attribuire al vestiario un significato ideologico ben preciso, la trasformazione dell’abbigliamento in segno. Del resto, qui si può semmai parlare dell’assenza di ideologizzazione del processo, giacché, dal punto di vista di Rusova, la blusa ricamata in stile nazionale era per il suo compagno priva di connotazione semantica, cioè il ricamare non era per lui un atto carico di significato ideologico, ma solo un modo di ammazzare il tempo in prigione.

La connotazione semantica del costume nazionale in quanto espressione di idee ucrainofile e di opposizione era ben nota anche al governo russo. All’inizio degli anni Sessanta dell’Ottocento un giovane aristocratico che vestiva il costume contadino poteva finire persino in prigione, come successe ad Amos Svydnyč’kyj nel 1865 (Rudnyč’kyj Je., 1928: p. 124). Però ai gendarmi non sarebbe mai saltato in mente di arrestare i contadini che indossavano i medesimi abiti (in questo caso questi ultimi avevano esclusivamente un senso denotativo).

Fu uno degli ucrainofili più famosi, Volodymyr Antonovyč, a fornire la fortunata sintesi del modo in cui i nemici dell’ucrainofilia percepivano l’abbigliamento e le tradizioni di questo movimento:

Essi [gli ucrainofili, *N.d.A.*] attirano l’attenzione degli altri tramite tutta una serie di piccole cose che irritano la gente: abiti, canzoni, messe in scena, ecc. Tutto ciò riveste un carattere regionale e contadino e non si addice alle persone istruite. [...] La loro smodata passione per i tratti regionali non è altro che separatismo, vale a dire un’aspirazione a staccare la Piccola Russia [*Malorossija*] dalla Russia. (Antonovyč V., 1932a: pp. 132-133)

Qui entriamo in un mondo in cui si scontrano reciprocamente alcune opposizioni binarie legate tra loro: “società mondana vs. gente semplice”, “leale vs. traditore” e, infine, “imperialismo vs. separatismo” (l’ultima coppia era intesa dai nemici della rinascita ucraina come “metropoli vs. provincia”). Come fa notare Marko Pavlyshyn, l’interpretazione del coloniale come «provinciale» è uno dei tratti caratteristici del colonialismo nella sfera culturale (Pavlyshyn M., 1992a: pp. 43-44). In questa lotta il corpo, abbigliato in un modo o in un altro, diventava anch’esso un luogo di scontro.

Sotto questo aspetto riveste un particolare interesse un evento che ebbe luogo alla fine degli anni Settanta dell’Ottocento nella provincia di Cherson, quando vi passò l’imperatore Alessandro II. Ad ogni sosta lungo la strada le autorità rurali dovevano, seguendo la vecchia tradizione, incontrare lo zar offrendogli pane e sale. L’usanza era quella di offrire pane e sale in un panno di tela bianca, ma gli ucrainofili locali ottennero che uno

dei panni fosse ricamato nello stile nazionale ucraino. Essi furono assai orgogliosi di questa piccola vittoria (Rusova S., 1928a: p. 163). Per loro il ricamo significava la preservazione della continuità della tradizione nazionale e l'unicità del loro popolo, il suo essere diverso dagli altri. Tuttavia, è evidente che Alessandro II non comprese l'allusione: per lui, come per la schiacciante maggioranza dei suoi contemporanei, il *rušnik*¹⁵ non aveva in sé alcun significato particolare: si trattava soltanto di una parte del più complesso simbolo “pane e sale sul panno”, la cui principale connotazione semantica corrispondeva indubabilmente a un saluto di benvenuto. Per di più, persino gli ucrainofili di altre località, ignari dei dettagli e dei propositi occulti di quanti parteciparono all'azione, avrebbero ben potuto interpretare l'episodio del portare pane e sale sul *rušnik* al principale persecutore dello spirito nazionale ucraino come una vergognosa dimostrazione di fedeltà al trono. La reale connotazione semantica di questo segno era nota solo a un piccolo gruppo di persone che presero parte a questo evento in prima persona e, quindi, esisteva solo per loro.

Cibo e bevande avevano anch'essi un senso simbolico particolare per gli ucrainofili. Nel succitato brano Mychajlo Staryc'kyj non specifica quali piatti e bevande fossero considerati «nazionali» nelle serate organizzate dai giovani ucrainofili, ma è Marko Vovčok a ricordarcelo in una lettera del 1857:

C'erano del *boršč* all'atamana e dei *haluški* [“gnocchi”, *N.d.T.*] di farina di grano saraceno. Forse anche questi ultimi erano all'atamana, perché noi gente semplice non li avevamo mai mangiati cucinati così. [...] «Questo [il *boršč*, *N.d.A.*], secondo me – disse P. A. [Pantelejmon Aleksandrovič Kuliš, *N.d.A.*] – è di gran lunga meglio del resto. Si sente subito che è all'atamana». (Vovčok M., 1967: p. 17)¹⁶

Questa descrizione di un pranzo nella casa di un ucrainofilo di provincia mette in luce il complesso intreccio di connotazioni semantiche legate al cibo. È difficile dire se si fosse conservata la ricetta del *boršč* dai tempi dello Stato cosacco ucraino, e se effettivamente tale piatto venisse servito alla tavola degli atamani, capi elettivi di tale Stato. È evidente, però che il *boršč* era delizioso, ed è possibile, come si deduce dall'espressione di Kuliš, che fosse il suo stesso nome a dargli un gusto particolare. Anche i *haluški* [*galuški* in russo, *N.d.T.*] erano considerati un cibo “inadatto alla gente semplice”. Il mangiare questi piatti aveva un significato simbolico per gli ucrainofili: in questa maniera si perpetuava la tradizione culinaria dell'antica élite dello scomparso Stato ucraino (oppure si trattava di una tradizione pseudo-storica inventata che aveva il medesimo significato).

I *haluški* (una varietà di gnocchi) si trasformarono anch'essi in un simbolo di una particolare varietà di patriottismo ucraino: il cosiddetto «patriottismo degli gnocchi», privo di finalità politica e che si poneva il solo compito di preservare la cultura materiale tradizionale. Già negli anni Novanta dell'Ottocento l'apolitico «patriottismo degli gnocchi» fu sotto-

¹⁵ Tovagliolo o asciugamano ricamato in uso in Ucraina e nella Russia meridionale [*N.d.T.*]

¹⁶ Pantelejmon Kuliš (1819-1897) era un eminente scrittore, storico ed etnografo, nonché influente pensatore, ucraino.

posto a un'aspra critica da parte di esponenti di una nuova e più radicale generazione di personalità pubbliche ucraine quali Borys Hrinčenko e Pavlo Hrabovs'kyj (cfr. ad esempio Hrabovs'kyj P., 1964a: p. 373). Tuttavia di per sé i *baluški*, quando non venivano attribuiti alla tavola dell'atamano, erano un alimento tradizionale dei contadini, e raramente contenevano un'allusione alla passata indipendenza ucraina. Qui, come nel caso del costume nazionale, osserviamo nell'ucrainofilia la fusione delle due correnti della mitologia nazionale ucraina: quella cosacca e quella contadina.

Da un lato, i patrioti ucraini del periodo che va dagli anni Sessanta agli anni Novanta dell'Ottocento rifiutavano in maniera ostentata i prodotti alimentari e le bevande costose (probabilmente per comunicare la loro avversione per la vita dell'alta società imperiale russa). La loro alimentazione non si distingueva in alcun modo – così a loro pareva – da quella della loro nazione «puramente contadina». Accadde così che una volta la moglie di uno degli ucrainofili kieviani, Ljudmyla Myščenko, ricevendo degli ospiti a casa sua, riscaldò del vino rosso prima di servirlo a tavola, come usava nella società mondana. «Da quando in qua gli ucrainofili riscaldano il vino?», le chiese subito con sarcasmo una delle personalità invitate. In seguito la rimproverarono a lungo per la mancanza di democraticità che aveva mostrato (Myščenko L., 1929: pp. 142-143). Ad essere considerate «nazionali» e «democratiche» erano bevande quali il vino, la birra e la *horilka* a basso prezzo (*ibidem*: p. 146)¹⁷. D'altro canto, le gite in barca sul Dnepr con la quasi rituale preparazione della *kaša* a riva (Rusova S., 1928: p. 154) erano più uno scimmiettamento dello stile di vita cosacco che di quello contadino.

Come mostrano le moderne ricerche antropologiche, il cibo funge da importante mezzo di espressione dell'appartenenza etnica e dell'identità culturale degli esseri umani (cfr. Mandelson L., 1986: pp. 7-8). Claude Lévi-Strauss ha mostrato in che modo, con l'aiuto di categorie empiriche apparentemente primitive quali il cibo «crudo» e «cotto», «fresco» e «marcio», «bollito» e «fritto» sia possibile trasmettere un complesso insieme di simboli e concezioni astratte. Tuttavia qui ci interessa più che altro il processo di assunzione del cibo in quanto cerimonia o rito, giacché i rituali legati agli alimenti (ad esempio, i brindisi alla gloria cosacca e ai contadini ucraini) avevano un posto alquanto in vista fra le varie usanze degli ucrainofili. La tradizione di pronunciare discorsi e fare brindisi a tavola si consolidò in maniera particolarmente forte tra i patrioti ucraini fin dai tempi dei cosiddetti *močemord*, le «Società dei ceffi ubriachi», gruppi di intellettuali di opposizione che avevano acquisito notorietà nel governatorato di Poltava negli anni Quaranta. Fra il pubblico contemporaneo il più noto esponente di questi ultimi è il poeta della rinascita nazionale ucraina, Taras Ševčenko. Nella loro cerchia, sia a tavola sia nei loro carteggi, i *močemordy* utilizzavano rivolgersi gli uni agli altri usando le forme che un tempo erano state proprie dei capi eletti dei cosacchi, nonché il colorito stile ufficiale dell'amministrazione statale dell'atamanato (cfr. Ševčenko T., 1964: p. 353). Naturalmente, si può interpretare tale pratica come una semplice parodia (*ibidem*: p. 584). Tuttavia il ruolo importante svolto dal gioco nell'attività

¹⁷ La *horilka* è la vodka ucraina [N.d.T.].

patriottica degli ucrainofili ci costringe a riflettere finanche sul significato di questa scherzosa ricostruzione della società del passato (con le norme e le tradizioni che la caratterizzavano e gli evidenti attributi di indipendenza nazionale) come ad una rappresentazione teatralizzata, una messa in scena della mitologia nazionale.

Per gli ucrainofili il consumare certi alimenti piuttosto che altri aveva un ampio spettro di connotazioni semantiche, oltre a quelle che abbiamo già esaminato. Ad esempio, la consumazione della *horilka* durante la tradizionale visita alla tomba di Ševčenko (Myščenko L., 1929: p. 147) può essere interpretata come un'allusione al banchetto funebre, come un segno di nostalgia per i tempi dei *močemordy* o infine come dimostrazione di unità con la gente semplice (oppure, più esattamente, come segno del loro essere indistinguibili dal popolo). Né si può trascurare il significato denotativo immediato della *horilka* come semplice bevanda alcolica. Osserviamo qui un fenomeno descritto da Roland Barthes: al livello della realtà avviene uno scambio tra funzione e segno: la scelta dell'alimentazione e dell'abbigliamento è condizionata tanto dalle necessità fisiologiche quanto dal loro statuto semantico (Barthes R., 1970: p. 266).

Naturalmente, il significato simbolico di questo o quell'alimento cambiava con il passare del tempo. E così l'orgoglio degli ucrainofili degli anni Sessanta dell'Ottocento, i «deliziosi *haluški* ucraini» dei racconti di Oleks Storoženko, per Ahatanhel Kryms'kyj e la generazione degli anni Novanta potevano trasformarsi in un odioso simbolo di lealismo nei confronti delle autorità imperiali (Kryms'kyj A., 1972b): p. 547). L'altro alimento ucraino tradizionale, il salame, fu persino cantato nel titolo della popolare commedia musicale di Mychajlo Staryc'kyj *Un salame e un bicchierino mettono fine a una lite* [*Jak kovbasa ta čarka, to mynet'sja j svarka*] (Staryc'kyj M., 1965b). Cionondimeno in letteratura, persino per gli scrittori ucrainofili, il salame fungeva più da segno di agiatezza che da indicatore dell'appartenenza etnica di chi lo mangiava. Ciò è visibile nell'esempio dell'appassionato monologo che pronuncia uno degli eroi del racconto di Oleksandr Konys'kyj *Siamo persone anche noi!* [*I my – ljude!*]: «Forse che tutti mangiano il salame? No. E perché? Perché molti non ne hanno. E perché non ne hanno? Perché qualcuno ha due salami, e qualcun altro neanche uno? Perché non dividere il salame tra tutti?» (Konys'kyj O., 1990a: p. 80). Non per niente un altro personaggio del medesimo racconto risponde «Lei ha cominciato parlando di salami, e adesso è arrivato a parlare di socialismo» (*ibidem*).

Tuttavia, gran parte di ciò che era ammissibile nell'alimentazione e nell'abbigliamento era assai più arduo da far proprio per quanto riguardava la casa o l'appartamento dell'ucrainofilo. Un solo esponente di un'intera generazione, Borys Poznans'kyj, riuscì a rinnegare completamente il modo di vivere degli intellettuali: egli visse per molti anni in una casa rustica insieme ai parenti della moglie contadina e lui stesso si mise a lavorare nei campi (Mijakovs'kyj V., 1926: pp. 90-91). Eppure anche la casa rustica divenne un simbolo ideologico, legato alla cultura ucraina e all' "ucrainità" in generale. Così, per esempio, nel 1878 fu pubblicata a Kiev la traduzione in lingua ucraina delle favole di Hans-Christian Andersen con le illustrazioni del famoso artista Mykola Muraško. L'appropriazione di queste favole da parte della cultura ucraina si manifestava già nel disegno sulla copertina dell'edizione,

che rappresentava una casa rustica ucraina all'interno della quale una famiglia contadina era intenta a leggere un libro¹⁸.

Allo stesso tempo anche le vetuste abitazioni costruite nei secoli precedenti per la nobiltà cosacca ucraina suscitavano un sentimento particolare negli ucrainofili. Nel 1856 l'architetto Jevhen Červyns'kyj progettò per la ricca famiglia di possidenti dei Halahan [Galagan in russo, *N.d.T.*] una tenuta nel villaggio di Lebedincy. Come modello Červyns'kyj prese l'abitazione di un capo cosacco del XVII-XVIII secolo. Occorre sottolineare che qui non si parla semplicemente dell'utilizzo di singoli motivi storici, bensì di una ricostruzione quasi esatta di un'autentica abitazione di un capo cosacco (*ibidem*: pp. 30-31; 36). La tenuta dei Halahan si distingue per le caratteristiche tipiche di tutti i tipi di discorso ucrainofilo: abbondano citazioni e intertestualità. Tuttavia il significato fondamentale di questo progetto architettonico consisteva, ovviamente, nel voler richiamare in vita delle immagini mitologizzate del passato cosacco, cosa che, come abbiamo mostrato in precedenza, non era estranea agli ucrainofili di orientamento contadino-populista. La personalità più influente tra quelle che parteciparono alla rinascita nazionale ucraina, Taras Ševčenko, approvò questa casa, definendola «un'impresa nobiliare, ma un'impresa gloriosa e meritevole di successo» (Ševčenko T., 1964a: p. 173). Purtroppo ci è nota solo un'altra casa di questo tipo, costruita nel 1868 dall'architetto Oleksandr Jan per un'altra famiglia di ucrainofili, la famiglia Zakrevs'kyj, che contava tra i suoi membri anche alcuni *močemordy* (Jasijevyč V. Je., 1981). Naturalmente, questo singolare baloccarsi nel realizzare icone della mitologia nazionale costava caro.

Un'identica combinazione di citazioni del passato e di realtà materiale del presente si ritrova in una moltitudine di messe in scena amatoriali e semiprofessionali degli ucrainofili. Spesso un elemento indispensabile per tali spettacoli era l'utilizzo di oggetti originali al posto di imitazioni: a tal fine venivano prese in prestito dalla ricca collezione di Vasyľ Tarnovs'kyj vecchi abiti cosacchi, armi, tappeti, vasellame di terracotta e persino selle (Kobyljans'kyj L., 1968: p. 220). Con gran dispiacere degli storici, nessuno dei partecipanti a queste messe in scena amatoriali ha lasciato memorie in cui fossero descritte le emozioni provate dagli artisti nell'utilizzare sul palcoscenico abiti e suppellettili cosacche autentiche. Si può tuttavia affermare che gli attori si avvolgessero letteralmente di mitologia nazionale e vi si immergessero con i propri corpi.

Infine, gli ucrainofili inevitabilmente si trovavano davanti al problema di quale dovesse essere l'idealtipo fisico dell'uomo e della donna ucraini. Naturalmente tale ideale era alquanto indefinito e lungi dall'essere identico per tutti. Da tempo si riteneva che un'autentica donna ucraina dovesse corrispondere all'immagine dei canti popolari: occhi e sopracciglia nere e mani algide. Tale ideale era rappresentato in maniera nitida, per esempio, nella poesia romantica ed epica di Pantelejmon Kuliš (cfr. Kuliš P., 1989: p. 101; Kuliš P.,

¹⁸ Si veda la foto della copertina nella *Istorija ukrajins'koho mystectva v 6-ty t.*, vol. 4, parte 2, URE, Kyjiv, 1970, p. 261.

1989a: p. 247). Tuttavia, verso la fine dell'Ottocento questa immagine si era trasformata in un trito cliché ed era oggetto di scherno, come ad esempio in Ahatanhel Kryms'kyj:

All'inizio Storozhenko faceva così: seguiva questa via del rispetto delle leggi, scrivendo con entusiasmo in ucraino entro i limiti di ciò che era consentito e approvato dalla censura [...] di fanciulle dagli occhi neri e dalle mani algide e morbide come farina impastata e il cui sguardo che faceva schizzare gli occhi fuori dalle orbite ai cosacchi. (Kryms'kyj A., 1972b: p. 547)

Per un rilevante prosatore ucraino degli anni 1870-1900, Ivan Nečuj-Levyč'kyj, anche questa immagine non era più un modello della bellezza ucraina. Per esempio, già nel suo primo romanzo *Due mogli di soldati* [*Dvi moskovkyj*], del 1868, egli descriveva due tipologie femminili completamente differenti, nessuna delle quali corrispondeva allo stereotipo che abbiamo appena descritto: una donna bionda dagli occhi azzurri e dal corpo grassoccio e una ragazza dai capelli scuri e dagli occhi neri simile a una zingara. Entrambe vengono chiamate bellezze ucraine (Nečuj-Levyč'kyj I., 1977a: p. 35).

Più costante, e senz'altro maggiormente legata alla mitologia nazionale, era l'immagine maschile dell'ucraino elaborata dalla letteratura. È estremamente indicativa a questo riguardo la descrizione del giovane ucrainofilo Pavlo Žytec'kyj uscita dalla penna del suo amico Vasyľ Hnylosirov e risalente al 1863:

Si tratta di un giovane colto, che produce una notevole impressione: guardarlo è una delizia per gli occhi! Alto, con le spalle larghe, porta baffi da cosacco, ha un profilo aquilino, uno sguardo penetrante e parla con grande intelligenza, inserendo delle pause tra le parole. (cit. in Žytec'kyj I., 1927: p. 109)

I riferimenti ai tratti cosacchi e al profilo aquilino del giovane, posti uno accanto all'altro, ci rimandano al classico immaginario dei canti popolari ucraini e della letteratura romantica in cui il cavaliere cosacco armato viene spesso paragonato a questo orgoglioso volatile, signore delle steppe sconfinite. Tipica è anche l'immagine del giovane alto e dalle spalle larghe. Nella poesia degli ucrainofili essa è spesso utilizzata nella descrizione del passato della nazione: vi fanno ricorso per sottolineare il motivo della degenerazione della nazione ucraina dopo la perdita della propria indipendenza e, naturalmente, per idealizzare i propri antenati. Ecco come tale motivo è espresso nella poesia di Mychajlo Staryč'kyj:

Lì, dove una volta il popolo era alto e robusto,
forte e cordiale,
e si dedicava a canti e svaghi,
ora persone deboli e afflitte,
a malapena trascinano le proprie gambe
a causa di governanti malvagi!
(Staryč'kyj M., 1963b: p. 63)

Non vi è pertanto nulla di strano nel fatto che l'eroe positivo della letteratura ucraina di orientamento populista e *narodnik* ricordasse Semën del racconto di Oleksandr Konys'kyj:

«un uomo alto e dalle spalle larghe [...] con lunghi baffi neri» (Konys'kyj O., 1990b: p. 133). Questi lunghi baffi erano in generale l'elemento più significativo del corpo nazionale creato dagli ucrainofili, così come la camicia ricamata costituiva la parte più importante del costume nazionale. Solitamente i baffi erano considerati una caratteristica tipicamente “cosacca”. Tuttavia occorre segnalare che un'altra caratteristica non meno tipica del cosacco era la lunga ciocca di capelli sul capo rasato a zero (il cosiddetto *oseledec*) (si veda, per esempio, il famoso dipinto di I. Repin *I cosacchi dello Zaporoz'ž'e scrivono una lettera al sultano Mehmet IV di Turchia*). In poesia il sostantivo *oseledec* non faceva granché rima con altre parole, e di solito era sostituito dall'aggettivo *čubatyj*, ossia “dal lungo ciuffo”: «I cosacchi dal lungo ciuffo / vanno riccamente vestiti» (Kuliš P., 1989b: p. 75). Oppure, in un altro esempio: «Oh, se solo tu, uomo dal lungo ciuffo / dalla tua angusta casa rustica ti ribellassi» (Staryc'kyj M., 1963b: p. 62)¹⁹.

Certo, è difficile immaginarsi un ucrainofilo con una ciocca di capelli sul capo rasato a zero: di regola gli ucrainofili erano burocrati di medio rango. In fin dei conti Borys Puznans'kyj fu costretto a dare spiegazioni alla polizia persino per un'azione relativamente innocente quale il tagliarsi i capelli alla maniera contadina (cioè con le tempie rasate) (Mijakovs'kyj V., 1926: p. 61). Farsi crescere i baffi non era considerata una scelta particolarmente provocatoria, e pertanto agli occhi degli intellettuali essi restavano il principale segno di espressione dell'identità nazionale ucraina. Dunque, stando ai ricordi dei contemporanei, il poeta e drammaturgo, nonché noto ucrainofilo, Mychajlo Staryc'kyj portava dei lunghi «baffi ucraini» che egli si lisciava continuamente con la mano (Rusova S., 1928: p. 150) (e non era questo stesso gesto un modo di sottolineare tale segno, di renderlo attivo?). In letteratura l'esempio più noto lo ritroviamo, naturalmente, nel racconto di Oleks Storoženko *I baffi*, in cui il principale eroe, costretto a tagliarli, non può più considerarsi un ucraino:

Effettivamente mi spaventai, non riuscivo a riconoscere me stesso: lo sa il diavolo a chi assomigliavo ora, la mia bocca si era incurvata, le guance si erano infossate, il naso si era piegato: non ero più me stesso, bensì il *tedesco* [corsivo mio, *N.d.A.*] Adam Ivanovič Flick, stimatore di lana di pecore slesiane a Kremenčug. (Storoženko O., 1989: p. 136; cfr. anche Pavlyčko S., 1992)

Come pure Storoženko stesso, il personaggio di questo racconto autobiografico aveva dei baffi lussureggianti. Grazie al proprio aspetto “ucraino”, l'eroe di Storoženko conquista il favore dei contadini:

«Ed ecco il nostro inquilino – disse il padrone rivolgendosi al vecchio – una persona che, come ti ho detto, sa parlare la nostra lingua». «Sarebbe strano se non la sapesse parlare – rispose il vecchio fissandomi –, non vedi forse che faccia ha? Un vero ardito cosacco!» Tutti scoppiarono a ridere, compreso me. (Storoženko O., 1989a: p. 136)

¹⁹ L'immagine dell'«angusta casa rustica» come tomba in cui è sepolta la gloria dei cosacchi merita un'indagine a parte.

È indubbio che uno dei modelli seguiti da molte generazioni di patrioti ucraini fino ai giorni nostri fossero i baffi di Taras Ševčenko. Sull'esempio di Ševčenko, i «baffi ucraini» furono definiti una volta per tutte: essi dovevano essere lunghi e pendere più in basso del taglio della bocca. Si ritiene che alla base di questa immagine vi fosse il ritratto litografato a colori di Ševčenko, che fungeva – insieme ai ritratti (o alle fotografie) di altri scrittori ucraini – da immancabile ornamento dello studio di ogni ucrainofilo (Hrabovs'kyj P., 1964b, p. 197). A partire dalla fine degli anni Cinquanta la litografia a colori acquisì una notevole importanza per la formazione dell'autocoscienza nazionale tanto in Ucraina quanto in altri paesi (per esempio, negli Stati Uniti d'America, cfr. Ewen S. – Ewen E., 1982 pp. 170-182). L'invenzione della litografia a colori non solo creò un mercato di massa per la produzione di immagini, ma lo rese anche più democratico: molta più gente poteva permettersi di acquistare riproduzioni litografiche a poco prezzo di quanti potessero permettersi costosi ritratti eseguiti con olio su tela. Già negli anni Sessanta Mykola Muraško realizzò una serie di ritratti litografici di Ševčenko che godette di grandissima popolarità. Negli anni Ottanta divennero largamente accessibili anche delle copie in gesso a basso costo del busto di Ševčenko, opera dello scultore Zabył²⁰. In tal modo, la produzione in massa di immagini dette il proprio contributo alla formazione e alla diffusione dell'ideale ucrainofilo di un *look* patriottico e nazionale.

Infine, vorremmo analizzare l'interpretazione figurata della cultura nazionale da parte degli ucrainofili come *corpo* o come *abito* per il corpo della nazione. Tale interpretazione esisteva in diverse ipostasi. In primo luogo, l'agire in ambito culturale poteva essere paragonato al vestire il popolo. Così, un giovane ucrainofilo in un racconto di Ahatanhel Kryms'kyj, rivolgendosi a una contadina, paragonava Ševčenko a un calzolaio (in ucraino il cognome del poeta significa anche “figlio del calzolaio”): «[...] hai proprio bisogno di un calzolaio, un calzolaio spirituale! Hai bisogno di un calzolaio che rammendi le tue scarpe, i tuoi stivali e i tuoi *lapti* [scarpe di fibre diiglio, *N.d.T.*]» (Kryms'kyj A., 1972: p. 520).

Persino gli avversari dell'ucrainofilia utilizzavano questa immagine del vestire il corpo, anche se con finalità satiriche. Nel 1882 la gazzetta *Kievljanin* paragonò la musica ucraina contemporanea a «Schumann e Beethoven, vestiti con una *svita* dal sig. Lysenko» e la poesia ucraina contemporanea a «Byron e Mickiewicz con dei *čoboty* [stivali da contadini, *N.d.A.*], infilati ai loro piedi dai sigg. Staryc'kyj e Konys'kyj»²¹. Qui era il corpo stesso ad impersonare la cultura, come avviene anche nel brano seguente, tratto da un'opera di Konys'kyj. Un ex patriota ucraino, guadagnato all'ideologia ufficiale, seppellisce il suo “secondo corpo”:

Farsi seppellire vivo è tutta un'altra cosa! Ma come?.. Mettere nella bara non il proprio corpo, ma il proprio passato, seppellire non il corpo, ma lo spirito, gli ideali, il simbolo, Dio!.. A funerali di questo tipo non sentirete né il pianto dei bambini né lamenti delle donne, bensì le beffe e le risate di “fedeli” spioni e panciuti mascalzoni. Loro si rallegreranno, giacché per loro “l'uomo è risuscitato”, il figliol prodigo “è tornato dal padre”...

²⁰ *Istorija ukrajins'koho mystectva*, vol. 4, parte 2, URE, Kyjiv, pp. 261, 267.

²¹ «Pretenzii grečnevoj kašiš», *Kievljanin*, 25-III-1882.

Come potrebbero non esultare? Come potrebbero non gioire? Non si tratta forse di un supplizio? E voi stessi vi riempirete di giubilo assieme ai mascalzoni, seppellirete il vostro passato, lo condannerete, e sulla sua tomba non getterete sacra terra ma fango, rifiuti, acqua sporca di porcile, voi stessi conficcherete un paletto di tremolo in questa sacra tomba... (Konys'kyj O., 1990a: p. 89)

Per gli ucrainofili la concezione della cultura come abito per il corpo della nazione, o come il corpo stesso di quest'ultima, era un'estensione logica del loro caratteristico modo di esprimere l'idea nazionale tramite il proprio corpo. Questa concezione fungeva da compensazione psicologica per lo statuto coloniale della cultura ucraina. Lo si può considerare un tentativo di superamento dell'opposizione binaria "nudo vs. vestito", intesa come "oppresso vs. oppressore" o "colonia vs. colonizzatore".

In tal modo tanto il corpo degli ucrainofili fisicamente inteso quanto quello allegorico era un segno complesso, pieno di connotazioni semantiche. La correlazione tra questo codice simbolico e la mitologia nazionale era anch'essa tutt'altro che semplice. Come ha mostrato Claude Lévi-Strauss, non vi è stretta corrispondenza (omologia) tra mito e rituale: si può parlare qui di corrispondenza "punto per punto" fra singoli elementi rituali esternamente del tutto diversi o di corrispondenza tra gli elementi di un singolo rituale e di un singolo mito considerati separatamente. I legami tra loro diventano evidenti non appena il mito e il rituale vengono decostruiti fino ai loro elementi strutturali (Lévi-Strauss 1970: p. 236). E così per esempio gli stivali, i calzoni alla zuava, il cinturone di stoffa di questo o quell'ucrainofilo potevano corrispondere alla mitologia cosacca, mentre la sua *svita*, la sua acconciatura e il suo colbacco corrispondevano alla mitologia contadina; gli arredi della sua abitazione potevano appartenere alla tradizione cosacca, mentre l'alimentazione rientrava in quella contadina.

Si può affermare che negli anni dal 1860 al 1900 il corpo anticoloniale del patriota ucraino annaspava tra i flutti della cultura coloniale. Nello sforzo di restare a galla, gli ucrainofili elaborarono un nuovo codice comunicativo che consisteva in funzioni-segno ben definite. Questo codice era loro necessario per trasmettere un nuovo contenuto, una mitologia nazionale fruttuosa, capace di unire tutti gli ucraini. Tuttavia, il pubblico che percepiva questo messaggio era troppo ristretto e la sua autocoscienza nazionale era troppo poco sviluppata. Solo la nuova generazione di intellettuali ucraini formatasi all'inizio del XX secolo poté assimilare e fare propria questa mitologia utilizzando il sistema segnico degli ucrainofili. Facendo uso della nuova infrastruttura sociale emersa dopo le riforme del 1905, questa generazione riuscì a diffonderla ulteriormente tra le masse e, in tal modo, pose le basi per gli eventi del 1917-20, con i quali si concluse questa tappa della rinascita nazionale ucraina.

Riferimenti bibliografici

- Antonovyč V. (1932), «Memuary», in *Tvory. Povne vydannja*, vol. 1, VU AN, Kyjiv.
- Antonovyč V. (1932a), «Pro ukrajnofiliv ta ukrajnofil'stvo», *Tvory. Povne vydannja*, vol. 1, VU AN, Kyjiv.
- Banac I. - Ackerman J. G. - Szporluk R. (eds.) (1981), *Nation and Ideology: Essays in Honor of Wayne S. Vucinich*, East European Monographs-Columbia University Press, Boulder-New York.
- Barthes R. (1970), *Sistema della moda*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino [1967].
- Christa B. (1980), «Clothing as Literary Communicative Sign, its Structuring and Reception with Special Reference to Tolstoy's Anna Karenina and Flaubert's Madame Bovary», *Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association, Vol. 2: Literary Communication and Reception*, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, Innsbruck, pp. 195-200.
- Christa B. (1983), «Vestimentary Markers in Turgenev's *Ottsy i deti* (Fathers and Sons)», *New Zealand Slavonic Journal*, pp. 21-36.
- Drahomanov M. (1991), «Čudac'ki dumki pro ukrajins'ku nacional'nu spravu», in *Vybrane, Lybid'*, Kyjiv.
- Durylin S. M. (1955), *Marija Zan'kovec'ka, 1860-1934: žyttja i tvorčist'*, Mystectvo, Kyjiv.
- Ewen S. – Ewen E. (1982), *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, McGraw-Hill, New York.
- Grabowicz G. (1982), *The Poet as Mythmaker: A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Hobsbawm, E. J. (1994), «Introduzione: come si inventa una tradizione», in Hobsbawm, E. J. – Ranger T. (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino, pp. 3-17 [1983].
- Hrabovs'kyj P. (1964), «Lyst do Vasylja Lukyča (10 serpnja 1893 r.)», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Hrabovs'kyj P. (1964a), «Lyst do Borysa Hrinčenka (31 marcja 1898 r.)», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 2, Dnipro, Kyjiv.
- Hrabovs'kyj P. (1964b), «Spomy ny pro V. Aleksandrova», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 2, Dnipro, Kyjiv.
- Hroch M. (1985), *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smallest European Nations*, trad. ing. di Ben Fowkes, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Jasijevyč V. Je. (1981), «Architektura drugoji polovyny 19-počatku 20 st.», in *Ukrajins'ka radjans'ka encyklopedija*, vol. 11, libro 2, *Holovna Redakcija Uktajins'koji Radjans'koji Encyklopediji*, Kyjiv.
- Joseph N. (1986), *Uniforms and Nonuniforms: Communication Through Clothing*, Greenwood, New York.

- Kobyljans'kyj L. (1968), «Spohady pro M. V. Lysenka», in *M. V. Lysenko u spohadach sučasnykiv*, Muzyčna Ukrajina, Kyjiv.
- Konys'kyj O. (1990), *Opovidannja, povist', poetyčni tvory*, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Konys'kyj O. (1990a), «I my – ljude!», in *Opovidannja, povist', poetyčni tvory*, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Konys'kyj O. (1990b), «Zavertka», in *Opovidannja, povist', poetyčni tvory*, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Konys'kyj O. (1990c), «Najmyčka», in *Opovidannja, povist', poetyčni tvory*, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Konys'kyj O. (1990d), «V'jizdjačy», in *Opovidannja, povist', poetyčni tvory*, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Kryms'kyj A. (1972), «Z litopysu preslavych dijanniv pankiv Prystašiv», in *Tvory u 5-ty t.*, vol. 1, Kyjiv.
- Kryms'kyj A. (1972a), «Tovarystvo Sadovs'koho v Moskvi», in *Tvory u 5-ty t.*, vol. 2, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Kryms'kyj A. (1972b), «Čomu Oleksa Storoženko pokynuv pysaty po-ukrajins'komu?», in *Tvory u 5-ty t.*, vol. 2, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Kuliš P. (1989), «Velyki provody», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Kuliš P. (1989a), «Šukannje – vyklykannje», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Kuliš P. (1989b), «Marusja», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- La Barre W. (1971), «Materials for a History of Studies of Crisis Culture. A Bibliographic Essay», *Current Anthropology*, vol. 12, n. 1. pp. 3-44.
- Lévi-Strauss C. (1970), *Antropologia strutturale*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano [1958].
- Litvina F. (1986), *Legal'nye formy propagandy raznočincev-demokratov 60-ch–70-ch godov XIX v. (literaturnye večera, čtenija, sobranija)*, Izdatel'stvo Kazan'skogo Universiteta, Kazan'.
- Lobanovs'kyj B. B. (1989), *P. I. Hovdja. Ukrajins'ke mystectvo drugoj poloviny XIX-počatku XX st.*, Mystectvo, Kyjiv.
- Lotman Ju. (1972-1980), *La struttura del testo poetico*, trad. it. di E. Bazzarelli, Mursia, Milano [1970].
- Mandelson L. (1986), «Introduction», in Mandelson L. (ed.), *Shared Wealth and Symbol: Food, Culture and Society in Oceania and Southeastern Asia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McCauley T. (1990), «Nativism and Social Closure: a Comparison of Four Social Movements», *International Journal of Comparative Sociology*, vol. 31, n. 1-2, pp. 86-93.
- Mijakovs'kyj V. (1926), «B. S. Poznans'kyj (narodnyk 60-ch rokiv)», *Ukrajina*, n. 1.
- Myščenko L. (1929), «Z mynulogo stolittja», in Hruševs'kyj, M. (ed.), *Za sto lit*, vol. 4, Deržavne Vydavnytvo, Kyjiv.
- Nečuj-Levyč'kyj I. (1952), *Chmary*, Trizub, Winnipeg.
- Nečuj-Levyč'kyj I. (1977), «Starosvits'ki batjušky ta matušky», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 2, Dnipro, Kyjiv.

- Nečuj-Levyč'kyj I. (1977a), «Dvi moskovky», in *Tvory u 2-ch t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Nöth W. (1990), *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- Pavlyčko S. (1992), «Rozdumy o vusa, navjani odnym opovidannjam Oleksy Storoženka», *Svito*, vol. II, n. 7, kviten'-červen', pp. 54-61.
- Pavlyshyn M. (1985), «The Rhetoric and Politics of Kotliarevsky's *Eneida*», *Journal of Ukrainian Studies*, n. 18, pp. 9-24.
- Pavlyshyn M. (1992), «Ukrajins'ka kul'tura z kutu zoru postmodernizmu», in Pavlyshyn M. – Clarke J. E. M. (eds.), *Ukraine in the 1990s: Proceedings of the First Conference of the Ukrainian Studies Association of Australia*, Monash University, Melbourne, pp. 38-49.
- Pavlyshyn M. (1992a), «Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture», *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 6, n. 2, pp. 41-55.
- Pčilka O. (1968), «Mykola Lysenko (spohadi i dumky)», in *M. V. Lysenko u spohadach sučasnykiv*, Muzyčna Ukrajina, Kyjiv.
- Rudnyč'kyj Je. (1928), «Delo o nošenii chlopomanskogo kostjuma (sprava Amosa Svydnyč'koho, Anatolijevoho brata)», in in Hruševs'kyj, M. (ed.), *Za sto lit*, libro 2, Deržavne Vydavnyctvo, Kyjiv.
- Rusova S. (1928), «Moji spomyny. Rr. 1861-1879», in Hruševs'kyj, M. (ed.), *Za sto lit*, libro 2, Deržavne Vydavnyctvo, Kyjiv.
- Rusova S. (1928a), «Moji spomyny. Rr. 1879-1915», in Hruševs'kyj, M. (ed.), *Za sto lit*, libro 1, Deržavne Vydavnyctvo, Kyjiv.
- Slastion O. (1968), «Mykola Vitalijovyč Lysenko (Spohadi)», *M. V. Lysenko u spohadach sučasnykiv*, Muzyčna Ukrajina, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1963), «Marusi», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1963a), «Het'man», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1963b), «Za lychymy vladarjamy», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 1, Dnipro, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1965), «Lyst do Volodymyra Šuchevyča u L'vjiv (1893 r.)», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 8, Dnipro, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1965a), «K biografii N. V. Lysenko», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 8, Dnipro, Kyjiv.
- Staryč'kyj M. (1965b), «Jak kovbasa ta čarka, to mynet'sja j svarka. Komedija z spivamy v odnu dij», in *Tvory u 8-my t.*, vol. 2, Dnipro, Kyjiv, pp. 121-144.
- Storoženko O. (1989), «Vusy», in *Marko Prokljatyj. Opovidannja*, Dnipro, Kyjiv.
- Storoženko O. (1989a), «Kindrat Bubnenko-Švydkyj», in *Marko Prokljatyj. Opovidannja*, Dnipro, Kyjiv.
- Sussex R. - Eade J. C. (eds.) (1983), *Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Eastern Europe*, Slavica Publishers, Columbus OH-Canberra.
- Ševčenko T. (1964), «Kolektyvnyj lyst do M. A. Markevyča (22 sičnja 1844 r.)», in *Povne zibrannja tvoriv u 6-ty t.*, vol. 6, Vydavnyctvo AN URSS, Kyjiv.
- Ševčenko T. (1964a), «Ščodennyk», in *Povne zibrannja tvoriv u 6-ty t.*, vol. 5, Vydavnyctvo AN URSS, Kyjiv.

- Turner V. (1983), «Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology», in Harris J. – Park R. (eds.), *Plays, Games and Sports in Cultural Context*, Human Kinetics Publisher, Champaign IL, pp. 123-164.
- Vovčok M. (1967), «Lyst do O. V. Markovyča (1-11/13-23 veresnja 1857 r.)», in *Tvory u 7-my t.*, vol. 7, Libro 2, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Vovčok M. (1967a), «Lyst do O. V. Markovyča (20 veresnja/2 žovtnja 1857 r.)», in *Tvory u 7-my t.*, vol. 7, Libro 2, Naukova Dumka, Kyjiv.
- Vovčok M. (1979), «Djak», in *Vybrani tvory*, Kyjiv.
- Žytec'kyj I. (1927), «O. O. Potebnja i charkivs'ka hromada v 1861-1863 rr.», in Hruševs'kyj, M. (ed.), *Za sto lit*, vol. 1, Deržavne Vydavnyctvo, Kyjiv.

