

L'eredità di Kostomarov e Ševčenko in Russia e Ucraina Due percorsi divergenti

Andrea Franco

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract The present article inquires a fundamental political theme, that is the value of teaching left in inheritance by two of the greatest Ukrainian authors of the nineteenth century, Kostomarov and Ševčenko. The thinking of the two intellectuals, linked to each other by a deep friendship, was based on a solid common ground. However, the vision of the aristocrat Kostomarov appears more inclined to slavophilism prone to democracy, while that of the 'proletarian' Ševčenko is more pugnacious and directed towards an open patriotism. Here we will try to understand why their thought was understood in so many different ways, and why their memory has given rise to profoundly different outcomes.

Keywords Russian Empire. Slavophilism. Ukrainian patriotism. Memory. Historical heritage.

Sommario 1 Kostomarov e Ševčenko: i capisaldi del loro pensiero e le modalità di espressione. – 2 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko e Kostomarov: il cinema. – 3 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: la pittura. – 4 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: filatelia e numismatica. – 5 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: le statue. – 6 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: la pittura. – 7 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: litografie, filatelia e numismatica. – 8 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: le statue e la toponomastica. – 9 La monumentalizzazione della memoria: la presenza in internet. – 10 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Eurasiatica 14

e-ISSN 2610-9433 | ISSN 2610-8879
ISBN [ebook] 978-88-6969-382-3 | ISBN [print] 978-88-6969-383-0

Peer review | Open access

Submitted 2019-08-22 | Accepted 2019-10-18 | Published 2019-12-16
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-382-3/001

11

1 Kostomarov e Ševčenko: i capisaldi del loro pensiero e le modalità di espressione

Anche in un contesto come quello in oggetto, dato da un volume avente per tema principale le svolte politiche che stanno prendendo forma nell'Ucraina odierna, come pure le questioni relative alla complessa gestione delle prassi linguistiche che hanno segnato la storia del Novecento sino a oggi, può probabilmente ritenersi proficuo far precedere tali analisi da un articolo teso a connettere il passato - nella sua profonda articolazione - al presente.

Conseguentemente a tale premessa, questo contributo si prefigge il compito di indagare il peso del lascito culturale promanante dall'opera dei due fra i massimi intellettuali ascrivibili alla nazionalità ucraina del XIX secolo,¹ ovvero Nikolaj (Mykola) Kostomarov e Taras Ševčenko. Come proverò ad argomentare, tale eredità culturale - e anche, in un certo senso, politica - appare molto disomogenea: sarà mio scopo spiegare le ragioni di tale rilevantissima discrasia. L'articolo proverà a indagare tali esiti all'interno sia dello spazio ucraino che di quello russo: l'appartenenza dei due intellettuali al contesto zarista, la loro origine (globalmente intesa) slavo-orientale, il fatto che sia Kostomarov che Ševčenko abbiano scritto sia in russo che in ucraino e, infine, il fatto che buona parte dell'Ucraina abbia condiviso le sorti dello Stato russo (zarista prima, sovietico poi) sino al 1991, rende a mio giudizio legittima tale operazione.

Il presente articolo intende riassumere, a mo' di preambolo, i contenuti essenziali del pensiero dei due intellettuali, oltre che le forme espressive in cui prese forma la loro opera; nella seconda parte, il lettore sarà condotto alla scoperta delle modalità in cui la loro eredità morale è stata raccolta, tanto in Russia quanto in Ucraina, nonché della monumentalizzazione della loro memoria - ad esempio, attraverso l'edificazione di monumenti, oppure la dedicazione di francobolli celebrativi, l'opera cinematografica, la ritrattistica, ecc.

In via preliminare, va spiegato che, al di là delle apparenze, non è azzardato porre a paragone questi due intellettuali, per quanto fossero inclini a operare in differenti abiti letterari e culturali: Kostomarov fu uno dei principali storici del suo tempo, come pure autore

¹ Vale la pena di ricordare come, a livello ufficiale, nell'Ottocento agli ucrainofoni dell'Impero zarista era negato lo *status* di nazionalità allogena, mentre venivano considerati parte della *obščerusskaja narodnost'*, ovvero di una pretesa nazionalità pan-russa, rispetto alla quale i Piccoli-Russi e i Bielorusi erano considerati, di fatto, delle comunità regionali, parlanti dei dialetti propri, ma mutuamente comprensibili. L'attività di Kostomarov e, con delle peculiarità a sé stanti, quella di Ševčenko, valsero proprio ad affermare, per la prima volta, il diritto per gli Ucraini di vedersi riconosciuti come membri di una nazionalità avente specificità proprie. Kostomarov, soprattutto, inserì queste rivendicazioni entro una cornice saldamente slavofila.

di opere letterarie, talune delle quali scritte sotto la labile copertura di diversi pseudonimi; Ševčenko, dal canto suo, fu pittore e in seguito prevalentemente poeta, orientato tanto verso il lirismo quanto l'invettiva politica. Ciò che rende ancor più lecito l'accostamento fra i due autori risiede nel fatto che entrambi furono protagonisti della più mirabile pagina dell'ucrainofilia ottocentesca, in quanto Kostomarov fu il fondatore della Confraternita Cirillo-Methodiana - base teorica e ideale del moderno sentimento di autocoscienza nazionale ucraina -, società con la quale collaborò attivamente anche Ševčenko.

All'interno della Confraternita, Kostomarov rappresentò lo spirito moderato, mentre Ševčenko incarnò gli ideali radicali, se non addirittura rivoluzionari, come tendono a mettere in rilievo anche i manuali scolastici russi e ucraini, oltre che i più svariati materiali divulgativi inerenti a tale tematica. Questa considerazione preliminare, schematica finché si vuole ma difficilmente controvertibile, sta alla base di molte delle conseguenze che renderanno divergenti i percorsi dei due intellettuali, e del tutto asimmetrica la recezione postuma della loro opera, nonostante che ambedue gli intellettuali, sulla base di modalità diverse, avessero rivitalizzato il mito cosacco, ponendolo sostanzialmente alla base dell'identità nazionale ucraina.²

I due intellettuali si conobbero nell'inverno del 1846, a Kiev (Kyjiv): Kostomarov, che durante il precedente anno scolastico aveva insegnato in un liceo di Rovno (Rivne), era stato chiamato solo da pochi mesi alla locale Università, dove avrebbe dovuto tenere l'insegnamento di Storia della Russia; Ševčenko, liberato dalla servitù della gleba già nel '38 - grazie all'intercessione di amici artisti quali Karl Brjullof e Vasilij Žukovskij - era a propria volta appena giunto nell'antica capitale della Rus' kieviana, accompagnato dalla fama di bardo che si era diffusa in seguito alla pubblicazione della raccolta di poesie *Kobzar* (per l'appunto, 'il bardo'). Nella sua autobiografia, Kostomarov racconta la meraviglia suscitata dall'incontro con il nuovo e già celebre amico, di tre anni maggiore: dalla narrazione emerge come subito scaturì una evidente e reciproca simpatia e una chiara affinità spirituale,³ mentre altre fonti corredano questo fondamentale incontro di ulteriori dettagli, ricordando, ad esempio, come l'atteggiamento di Kostomarov, sulle prime, fosse improntato anche a un certo timore reverenziale, stante la reputazione che accompagnava il poeta da almeno un lustro (cf. Prymak 1996, 29).

Nel corso dell'anno accademico 1845-46, Kostomarov si era dunque installato a Kiev/Kyjiv dove, al di fuori delle ore di insegnamento istituzionale, prese ad organizzare una serie di seminari ciclici,

² Cf. Plochy 2008, 51; alla costruzione dell'antimito, concorse il poema *Poltava* di Puškin.

³ Cf. Kostomarov 2007, 78; per considerazioni più generali sull'autobiografia di Kostomarov, si veda Franco 2014, 233-43.

basati su di un metodo 'komeniano' teso a favorire la partecipazione attiva di studenti e specialisti. I seminari furono sistematizzati nel contesto di una società ispirata ai santi Cirillo e Metodio, autori del primo alfabeto capace di riprodurre graficamente i fonemi slavi e fra i primi evangelizzatori della Slavia: tale Confraternita (*Bratstvo* - o *Tovarystvo*, all'ucraina) si ispirava alle forme delle società che, poco più di vent'anni prima, avevano creato il sostrato culturale da cui sarebbe scaturita la rivolta decabrista, a propria volta ricalcata sulle forme di segretezza su cui si modellavano le società massoniche europee di inizio Ottocento. Il giovane docente chiamò a collaborare alla costruzione del suo progetto i migliori studenti fra quelli interessati alla *starina* (antichità) slavo-orientale, alla filologia, e agli ideali slavofili; inoltre, Kostomarov rese partecipi del progetto, oltre che il poeta Ševčenko, altri intellettuali ed educatori quali, fra gli altri, l'insegnante di liceo Pantelejmon Kuliš - in seguito autore della principale grammatica ucraina dell'Ottocento - e Vasył Bilozers'kyj: molti fra questi amici della cerchia kostomaroviana erano spesso intellettuali di estrazione popolare (*raznočincy*) o, più spesso, espressione della piccola nobiltà di derivazione cosacca e, in quanto tali, colti depositari della più autentica cultura (proto-)nazionale ucraina.

Attraverso seminari e tavole rotonde, lezioni e riflessioni tanto sul passato quanto sull'attualità, i membri della Confraternita poterono progressivamente addivenire a una piattaforma comune, il cui massimo ispiratore fu lo stesso Kostomarov, come si ritiene unanimemente. La base ideologica della Confraternita fu espressa attraverso un'ampia messe di testi manoscritti, di taglio al contempo *pamphlettistico* e propagandistico: i principali fra questi testi furono *I Libri della Genesi del popolo ucraino*, redatti una prima volta in ucraino e in russo ma pensati per essere di lì a breve tradotti in tutte le lingue slave, in accordo con il programma dei Confratelli.

L'ideologia della Confraternita appare quale sintesi affascinante e per molti versi modernissima di apporti intellettuali eterogenei, tutt'altro che facilmente omogeneizzabili fra loro. Alla base del discorso kostomaroviano, recepito dagli altri membri dell'associazione, e formante il vero substrato comune, soggiaceva un'interpretazione dello slavofilismo tesa ad accentuare il peso dell'elemento ucraino. Fondamentale era il legame con lo slavofilismo 'puro' dei pensatori slovacchi Kollár e Šafárik, incardinato sul concetto di *slavjanskaja vzaimnost'* (reciprocità slava), secondo il quale le nazionalità slave componevano una famiglia stretta da un originario vincolo comune, le quali dovevano essere considerate su di un livello fra di loro paritetico, a dispetto dell'immenso peso storico-politico e delle dimensioni della Russia - unico Stato a quel tempo incentrato su di una nazionalità slava, benché collocata a propria volta accanto a una immensa pletora di comunità allogene, di cui era formalmente la guida. In modo implicito, la ripresa del pensiero dei due filosofi slovac-

chi, affermatosi nella Boemia asburgica negli anni Venti e Trenta, comportava il contemporaneo rifiuto dell'interpretazione che dello slavofilismo stavano dando gli slavofili moscoviti coevi rispetto a Kostomarov (Kireevskij, Chomjakov, Konstantin Aksakov), i quali ponevano al centro della loro struttura filosofica l'elemento grande-russo, l'ortodossia e la comune contadina della tradizione russa, finendo con l'interessarsi solo marginalmente al resto della Slavia, a dispetto del nome con cui i loro avversari occidentalisti presero a designarli - tra l'altro, con finalità denigratorie.

Allo stesso tempo, lo slavofilismo dei Confratelli tendeva ad accentuare le peculiarità e la centralità dell'elemento ucraino, riconosciuto per la prima volta alla stregua di una nazionalità a sé stante, in quanto caratterizzato da specifici tratti culturali e storici, e non più valutato - come sempre era stato in passato - quale mera variante locale della nazionalità russo-comune. Inoltre, i Confratelli presero a considerare la nazionalità ucraina come *trait-d'union*, potenzialmente capace di unificare tutta la Slavia, oltre che come elemento pacificatore fra Polonia e Russia, sorelle ma nemiche storiche, rappresentanti della via latina e di quella orientale del Cristianesimo, spesso fra loro irrimediabilmente contrapposte. Questo sentimento di matrice slavofila, congiunto alla tensione verso l'ecumenismo cristiano - a propria volta derivata dal contatto con autori quali i mistici polacchi (Mickiewicz e Czajkowski) -, portò Kostomarov a formulare le seguenti considerazioni storico-filosofiche:

86. Poiché essa [l'Ucraina] amava i Polacchi ed i Moscoviti come propri fratelli, e non voleva rompere i legami di fratellanza con loro; voleva che tutti vivessero assieme, uniti come un popolo slavo con un altro popolo slavo, e questi due con un terzo, e ci sarebbero state tre repubbliche in un'unica unione, indivisibile e ben distinta, ad immagine della Divina Trinità, inseparabile e distinta, come un giorno si uniranno tra loro tutti i popoli slavi. [...]

99. Ma la Polonia non perirà, poiché la risveglierà l'Ucraina, che non ricorda il male ed ama la propria sorella come se nulla ci fosse stato tra loro.

100. E la voce dell'Ucraina riecheggì in Moscovia, quando, dopo la morte dello *car'* Alessandro, i Russi volevano scacciare lo *car'*, fondare una Repubblica ed unire gli Slavi ad immagine delle ipostasi Divine, indivisibili e ben distinte; ma questo l'Ucraina lo voleva ancora duecento anni prima. (Calvi 1993, 141)

Al di là degli specifici riferimenti storici, rispettivamente collegati al Trattato di Perejaslav del 1654 (versetto 86) e al moto decabrista del 1825 (versetti 99-100), appaiono evidenti tanto i concetti portanti del pensiero kostomaroviano quanto la cifra del suo stile. Se, da un lato, specialmente gli scritti di taglio polemistico appaiono tutt'al-

tro che paludati, resi ancor più scorrevoli da uno stile decisamente brioso, dall'altro il parlare di storia - e, spesso, di una storia già allora lontana - rende inevitabilmente ostica la lettura ai più, assottigliando di conseguenza la cerchia dei potenziali lettori della pagina kostomaroviana. Questo aspetto svolgerà un freno non di poco conto ai fini della fruizione del pensiero kostomaroviano.

Oltre ai suddetti elementi, il pensiero dei Confratelli, in una certa misura plasmato dal punto di vista di Kostomarov, si caratterizzava per una inclinazione democratica, tesa innanzitutto a spendersi faticosamente allo scopo di porre fine alla servitù della gleba, istituzione di lontana origine che tutte le cerchie di intellettuali dell'Ottocento, così come pure gli stessi sovrani, trovavano oramai vetusta e inumana. Tale vocazione democratica denotava una matrice illuministica, la quale traeva la propria linfa, presumibilmente, da due canali: da un lato, l'influenza di Ivan, papà di Nikolaj, che si ispirava, nella sua attività di *pomeščik*, al pensiero di Rousseau; ancor di più, Kostomarov pare tributario, alla pari dei suoi coetanei di orientamento democratico, di quella forma di illuminismo del tutto peculiare che prese forma in Russia, mediata attraverso il filtro del già citato decabrismo.

La visione democratica dei Confratelli non si limitava, tuttavia, a questa pretesa, ma arrivava a vagheggiare una società priva di ceti sociali privilegiati: dunque, senza nobiltà, e persino senza autocrate, avanzando così una soluzione repubblicana alquanto ardita per le dinamiche del tempo.

La sintesi di tutti questi apporti di diversa natura avrebbe dovuto approdare verso ciò che costituì il nucleo più caratterizzante sviluppato all'interno del manifesto ideologico della Confraternita, ovvero l'ideale federalista panslavo. Kostomarov e i suoi adepti considerarono quale esito auspicato e naturale della storia la formazione di una Repubblica federativa panslava, ispirata a un irenismo di natura cristiana, all'interno della quale i contadini avrebbero dovuto formare un ceto sociale emancipato e alfabetizzato sulla base delle lingue nazionali (ucraino incluso). Kiev, considerata la città 'arci-slava', avrebbe dovuto fungere da capitale dello Stato federato; l'immenso spazio russo, invece, sarebbe dovuto venire suddiviso in più entità, allo scopo di attenuarne il macroscopico sovradimensionamento rispetto agli altri ben più piccoli soggetti federati. L'elemento nazionale ucraino, in definitiva, secondo Kostomarov avrebbe dovuto fungere da ponte fra le nazionalità slave: questa considerazione, molto probabilmente, sarebbe costata allo storico, a lungo andare, lo sfavore degli elementi nazionalisti ucraini, fattisi sempre più forti nel corso del Novecento, ben poco inclini a riferirsi al pensiero di un intellettuale slavofilo, impegnato a sottolineare la complementarietà fra le 'due nazionalità della Rus'. Per ragioni speculari, poi, da parte russa - al di fuori degli ambienti specializzati -, fu ridimensionata la vocazione ucrainofila sviluppata da Kostomarov, mentre se ne

coltivò la memoria della produzione storiografica dei suoi anni maturi, allorquando – fatta salva la consueta propensione nei riguardi dei temi piccolo-russi – Kostomarov diventò un qualcosa di più simile a uno storico allineato alla visione ufficiale del potere imperiale (cf. Franco 2016, 207-60).

Quanto a Ševčenko, è lecito ritenere che il poeta, sostenitore del progetto elaborato dalla Confraternita Cirillo-Metodiana – pur in assenza, a quanto risulta, di una formale adesione –, appoggiasse pienamente tale programma, frutto delle discussioni svolte fra i membri, ma specchio fedele *in primis* delle concezioni di Kostomarov. In altri termini, si tratta di capire, in questa sede, quali aspetti del pensiero ševčenkiano abbiano finito con il far considerare il poeta quale faro dell'ala radicale del gruppo, sino poi a favorire lo sviluppo del suo mito personale, di cui si impossessarono tanto gli elementi di orientamento nazionalista, quanto gli artefici della patria sovietica.

Ševčenko, pur essendo fondamentalmente un poeta lirico, incentrò una parte consistente della sua produzione poetica degli anni Quaranta su di una aspra polemistica, prevalentemente indirizzata contro l'autocrate, considerato quale aguzzino e carceriere di popoli, e duramente preso di mira in una serie di componimenti, il più celebre ed emblematico dei quali è probabilmente *Son* (Il sogno), scritto in lingua ucraina. Al centro della sua visione, si ergono concetti chiave quali il culto della libertà, e la coscienza di una identità storica autonoma, che si sarebbe dovuta sviluppare in seno alla comunità ucraina. In Ševčenko, come in Kostomarov, forte era il convincimento che l'emancipazione sociale avrebbe dovuto accompagnare quella nazionale: l'alfabetizzazione, congiunta alla conquista dei diritti civili fondamentali, avrebbe favorito l'irradiamento del sentimento di autocoscienza nazionale ucraina fra i ceti popolari.

In *Son*, ad esempio, è presente *ad abundantiam* uno dei *topos* più frequenti nella poesia giovanile ševčenkiana, ovvero una polemica, a tratti aspra, contro la religione, tema che poi verrà ripreso e strumentalmente amplificato dalla critica sovietica. Come rilevato dalla critica, in questa fase il poeta solleva il suo sguardo indignato verso Dio, a pretendere la giustizia in terra, citando ad esempio di 'religione laica' la tensione verso l'uguaglianza e l'abnegazione per la causa dell'eliminazione dei privilegi dell'autocrazia che fu propria della generazione dei Decabristi: Dio viene invocato da Ševčenko allo scopo che porti «Giustizia e Verità» in terra (cf. Brogi, Pachlovska 2015, 57-8). Questa considerazione laica e immanentistica di Dio fu interpretata secondo una chiave di lettura piatta e limitata, la quale prese forma al tempo dell'Urss, fatto che sta alla base della referenza con la quale fu studiata l'opera del *bardo* durante il settantennio sovietico: calò l'oblio sulla sua predilezione per il tema nazionale ucraino – non scevro di quale accenno anti-russo –, mentre si tendeva a porre in risalto sia il suo presunto ateismo, che l'innegabile ane-

lito alla libertà, congiunto all'esortazione ai popoli dell'Impero a infrangere le catene del dispotismo.

La *vis* polemica anti-autocratica permea molte opere ševčenkiane, ma si può a giusto titolo sostenere che in *Son* essa raggiunga il suo apice: Nicola II è rappresentato nelle vesti di un bambino capriccioso che farfuglia ordini di stampo militaresco e che pretende di sfoggiare delle spalline da parata, sua unica e più genuina passione; sulla moglie dell'Imperatore, la *carica* Aleksandra Fëdorovna, realmente gravata da condizioni di salute precarie, si accanisce la penna del poeta ucraino, che giunse a definirla «funghetto rinsecchito» (Brogi, Pachlovska 2015, 209).

Neppure in Kostomarov mancano, in questa fase, dei passi parimenti aspri di critica nei confronti del dispotismo zarista, presenti ad esempio nei già citati *Libri della Genesi del popolo ucraino*, in cui l'autocrate viene bollato in maniera negativa – similmente a Ševčenko – sia da un'ottica nazionale ucraina (allo *car'* è imputata la nequizia della spartizione delle terre ucraine al tempo di Perejaslav),⁴ che sulla base di una impostazione ideale democratica: l'Imperatore viene considerato tedesco, e comunque straniero e non slavo (versetto 94). Le critiche più acuminata, tuttavia, sono rivolte agli Imperatori illuminati del Settecento, Pietro (versetto 90) e Caterina («*kurva vsesvytna*», versetto 91), ritenuti responsabili rispettivamente di aver edificato il «mito di Pietroburgo» sulla pelle di centinaia di migliaia di lavoratori forzati, e di aver conculcato le residue libertà di cui il Cosaccato godeva sino alla metà del Seicento. Anche questa considerazione trova una sua formulazione speculare nel poema del *bardo* ucraino: «Questo è quel Primo che crocifisse | la nostra Ucraina, | E la Seconda il colpo di grazia inflisse» (Brogi, Pachlovska 2015, 215).

Una tale retorica compare in maniera piuttosto simile anche nella coeva opera di Ševčenko, tanto che questa aderenza fra i loro punti di vista rende difficile spiegare, a un primo sguardo sommario, la smaccata differenza nella recezione dell'opera dei due sodali. Si potrebbe forse ritenere la poesia, e particolarmente quella intrisa di elementi politico-nazionali e carica di *pathos*, più facilmente fruibile dal grande pubblico piuttosto che un *pamphlet* simile per contenuti ma strutturato in maniera più complessa. Tuttavia, neppure questa chiave di lettura è in grado di fugare ogni dubbio in merito a tale patente discrasia.

In *Son*, Ševčenko plasma l'antimito di Pietroburgo, idealmente contrapposto al sistema valoriale che emerge dal *Cavaliere di bronzo* di Puškin, scritto nel 1833. Quest'ultimo, dopo gli esordi giovanili tesi a sostenere il movimento decabrista – liberale se non addirittura

⁴ In merito alle interpretazioni relative al Trattato di Perejaslav, e con particolare relazione alle concezioni di Kostomarov, si veda Plokhly 2008, 259-60.

ra per molti versi di vocazione democratica –, al termine del periodo trascorso al confino, e ormai uomo maturo, era passato a sostenere con entusiasmo la missione imperiale russa, e ciò ormai sin dall'inizio degli anni Trenta, quanto scrisse l'opera *Ai calunniatori della Russia*, polemicamente indirizzata ai sostenitori occidentali della causa polacca, come pure al suo (ormai ex?) amico Mickiewicz. Pietroburgo e il suo stesso emblema, rappresentante il fondatore della città, Pietro il Grande sul cavallo rampante, con la dedicazione nel piedistallo di Caterina II, si ergono a simbolo di un potere nei cui confronti ogni suddito è costretto a soggiacere; in Ševčenko, all'opposto, la capitale del Nord appare come una quinta teatrale, caratterizzata da una fredda bellezza, e diretta causa della morte di molti cosacchi, chiamati a edificare tale città in un luogo inospitale.

Della «creatura di Pietro» – di cui Puškin celebra, incantato, la regale bellezza – Ševčenko costruisce l'immagine della 'città-prigione', nella quale i servitori di origine piccolo-russa si sforzano di nascondere le proprie origini – stigmatizzati in ciò dal poeta –, forse nella speranza di fare più facilmente carriera nella città simbolo stesso dell'Impero e della potenza russa: un giudizio di biasimo del medesimo tenore verrà espresso, probabilmente, dallo stesso Kostomarov, nell'opera senile *Rivolta degli animali*, a lui attribuita, nella quale i contadini asserviti al fattore andrebbero interpretati quali i Piccoli-Russi sostenitori dello zarismo.⁵ La Pietroburgo di Ševčenko è una sorta di non-luogo, caratterizzato da una stucchevole e artificiosa bellezza: «Giungo fin lì volando | Senza fine è la città. | Ma che? È forse turca, | O forse tedesca, | Ma chissà, forse è moscovita. | Chiese, e palazzi, | E panciuti signori, | Ma di case di legno – neppur la traccia» (Brogi, Pachlovska 2015, 207).⁶

Il protagonista del poema puškiniano, Evgenij, è sopraffatto dalla figura di Pietro, incarnazione del potere illimitato dell'autocrate, di derivazione divina, mentre l'io narrante dei versi di Ševčenko fa proprio il culto dell'autonomia e della dignità dell'individuo,⁷ come pure dell'«io collettivo» ucraino.

Anche in questo caso, la storiografia e la critica letteraria di epo-

⁵ Kostomarov 1993. Si può fondatamente pensare – pure in assenza di testimonianze certe, a quanto mi risulta – che l'intreccio di questo racconto (forse innestato su di una *fabula* universalmente nota in letteratura) abbia ispirato l'opera *La fattoria degli animali* di Orwell, fine conoscitore della letteratura russa. A tale riguardo, si legga l'interpretazione di Luca Calvi, nell'«Introduzione» al libro.

⁶ Anche il fabbro Vakula, protagonista del racconto gogoliano *La notte prima di Natale* (1832) giunge magicamente in volo a Pietroburgo – città che, però, suscita in lui un sentimento di ammirazione –, dove incontra degli scaltri compaesani cosacchi; tuttavia, qui, il tema nazionale non emerge in un senso politico, e il lettore desume l'impressione che il rapporto russo-ucraino si risolva all'interno di una dialettica *obščerusskaja*.

⁷ Tali elementi ricorrono anche nel poema giovanile di Puškin *Il prigioniero del Cauca*, prima fra le sue 'opere meridionali' (1822); cf. Bazzarelli 2000, 118-89.

ca sovietica enfatizzarono lo sdegno del *bardo* nei confronti della capitale imperiale per alimentare il mito del suo – innegabile – pugna-ce atteggiamento di avversione nei confronti dell'autocrazia, mentre venne ridimensionata l'acrimonia rivolta contro la città-simbolo del potere zarista, nella quale, va pur detto, il poeta aveva trovato gli estimatori che ne avevano pagato il riscatto dalla servitù della gleba, e nella quale aveva fatto ritorno alla fine degli anni Cinquanta, al termine del periodo di confino; sempre a Pietroburgo, l'amico Kostomarov aveva pronunciato una toccante orazione funebre, in occasione delle partecipatissime esequie (1861).⁸ Nella stessa città, all'inizio degli anni Duemila, fu collocato un grande monumento intitolato al *bardo*, all'interno di una piazza che fu intitolata a lui, nel Petrogradskij Rajon. Insomma, al di là dei valori politici che Ševčenko vi vedeva incarnati, e al di là della penosa prigionia che gli venne inflitta in seguito al processo istruito contro i membri della Confraternita nel 1847, San Pietroburgo non fu solo matrigna nei confronti del poeta nazionale ucraino.

La feroce e irriverente critica anti-zarista contenuta nell'opera *Son* costituì il più grave capo di accusa pronunciato in occasione del sopra menzionato processo – sovrainteso da Nicola I in persona – durante il quale il *bardo*, unico fra gli accusati, mantenne un atteggiamento inflessibile; giocarono un ruolo determinante, in tale atteggiamento, il carattere indomito, come pure i natali servili e la condizione di orfano, cose che fecero di lui l'avversario ideale e, allo stesso tempo, un bersaglio comodissimo. Kostomarov, dal canto suo, oltre a essere caratterizzato dalla mitezza del carattere, era un intellettuale incline al dialogo, oltre che il figlio (benché illegittimo) di un nobile grande-russo, e di una mamma piccolo-russa amorevole e premurosa, nei cui confronti lo storico fu sempre devoto, e infine promesso sposo alla sua ex allieva Alina. Era inoltre un cattedratico brillante. Tutti questi elementi biografici fecero dapprima vacillare Kostomarov, in sede di processo, in quanto questi aveva non poco da perdere, in caso di condanna: questi provò a ridimensionare la portata delle idee affermate nei suoi scritti, derubricandoli sino a porli al livello di una esercitazione intellettuale teorica, di orientamento panslavista. Anche se nelle fasi successive del processo il giovane docente si assunse la paternità delle idee espresse nelle sedute della Confraternita, il solo Ševčenko sarebbe assurto al ruolo di vate delle più tarde epifanie del movimento nazionale ucraino, stante per l'appunto la sua peculiare radicalità. Lo stesso movimento nazionale ucraino, in concreto, non si sarebbe in seguito mai rifatto al pensiero di Kostomarov, preferendogli pressocché in ogni epoca Ševčenko.

8 In tale occasione, Kostomarov sottolineò tanto la specificità 'malorussa' che l'universalità del pensiero di Ševčenko. Cf. Clementi 2008, 23; Prymak 1996, 109-10.

2 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko e Kostomarov: il cinema

A questa serie di considerazioni, relative alla differenza del successo e della recezione del pensiero di Kostomarov e di Ševčenko, è conseguito nel corso della storia un differente uso della memoria dei due intellettuali.

Varie sono le pellicole dedicate, in epoca sovietica,⁹ a Ševčenko, e quelle in cui il bardo compare sullo sfondo dell'azione, mentre nessuna ha avuto in Kostomarov il proprio eroe eponimo, diciamo così, in quanto lo storico è rimasto al margine – ma non del tutto escluso – da quella che Lenin ebbe a definire «la più importante di tutte le arti».

Per iniziare la trattazione del tema della rappresentazione cinematografica di Ševčenko e Kostomarov, prenderemo le mosse da un film sovietico fra i più classici il quale, tuttavia, ha per oggetto principale la trattazione di un episodio della Guerra Civile. Già nel 1929, il regista ucraino-sovietico Dovženko girò il film *Arsenal*,¹⁰ incentrato sull'insurrezione bolscevica animata nel gennaio del 1918 dagli operai di Kiev, e diretta contro il governo di orientamento nazionale gerito da Petljura e Hruševs'kyj. In una delle scene culminanti del film, il regista rappresenta una folla di sostenitori del potere costituito in processione lungo le vie cittadine: Dovženko si sofferma in una icastica caratterizzazione dei volti dei singoli, tratteggiati come borghesi e fideisti, marcati da un'espressione stolido e satolla, intenti ad ascoltare prediche nazionalistiche, per giunta benedette dalla Chiesa locale. Al seguito del clero, in particolare, vi sono i Cosacchi – in questo contesto dipinti quali difensori dell'*Ancien Régime* – e una folla di fedeli, i quali recano in mano – secondo l'uso ortodosso – le icone sacre e l'immagine del vate della nazione, ossia Taras Ševčenko.¹¹ La scena successiva si trasferisce nell'interno dell'abitazione di un anziano zelatore del governo nazionale ucraino, rappresentazione stessa di una società ormai vetusta e 'passatista', a voler prendere a prestito la terminologia dei futuristi italiani: questi accende un cero sotto l'immagine domestica di Ševčenko, collocata in una sorta di 'angolo rosso' nazionale ucraino, in cima al quale, secondo la tradizione ucraina, è disposto un tendaggio ripiegato, ornato dai ricami tradizionali. Attraverso tale immagine, il regista ha inteso rappre-

⁹ Esiste un primo film muto dedicato al *bardo*, di cui non sono riuscito a trovare che qualche spezzone: si tratta di *Taras Ševčenko* di Čardynin, del 1926; cf. Hosejko 2001, 32-3.

¹⁰ Sul film *Arsenal*, in generale, cf. Buttafava 2000, 64.

¹¹ L'immagine che la folla porta con sé, benedetta da un profuvio di incenso, è una riproduzione del ritratto-icona di Ivan Kramskoj, di cui si parlerà in seguito, e che più di ogni altro quadro – ivi compresi gli autoritratti a opera dello stesso Ševčenko – contribuirà a codificare nell'immaginario pubblico il sembiante del poeta romantico ucraino.

sentare, nella stanza dell'anziano, la quintessenza dei valori e dei simboli nazionali così come erano intesi dai borghesi: fra questi simboli, naturalmente, è incluso anche il poeta nazionale. Non appena il vecchio filisteo esce dalla stanza, l'icona di Ševčenko si anima e, con atteggiamento di riprovazione, spegne la candela accesa in segno di devozione nei suoi confronti, oltre che della causa nazionale. Il Ševčenko dovženkiano, dunque, è un corifeo del socialismo, non disposto a farsi strumentalizzare dai nazionalisti.

Questa scena può essere spiegata considerando il punto di vista di Dovženko, uno fra i pochissimi intellettuali cui Stalin concesse il privilegio - *obtorto collo*, e probabilmente in ragione della fama internazionale di cui il regista godeva, e che ne aveva fatto quasi una sorta di icona intoccabile - di coltivare un sentimento nazionale ucraino, congiuntamente a una fervente fede nel comunismo. Dovženko intende dimostrare, attraverso i fotogrammi sopra descritti, come l'eredità intellettuale e morale del *bardo*, così fondamentale ancora negli anni Venti e in un contesto già sovietico, andasse collocata all'interno della mitologia della società socialista in corso di edificazione, mentre andava congiuntamente sottratta alle pretese dei nazionalisti borghesi ucraini di includerla nel proprio *pantheon*.

Successivamente, altri film celebrarono, in un'ottica sovietica, il mito ševčenkiano, che dal palcoscenico ucraino - ampio, ma non sufficiente a scongiurare il rischio di una interpretazione troppo angustamente nazionale del pensiero del *bardo*, secondo la prospettiva del Partito - fu progressivamente innalzato sin entro un contesto pan-sovietico. Le due pellicole più celebri incentrate sul padre della letteratura romantica ucraina furono *Taras Ševčenko*, girato dal regista Igor' Savčenko nel 1951, e *Son*, di Vladimir Denisenko (1964). Entrambi i registi sono ucraino-sovietici, cosa che garantiva - a livello ideale e teorico, almeno - da un lato la conoscenza intima da parte di costoro del retaggio ševčenkiano mentre, d'altro lato, la loro fede nell'internazionalismo sovietico - oltre che nel parallelo mito della fratellanza fra le nazionalità slave-orientali - che li rese eleggibili affinché venisse loro affidato un lavoro di tale importanza.

Nel film di Savčenko, che appare agli occhi dello spettatore odierno per alcuni aspetti quale oleografica, ma comunque accurata ricostruzione della vita del poeta, la figura del *bardo* viene impersonata dal giovane attore Sergej Bondarčuk che, al tempo, ancora non aveva debuttato come regista. In un serrato, fondamentale dialogo, collocato grosso modo a un terzo del film, Ševčenko giganteggia nei confronti di Kostomarov: la sceneggiatura inscena un dialogo con Kostomarov, all'interno di un'abitazione privata, e alla presenza degli altri accoliti della Confraternita Cirillo-Methodiana, sulla base delle modalità secondo cui si svolgevano alcuni degli incontri segreti dei Confratelli. I due massimi protagonisti, Kostomarov e Ševčenko, pur se uniti da un evidente vincolo di amicizia e reciproca stima, mettono in luce un

diverso approccio nei confronti della questione: Kostomarov è caratterizzato da un atteggiamento professorale, mentre Ševčenko appare più spontaneo e semplice. Finché Kostomarov parla di unità dei Paesi slavi, Ševčenko – su cui si riflette in un certo modo l'interpretazione sovietica della almeno teorica fratellanza fra gli Slavi – non ha nulla da ribattere: in epoca comunista, il legame fra le Repubbliche slave sovietiche (Russia, Ucraina e Bielorussia), e il fatto che molti dei 'Paesi satellite' fossero a propria volta di matrice slava, veniva interpretato, un po' forzosamente, come una riedizione in chiave socialista dello slavofilismo ottocentesco, capace di tenere insieme aspetti culturali e identitari con l'ideologia politica marxista-leninista. Ševčenko, però, insorge in due circostanze, allorquando Kostomarov inneggia a un'unione panslava da concretizzarsi nel nome di Gesù Cristo e della 'verità divina' (*istina*), contrapponendo l'esigenza di una liberazione del popolo da realizzarsi presto, mediante un'insurrezione; poco di seguito, Ševčenko contraddice Kostomarov, il quale aveva appena esternato la speranza di una conciliazione con il potere imperiale,¹² cosa che per il poeta risulta *a priori* impossibile, a causa del fatto che questo si è macchiato di crimini imperdonabili.¹³

Anche il film di Denisenko, *Son*, commissionato per il 150° anniversario della nascita del poeta ucraino, presenta degli spunti di riflessione molto interessanti. Per prima cosa, va rilevato che il ruolo fu affidato all'esordiente Ivan Mykolajčuk, che nello stesso anno avrebbe poi interpretato il ruolo di protagonista nel capolavoro di Paradžanov *Le ombre degli avi dimenticati*, tratto da un racconto di Kocjubins'kyj, avviandosi così a diventare l'attore-icona del cinema ucraino-sovietico del secondo dopoguerra (Hosejko 2001, 171-3). Il film comincia con la vicenda del noto processo a carico di Ševčenko – degli altri membri della Confraternita, come pure dell'illustre fondatore, non viene fatta menzione. In seguito, attraverso la rievocazione del passato anteriore (mediante il procedimento del *flashback*), l'intreccio

12 In questo passo del film, evidentemente, il pensiero di Kostomarov viene un po' svilto, in quanto viene desunto esclusivamente dalle dichiarazioni che egli stesso aveva rilasciato in sede di processo: come già detto sopra, queste – specie nella prima fase del dibattito – risultarono ammorbidite, in quanto lo storico, spaventato, provò dapprima a cercare un salvacondotto per sé e gli adepti della Confraternita. Il film, qui, non tiene conto del successivo ravvedimento di Kostomarov, né del complesso delle idee che effettivamente questi aveva sviluppato in seno alla Confraternita: anche in questo caso, giocano un ruolo importante sia la minore conoscenza dell'opera di Kostomarov rispetto al pensiero ševčenkiano – per via delle ragioni che l'articolo sta argomentando –, come pure l'esigenza ideologica di collocare moralmente sopra di lui la più pugnace figura di Ševčenko, interpretato quale rivoluzionario utopico pre-marxista.

13 I limiti dell'invettiva del Ševčenko del film di Igor' Savčenko sono dettati dall'ideologia sovietica, come mette in luce Hosejko: «*Le despotisme de la monarchie russe, la cruauté de la noblesse, l'opportunistisme des libéraux ukrainiens, la révolte des paysans sont bien perçus par le poète, tantôt accusateur, tantôt compatissant. Cependant, sa critique de la société relève du don-quistottisme politique*» (Hosejko 2001, 131).

mette in scena l'infanzia di Taras, nonché gli anni giovanili: dimostrando una buona conoscenza della materia, il regista sottolinea la fascinazione del *bardo* nei confronti del poeta polacco Mickiewicz. Il film narra della stima nutrita da Žukovskij e Brjullov nei riguardi del giovane Taras, e del loro sforzo diretto a pagare il suo riscatto dalla servitù della gleba nei confronti del tirannico *pomeščik* Engel'gardt, di cui sono messe in luce le atroci pene corporali inflitte a Ševčenko le quali, a propria volta, simboleggiavano l'umanità di tale istituto feudale, contro il quale la storiografia marxista-leninista aveva pronunciato una condanna definitiva e aspra. Tale condanna riecheggia pienamente nella pellicola di Denisenko, eco e a propria volta cassa di risonanza del mito ševčenkiano.

3 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: la pittura

La tesi che il presente articolo intende sostenere, secondo cui un maggior successo sia in vita che postumo abbia arriso al *bardo* piuttosto che allo storico, trova ulteriore linfa sulla base dell'analisi di altri aspetti della monumentalizzazione del mito: saranno prese in considerazione, a mo' di campione, sia l'uso delle due figure nella pittura ritrattistica, come pure in ambito filatelico e numismatico, come anche nella toponomastica urbana e nella monumentalistica; si accennerà, infine, ai luoghi di sepoltura dei due grandi, anch'essi alquanto differenti.

In merito alla pittura ottocentesca, avente per tema Ševčenko, vanno menzionate innanzitutto due opere: il già citato ritratto del poeta operato da Ivan Kramskoj nel 1871, sulla base di altri ritratti e autoritratti dello stesso *bardo*, eseguito dieci anni dopo la morte di Ševčenko - opera, questa, che si avvierà ben presto a divenire la sua citatissima immagine-icona, custodita presso la Galleria Tret'jakovskaja di Mosca. A suggello dell'importanza che il quadro di Kramskoj ebbe nel tramandare l'immagine del volto del *bardo*, è opportuno ricordare un altro capolavoro dell'arte russa, che a propria volta cita il ritratto kramskojano: mi riferisco all'opera *Non lo aspettavano* di Il'ja Repin (1884-88) (*Il'ja Repin* 2019, 250-3), in cui viene ritratto l'inatteso ritorno a casa di un rivoluzionario dal periodo di confino. Sulla base di un ragionamento forse azzardato, ma non del tutto improbabile, e comunque alquanto suggestivo, il fatto che alla parete di quella casa sia appesa una rappresentazione del ritratto kramskojano di Ševčenko, piccola ma inconfondibile, indurrebbe ragionevolmente a credere che quella famiglia sia una famiglia di orientamento ucrainofilo (Bushkovitch 1991, 361).

Allo stesso modo, saranno presto in grado di forgiare l'iconografia classica ševčenkiana, sino al punto di corroborarne il mito, alcu-

ni fra gli innumerevoli autoritratti eseguiti dal poeta-pittore, ripresi poi sia in ambito filatelico e numismatico, e riprodotti sulle copertine di libri, cartoline, striscioni politici, e così via.

4 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: filatelia e numismatica

Il profondo apprezzamento della cultura sovietica nei confronti di Ševčenko si riflette inoltre ampiamente nelle numerose serie di francobolli dedicati al poeta, cosa che vale quale definitivo inserimento nel *pantheon* sovietico del *bardo*. Spicca, fra tutti, un francobollo del 1957, stampato quindi in un'epoca in cui la guerra fra l'esercito e la polizia sovietica contro la resistenza nazionalista ucraina dell'UPA aveva appena avuto termine.¹⁴ Ci si sarebbe aspettati il ricorso a una dedicazione incentrata esclusivamente su ragioni ideologiche, atte a incentivare il culto dello Ševčenko prorivoluzionario - così interpretato in una prospettiva marxista-leninista - mentre, al contrario, nel francobollo è posta la dicitura «Ševčenko, grande poeta nazionale ucraino» e, accanto a un autoritratto degli anni maturi, compare un acquarello del poeta-pittore, ovvero l'opera *Ekaterina* (1842), la ragazza-rusalka sedotta e abbandonata dal Cosacco, sul cui sfondo emergono molti temi legati al folklore ucraino.

Altre serie di francobolli dedicati al *bardo* furono emessi nel 1961, ricorrenza dei 100 anni della morte, e poco dopo, nel 1964, in occasione del 150° anniversario della sua nascita. Alcuni fra questi francobolli riportavano l'iscrizione di passi ševčenkiani in ucraino, quasi a ostentazione dell'esteriore tolleranza dello Stato sovietico - garantita entro limiti non negoziabili - nei riguardi della difesa e diffusione delle lingue e delle culture nazionali, cosa che trovava la propria giustificazione nell'ideologia e nella costituzione sovietica. Alcuni fra i francobolli in oggetto riproducono alcune delle opere pittoriche più celebri del poeta-pittore (in particolare, gli autoritratti); più volte viene preso a prestito il celebre ritratto firmato da Kramskoj, di cui si è detto sopra.

Come è facile immaginare, Ševčenko è stato scelto come effigie di svariati francobolli emessi dalla Repubblica di Ucraina, dopo l'indi-

¹⁴ Per completezza di informazione, va ricordato che, nel 1954, Chruščëv aveva trasferito la Crimea dalla R.S.S. di Russia alla R.S.S. di Ucraina, per celebrare i 300 anni della 'riunificazione' fra la Russia e l'Ucraina - in questi termini era percepito il significato del Trattato di Perejaslav sottoscritto nel 1654 dallo *car'* Aleksej Michailovič e dal *hetman* Bohdan Chmel'nyč'kyj. Questo avvenimento storico fu celebrato nell'ottica della fratellanza fra gli Slavi-orientali, che in epoca sovietica si riteneva avesse dato forma alla sua manifestazione più elevata, e al contempo corrispondente allo spirito slavo, ossia all'unità slava-orientale suggellata dal comunismo. In onore di tale ricorrenza furono pubblicati numerosi *plakaty* di propaganda e francobolli.

pendenza: anche in questo caso, si è optato per una commistione di temi, ovvero il classico ritratto di Kramskoj, come pure per gli autoritratti e le opere pittoriche dello stesso Ševčenko.

Il nume di Ševčenko fu adottato, per giunta, dalla filatelia di Paesi allineati all'Urss, come pure da Stati capitalisti: viene qui preso ad esempio il caso di un francobollo bulgaro che, pur in mancanza di data di stampa espressamente indicata, è stato probabilmente emesso al tempo in cui la Bulgaria era un Paese-satellite dell'Urss.

Anche al di fuori del territorio sovietico durante la Guerra Fredda, e poi in epoca post-sovietica, al *bardo* sono toccati riconoscimenti di tal genere, e la qual cosa ne sancisce *a fortiori* il prestigio universale: abbiamo preso ad esempio un francobollo argentino (con foglietto) del 1971; infine, un francobollo della Georgia post-sovietica, stampato nel 2001, a dimostrazione che il mito ševčenkiano ha resistito saldamente fin oltre la caduta del Muro di Berlino e dell'Urss, in ragione del fatto che dietro a questo non soggiaceva la sola ideologia comunista, ma che comunque l'anelito di libertà proprio dell'opera del *bardo* ha valicato i limiti della contingenza politica e le costrizioni dell'ideologia.

Un discorso del medesimo tenore può essere esteso alla numismatica. Anche in questo caso, la figura di Ševčenko riveste una posizione di riguardo: per i motivi che sono stati sin qui oggetto di ripetute osservazioni, gli fu dedicata una moneta da un rublo, emessa nel 1989 (coniata in occasione del 175° anniversario della nascita del *bardo*), e dunque nella fase conclusiva della temperie sovietica; nell'Ucraina post-sovietica, poiché da subito a Ševčenko fu idealmente concesso lo scranno probabilmente più elevato fra i padri della patria, in molte banconote fu impressa la sua effigie: attualmente, il suo autoritratto campeggia nella banconota da 100 grivne.

5 La monumentalizzazione della memoria di Ševčenko: le statue

Lo studio della monumentalistica appare, verosimilmente, il più vasto e complesso da indagare e, di conseguenza, più dei precedenti, verrà preso in esame per saggi esemplificativi ancor più isolati. Secondo una *vox populi* molto radicata fra gli Ucraini, e probabilmente fededegna – benché non mi sia stato possibile verificarne la veridicità in maniera inoppugnabile –, Ševčenko sarebbe la figura storica che ha avuto l'onore della dedicazione del maggior numero di monumenti, in patria (in quella sovietica, e nell'Ucraina post-sovietica), come pure in molti altri siti del mondo, in ragione di idealità politiche, ma più spesso per effetto dell'attivismo degli Ucraini della Diaspora, attivissimi in particolare in Nord-America.

I primi monumenti dedicati al *bardo* vennero eretti in età sovietica, nelle varie Repubbliche, e in particolare nella capitale, Mosca, e

a Leningrado, ovvero in quella città in cui, al di là del cambiamento toponomastico, si erano dipanate molte delle vicende fondamentali della vita di Ševčenko. Ancora oggi, in entrambe le due capitali storiche della Russia sono visibili i monumenti dedicati al *bardo*, posti in siti centrali delle due metropoli: si tratta della statua raffigurante il poeta, collocata non a caso di fronte all'hotel Ucraina, a Mosca, e dell'imponente monumento in pietra inaugurato alla presenza di Putin e Kučma, e posto in Piazza Ševčenko, nel Petrogradskij Rajon di San Pietroburgo, cui si è fatto riferimento sopra.

Come si può immaginare, nell'intero spazio territoriale ucraino¹⁵ sono innumerevoli i monumenti e le vie intitolate al poeta-pittore, molti dei quali già fondati ai tempi dell'Urss. A Kaniv, località situata sulla sponda destra del fiume Dnepr/Dnipro, non lontano dal nativo villaggio di Morynci, nel 1939 è stato edificato un museo-memoriale dedicato a Ševčenko, nella cui area si staglia, altissimo, il suo monumento.

A Kiev la principale statua dedicata a Ševčenko è situata di fronte all'università, che non casualmente porta il suo nome, e così a Char'kov/Charkiv ha sede un altro colossale monumento al *bardo*.

Fuori dai confini ucraini, come pure da quelli dell'ex-Urss, non vi è che l'imbarazzo della scelta in merito ai toponimi e ai monumenti dedicati al vate della letteratura ucraina:¹⁶ mi limito a tre efficaci esempi. A Budapest, in luogo di una precedente stele già presente in città, nel 2007 è stato costruito un monumento dedicato a Ševčenko: considerata la data dell'edificazione, si potrebbe essere indotti a ritenere che - ormai archiviata la fascinazione (reale, o indotta che fosse, nel caso dell'Ungheria) per i miti rivoluzionari proto-socialisti - un tale monumento traesse il proprio fondamento ideale più nel tradizionale, pre-orbaniano atteggiamento anti-russo dei Magiari, che già nel 1848 e, in tutt'altro contesto, nel 1956, aveva toccato il proprio apice, oltre che nell'evidentemente apprezzamento per lo scrittore, nonostante che la recezione della produzione letteraria del *bardo* risulti alquanto circoscritta. Se l'intuizione è da considerarsi corretta, la figura di Ševčenko deve essere stata interpretata - correttamente - quale quella di un intellettuale oppositore del sistema

15 Tale precisazione non è da considerarsi fine a se stessa, se riferita a un Paese - la Repubblica di Ucraina post-sovietica - nel quale, sino almeno all'epoca precedente al mandato di Juščenko e, ancor di più, dopo la sollevazione del Majdan, definita dai suoi sostenitori 'Rivoluzione della dignità', la tipologia dei monumenti era divisa per macro-regioni geografiche: a Est erano rimasti a lungo in piedi le statue di Lenin e agli altri eroi del comunismo, mentre a Ovest, con sempre maggior frequenza, venivano edificati monumenti a Bandera, Suchevyč e agli altri protagonisti della lotta nazionale e anti-sovietica, condotta con asprezza soprattutto nei territori della Galizia; cf. Bettanin 2018, 285.

16 Un apprezzabile orientamento può essere desunto dalla consultazione del seguente sito internet: URL https://en.wikipedia.org/wiki/Legacy_of_Taras_Shevchenko (2019-11-25).

zarista alla vigilia della 'Primavera dei popoli', cioè al tempo in cui la nobiltà e la borghesia ungheresi stavano preparando la grande insurrezione anti-absburgica, sedata proprio da Nicola I. Tale ragione giustificherebbe, prima fra tutte, la scelta ungherese di dare spazio a tale monumento nella trama urbana della capitale.

Un altro monumento storico dedicato a Ševčenko si trova a Parigi, in quella che, dal 1942, è divenuta la Cattedrale di Saint Vladimir le Grand, a due passi da Saint Germain des Prés, in quello che, in precedenza, era un edificio che ospitava una istituzione caritatevole sin dal Seicento e, in seguito, un ospedale. Suddetta chiesa ospita anche una stele in onore di Petljura, che nel 1926 a Parigi trovò la morte: le sue spoglie riposano nel cimitero di Montparnasse.

Cosa poco nota ai più, anche Roma ospita un monumento al poeta nazionale ucraino, edificato nel 1973 in via Boccea di fronte a Santa Sofia, punto di riferimento per la comunità ucraina, eretto a partire dal 1969, con la benedizione di Paolo VI e per volontà di Monsignor Slipyj, vertice della Chiesa Uniate di Ucraina duramente perseguitata dal regime sovietico: in tale contesto, il monumento a Ševčenko vale a ricreare una sorta di piccolo *pantheon* nazionale e laico nello spazio antistante alla chiesa, utile rimando alla connotazione ucraina di quel contesto.

Per quanto riguarda i maggiori monumenti extra-europei dedicati a Ševčenko, mi limito a tre esempi: quello di Ottawa, creato nel 2011 e simbolo preclaro della fortissima - e molto stratificata - presenza ucraina in Canada; quello di Washington, edificato nel 1962, verosimilmente creato con il sostegno (e a sostegno) della Diaspora post-bellica, fortemente anti-sovietica, e appoggiato da un comitato che includeva anche gli ex Presidenti Truman e Eisenhower; infine, quello di Buenos Aires, collocato nel 1971 nel Parco Tres de Febrero, e a propria volta celebrato da un francobollo ucraino.

6 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: la pittura

Nikolaj Kostomarov, dal canto suo, non potette godere di celebrazioni così solenni, né in vita, né *post mortem*, anche se va ricordato ancora che Kostomarov, una volta anziano, fu apprezzato per le opere redatte nel corso della maturità, considerate di orientamento 'ufficiale' - ancora oggi molto note in Russia, a differenza della sua produzione di matrice ucrainofila.

Fra i vari ambiti della trasmissione della memoria che sono stati presi in considerazione, il solo che rese un tributo generoso allo storico è stato probabilmente la ritrattistica coeva. Addirittura, stanti le entrate di Kostomarov - figlio naturale (ma a lungo non riconosciuto) di un nobile grande-russo e di una di lui serva della gleba

piccolo-russa –, sia prima che dopo la condanna inflitta dal tribunale facente capo alla Terza Sezione, questi ebbe frequentemente l'onore di essere un soggetto pittorico ricercato da molti artisti, benché la sua 'icona' non divenne mai parte dell'immaginario pubblico, alla pari di quelle di Ševčenko.

Il ritratto forse più celebre fra quelli che rappresentano l'illustre storico è opera di Nikolaj Ge, pittore, e già giovane allievo del professor Kostomarov presso l'Università di Kiev:¹⁷ nel 1878, quando entrambi si erano stabiliti ormai da tempo nella 'capitale nordica' della Russia imperiale, Ge eseguì un ritratto dello storico, presto acquisito dal mercante Tret'jakov per la sua galleria d'arte, nel quale lo storico è ritratto con un'aria paciosa, e un aspetto insolito, tendente alla pinguedine.

Altri due ritratti d'autore, atti a raffigurare Kostomarov, sono opera di Konstantin Makovskij e Il'ja Repin: entrambi i quadri sono ben lungi dall'essere entrati nell'immaginario comune quali effigi del lascito morale dello storico. Makovskij rappresenta lo storico nel suo aspetto di vegliardo sessantaseienne (nel 1883, e dunque due anni prima della morte; l'opera è conservata nel Russkij Muzej di San Pietroburgo), cogliendone la vivacità dello spirito, non fiaccata dalla cecità ormai sopraggiunta. Il momento del trapasso di Kostomarov è rappresentato invece da Repin, che mostra lo storico, smagrito e con l'aria sofferente, sul letto di morte (1885): tema, questo, che a differenza della morte eroica, mal si presta a divenire mito e al tempo stesso icona.

7 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: litografie, filatelia e numismatica

Più che questi precedenti ritratti – opere che non figurano al vertice della produzione di artisti pure di primo piano –, sono alcune litografie ad aver cristallizzato (per lo meno nell'immaginario dei cultori) le immagini relativamente più note di Kostomarov, tanto che furono in seguito citate e riprodotte sia in ambito filatelico che numismatico, ad esempio, oppure prese a prestito per le copertine di molti libri, come si vedrà fra poco. Sfortunatamente, in nessuno dei quattro casi che presentiamo in questa sede, è stato possibile individuare l'autore delle litografie.

17 Dalle fonti relative alla vita e all'opera di Ge, si desume come il futuro pittore, benché già incline all'arte, si fosse scritto alla Facoltà di Matematica e Fisica di Kiev, su consiglio del padre. Tuttavia, il sodalizio fra il pittore e Kostomarov, in parte inquadrabile in un classico rapporto fra allievo e maestro, in parte semplice rapporto di pura amicizia, si sarebbe formato sin da quegli anni kieviani. In mancanza di notizie più certe, si può dunque ipotizzare che il giovanissimo Ge, al primo anno di studi universitari, avesse frequentato qualche seminario organizzato da Kostomarov. Cf. Gorina 1977, 18.

Conseguentemente, rispetto alle argomentazioni sin qui esposte, anche l'immagine di Kostomarov è stata in qualche modo utilizzata e diffusa pubblicamente, attraverso la sua apposizione su francobolli e monete, entrambi emessi dagli organi competenti della Repubblica di Ucraina post-sovietica. In altri termini, l'effigie di Kostomarov ha preso recentemente a diffondersi in Ucraina; all'opposto, proprio quella stessa immagine era tanto poco spendibile in epoca sovietica, stanti i convincimenti dello storico che, secondo il metro marxista-leninista, erano troppo borghesi - benché al tempo, nella prospettiva di Nicola I, dovessero al contrario apparire sin troppo democratici e improntati a un repubblicanesimo reputato sovversivo. Inoltre, le stesse origini nobiliari - per linea paterna - dello storico, ne facevano per definizione un 'nemico di classe', secondo i bolscevichi.

La prima emissione di francobolli risulta precoce, datata al 1992: è evidente l'intendimento del nuovo corso ucraino di inserire nel canone nazionale, all'inizio degli anni Novanta in via di embrionale formazione e definizione, lo storico, i cui trascorsi ucrainofili dovevano presumibilmente risultare oscuri ai più, dato il settantennio di oblio - selettivo - imposto dall'*intelligencija* di Partito. Non solo: è come se la nuova Ucraina, attraverso questi omaggi simbolici alla figura di Kostomarov, avesse inteso riparare un torto storico, ovvero la sostanziale marginalizzazione della memoria dello storico nel contesto della cultura nazionale.

Nel 2017, fu coniata anche una moneta da 2 grivne in onore di Kostomarov, a celebrazione del duecentesimo anniversario della nascita, figura con la quale la maggior parte degli Ucraini aveva nel frattempo preso un po' di dimestichezza in più rispetto a quanto non fosse nei primi anni Novanta. Come si può notare, entrambe le emissioni recano l'effigie di una delle litografie qui sopra presentate, e non una delle immagini pittoriche dei tre grandi autori citati (Ge, Makovskij e Repin).

8 La monumentalizzazione della memoria di Kostomarov: le statue e la toponomastica

Nonostante il Kostomarov storico 'ufficiale' - percepito come tale dopo la svolta del 1863, in seguito alla quale dismise il suo impegno esplicito a favore della causa ucraina - continuò a godere di buon successo, ininterrottamente fino a oggi, la sua immagine non fu ritenuta degna di essere collocata all'interno di complessi memoriali, atti a preservarne la memoria. E ciò nonostante i suoi libri dell'età matura, caratterizzati da un approccio meno critico nei confronti dell'autocrazia, ma comunque spesso incentrati sulla storia della 'Rus' meridionale', vengano ristampati continuamente, e spesso in edizioni di lusso - in particolare, la *Russkaja istorija*, onnipresente nelle librerie russe.

Tuttavia, il suo profilo non è stato reputato adattato alle esigenze sovietiche, all'opposto di quello di Ševčenko; nella Russia post-sovietica il suo slavofilismo 'assoluto', teso a rimarcare la pariteticità fra tutte le componenti slave, mal si adatta a quel certo qual 'neozarismo' putiniano oramai ampiamente condiviso da ampie fasce della popolazione della Federazione Russa (cf. Ferrari 2019, 6-9; Romano 2017); *mutatis mutandis*, lo stesso può valere per l'Ucraina attuale (per lo meno, per quella pre-Zelens'kyj), in cui la retorica pubblica viene egemonizzata da un diffuso sentimento nazionalista, poco o per nulla proclive a dare spazio agli intellettuali disposti ad accettare forme di compromesso col vicino grande-russo, come pure a sottolineare l'apparentamento storico-culturale rispetto a quest'ultimo, dimostrandosi incline a esaltare la propria specificità nazionale e ad affermare la propria estraneità rispetto alla Russia.

Come conseguenza rispetto a tale stato di cose, a giudicare dalla monumentalistica saremmo portati a desumere che il 'culto' della memoria kostomaroviana sia rimasto circoscritto a uno spazio molto limitato, cosa che fa di lui, al massimo, una celebrità locale: a quanto mi risulta, un solo monumento a lui intitolato, e caratterizzato da una retorica alquanto sobria, si trova a Jurasovka, il villaggio in cui lo storico vide la luce, nei pressi di Voronež (in Russia, poco a Nord rispetto all'attuale confine con l'Ucraina), all'interno del cui Governatorato Kostomarov ebbe i natali nel 1817.

Di tenore simile, anche se di più ampio respiro, risulta l'intrapresa che ha portato un gruppo di storici e di cultori del passato locale ad aprire, nel maggio del 2017, un museo incentrato su Kostomarov.¹⁸ Questo ha luogo a Dedovcy/Dibivci, nel Rajon di Priluks'kyj, nella *Oblast'* di Černihiv/Černigov (Ucraina), laddove Kostomarov aveva acquistato una semplice tenuta agricola per trascorrere le estati della sua maturità, dopo che aveva potuto coronare il suo antico sogno d'amore e sposare la sua ex studentessa Alina, sua promessa per moltissimi anni. Da quanto si nota attraverso le fonti reperibili in rete, i media ucraini hanno prestato una certa attenzione all'avvenimento, cosa che lascia sperare che la conoscenza del pensiero e della biografia di Kostomarov possano finalmente trovare la meritata diffusione.¹⁹

Persino la toponomastica pare essersi dimenticata dell'illustre storico. Con qualche eccezione: a Voronež, uno dei licei cittadini, situato nella centrale via intitolata a Sacco e Vanzetti, porta il nome dei due studiosi più celebri formati nella regione, ovvero il folklo-

¹⁸ Si veda URL <https://www.ukrinform.ru/rubric-tourism/2229496-na-cernigovsine-otkryt-muzejusadba-kostomarova.html> (2019-11-24).

¹⁹ Si veda URL <https://www.youtube.com/watch?v=sz8PXaagiB4>; <https://www.youtube.com/watch?v=7i44LMIPf0k> (2019-11-25).

rista Aleksandr Afanas'ev, e il più anziano Kostomarov.²⁰ Sempre nel 2017, e ancora nella città di Voronež, sono stati intitolati al Metropolita di Kiev Bolchovitinov - nativo anch'egli del posto - e a Kostomarov i grandi giardini pubblici cittadini.²¹ Anche questa operazione pare rientrare nel più generale clima di - moderato - *revival* della figura di Kostomarov, il quale ha preso forma nel 2017 in occasione della già citata ricorrenza del duecentesimo anniversario della sua nascita.

Anche a Charkiv/Char'kov (Ucraina), città presso la quale Kostomarov svolse i suoi studi universitari, in quello che fu il primo ateneo imperiale istituito presso i Governatorati Sud-occidentali, fondato nel 1805, esiste una strada intitolata allo storico: come si può desumere dalla fotografia qui riportata, non si tratta certo di una via monumentale, e neppure centrale.²²

9 La monumentalizzazione della memoria: la presenza in internet

Se la fama di Ševčenko è universale e ha attraversato tutti gli snodi della storia, quella di Kostomarov appare più malferma, come sin qui sintetizzato. Un riverbero di ciò si può rinvenire anche in internet: al di là delle voci di Wikipedia, il *bardo* monopolizza molti siti online. Differentemente, una delle non molte pagine significative dedicate a Kostomarov è stata organizzata dalle istituzioni culturali di Voronež (URL <http://lk.vrnlib.ru>): in questo sito si trovano riassunte le biografie di tutte le personalità native della regione di Voronež, e la pagina destinata allo storico appare senza dubbio accurata.²³ Tuttavia, anche in questo caso, la fama del fondatore della Confraternita Cirillo-Methodiana appare, se non relegata, quanto meno coltivata a un livello semplicemente locale, imparagonabile rispetto alla fama globale conseguita dal *bardo*, al termine di una esistenza difficile.

Conseguentemente a tutto ciò, anche il monumento funebre di Kostomarov, situato presso il cimitero monumentale di Volkovo, a San Pietroburgo, appare alquanto sobrio, connotato solo da una grande croce, a testimonianza del solido dono della fede che Kostomarov aveva alimentato durante la vita; nome patronimico e cognome, ov-

20 Si veda URL <http://www.infovoronezh.ru/News/Za-starinnyimi-fasadami-ulitsyi-Sakko-i-Vantsetti-6708.html> (2019-11-25).

21 Si veda URL <https://riavrn.ru/news/v-voronezhe-poyavyatsya-skvery-ime-ni-bołkhovitinova-i-kostomarova/> (2019-11-25).

22 A una rapida - e probabilmente non esaustiva - consultazione, da internet si desume che anche presso la località di Puškino, nella *Oblast'* di Mosca esiste una piccola via periferica intitolata a Kostomarov. Ritengo che tale dato non contraddica il quadro più complessivo, per come è stato argomentato.

23 Cf. URL <http://lk.vrnlib.ru/?p=persons&id=56> (2019-11-25).

viamente, secondo l'uso precedente la riforma ortografica del 1918; data di nascita e di morte, separate da un trattino, che ne riassume l'intera vita.

10 Conclusioni

A mo' di conclusione, è possibile dunque riassumere quanto argomentato sostenendo che il poeta Ševčenko, dopo aver vissuto una vita di patimenti, durante la quale era già riuscito ad assurgere al ruolo di simbolo della lotta contro l'oppressione zarista, suscitò l'approvazione di ambiti politicamente e culturalmente molto distanti fra loro. Il *bardo* fu considerato ben presto il simbolo della nazione ucraina, e specialmente gli ambienti radicali lo eressero a loro punto di riferimento, accentuando il carattere radicale del suo pensiero. Anche molti fra i sostenitori del movimento di Euromajdan hanno continuato a utilizzarne l'effigie, quale simbolo di unità nazionale e di lotta contro l'oppressione, in una chiave al contempo europeista e anti-russa. L'icona di Ševčenko è apparsa dunque quale elemento simbolico di coesione dell'intero fronte majdanista, mentre le figure del nazionalismo radicale novecentesco (Doncov, Suchevyč, ma soprattutto Bandera) sono state fatte apertamente proprie solo dai radicali della destra nazionalista.

L'icona di Ševčenko, intepretata soprattutto come simbolo di identità nazionale, ma anche di lotta per la libertà e la democrazia, ha attraversato durante il Novecento tutta l'Europa e, attraverso la Diaspora ucraina, ha solcato gli oceani, finendo con il radicarsi in particolare in Nord America. L'immagine del *bardo*, dunque, è diventata universale, esposta agli sguardi delle genti di mezzo mondo.

In epoca sovietica, il mito di Ševčenko non finì in alcun modo con l'appannarsi. Anzi, al contrario, fu sostenuto tanto in ambito ucraino quanto pan-sovietico dal Partito, in quanto questa icona era spendibile - con le debite forzature - anche in chiave marxista-leninista.

Se la figura di Ševčenko ha conosciuto successo e fama ininterrotti sino ai nostri giorni, non si può dire altrettanto del mito dello storico Kostomarov. Pochissimi, per non dire nessuno, hanno issato la sua effigie al vertice di processioni politiche, o ne hanno fatto un vessillo fondamentale in termini ideologici o identitari. Forse anche la sua prosa da storico, per quanto brillante, risulta troppo cerebrale, e non è pertanto riuscita a divenire un patrimonio radicato nelle masse.

Chi, più direttamente, ne raccolse il testimone, fu Mychajlo Drahomanov, attivista ucrainofilo (fondò la *Hromada*) di orientamento socialista, attivo a fine Ottocento, e poi Ivan Franko, ma essenzialmente attraverso la via aperta dallo stesso Drahomanov. Gli animatori delle successive generazioni di ucrainofili à la Kostomarov non ebbero vita semplice, stante la loro moderazione e inclinazione a media-

re lo scontro ideologico: la loro visione tesa a garantire una contemporanea opera di emancipazione sociale e nazionale a beneficio dei contadini, al tempo del tutto ignari dei loro diritti, come pure della loro identità nazionale, fu sconfitta dalle teorie novecentesche, ben più radicali, prima ancora che lo stalinismo imponesse con la forza, nell'Ucraina sovietica, il proprio pensiero unico come un rullo compressore, pur senza riuscire a conculcare mai del tutto il sentimento nazionale ucraino. Semmai, come è stato notato, Kostomarov ha continuato ad avere successo in Russia (in quella zarista e in quella attuale, più che in quella sovietica, dove era stata imposta una sorta di *damnatio memoriae* a suo danno, stanti le sue origini in parte nobiliari e il suo atteggiamento molto devoto), come autore 'allineato', vocazione che intraprese, in sostanza, dopo il 1863, stanco e deluso per via delle tante battaglie perdute. Come si può immaginare, in Russia solo gli ambienti specialistici sono a conoscenza della sua vocazione ucrainofila.

Qualche timido segnale di maggiore attenzione nei confronti del legato morale kostomaroviano è emerso dopo la nascita dell'Ucraina indipendente e, soprattutto, in tempi recentissimi, in occasione delle celebrazioni per i due secoli dalla nascita dello storico e scrittore. Apparentemente, però, la sua eredità appare stretta o a un'interpretazione locale, in quanto *enfant du Pays*, oppure esclusivamente interpretata in una chiave mono-nazionale - aspetto, quest'ultimo, a mio parere del tutto estraneo al pensiero di Kostomarov.

Forse, in un periodo di aspra contesa - quale quello presente - fra Russia e Ucraina, il pensiero slavofilo e democratico di Kostomarov meriterebbe una rilettura attenta e impegnata in senso civile, specialmente qualora si ritenga che la riappacificazione debba passare attraverso un convinto riavvicinamento fra le parti. Ciò non per minimizzare la portata morale del radicalismo ševčenkiano, da tante parti apprezzata, quanto nella speranza che si torni a una fase di dialogo, e a un atteggiamento incline a sottolineare più il fondamentale substrato comune - già negato in sostanza a inizio Novecento dallo storico ucraino Hruševs'kyj (Pachl'ovs'ka 1998, 110-11) - che gli innegabili elementi divisivi fra i due Stati slavi-orientali, intervenuti nel corso della storia, in seguito alla genesi comune. Naturalmente, il pensiero kostomaroviano andrebbe necessariamente adattato a tempi profondamente differenti rispetto a quelli che lo avevano prodotto, e tuttavia riteniamo che il suo slavofilismo democratico, cui non era estranea la consapevolezza della intrinseca appartenenza degli Slavi alla «famiglia di Japhet» europea (cf. Franco 2016, 282; Calvi 1993, 128-9, versetto 55), abbia qualcosa di molto significativo da insegnare alle genti di oggi.

Bibliografia

- Il'ja Repin* (2019). *Il'ja Repin*. Moskva: Gosudarstvennaja Tret'ja kovskaja Galereja.
- Bazzarelli, Eridano (2000). «Il prigioniero del Caucaso». Puškin, Aleksandr (2000). *Opere*. Milano: Mondadori. Meridiani.
- Bettanin, Fabio (2018). *Putin e il mondo che verrà. Storia e politica della Russia nel nuovo contesto politico internazionale*. Roma: Viella.
- Broggi, Giovanna; Pachlovska, Oksana (2015). *Taras Ševčenko. Dalle carceri zariste al Pantheon ucraino*. Milano: Le Monnier; Mondadori.
- Bushkovitch, Paul (1991). «The Ukraine in Russian Culture 1790-1860: The Evidence of the Journals». *Jahrbücher für Geschichte Ost Europas*, 39(1). Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Neue Folge, 339-63.
- Buttafava, Giovanni (2000). *Il cinema russo e sovietico*. A cura di Fausto Malcovati. Roma: Biancoenero Edizioni.
- Calvi, Luca (a cura di) (1993). «I Libri della Genesi del popolo ucraino». *Annali di Ca' Foscari*, 32(1-2). Serie Occidentale. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Trad. di: Kostomarov (attribuiti a) (1846). *Khyhy Byttija ukrains'koho narodu*;
- Clementi, Marco (2008). «Introduzione». Kostomarov, Nikolaj (2008). *Storie di Ucraina. La legge divina. Statuto della Fratellanza di Cirillo e Metodio. Viaggio a Vologsk. La rivolta delle bestie*. Roma: Odradek.
- Ferrari, Aldo (2019). «La Russia verso Oriente?», in «Il 3° millennio della Terza Roma. Status e potenza del modello culturale e politico russo», *I Quaderni di Domus Europa*. Rimini: Il Cerchio, 6-9.
- Franco, Andrea (2014). «L'autobiografia di Nikolaj Ivanovič Kostomarov: le fondamenta dell'ucrainofilia politica nel filtro dell'autocensura» *Avtobiografia*, 3, 233-43.
- Franco, Andrea (2016). *Le due nazionalità della Rus'. Il pensiero di Kostomarov nel dibattito ottocentesco sull'identità ucraina*. Ariccia (RM): Aracne.
- Gorina (1977). *Tvorčeskaja biografija Nikolaja Nikolaeviča Ge. Kratkij očerk*, Izdatel'stvo Izobrazitel'noe Isskustvo.
- Hosejko, Lubomir (2001). *Histoire du cinéma ukrainien*. S.l.: Édition A Die.
- Kostomarov, Nikolaj (2007). *Avtobiografija. K 190-letiju so dnja roždenija*. Kiev: Izdatel'skij Dom «Stilos».
- Kostomarov, Nikolaj (1993). *La rivolta degli animali. Lettera di un proprietario terriero piccolo-russo al suo amico di Pietroburgo*. Palermo: Sellerio. Trad di: *Skotskij bunt*, s.d.
- Pachl'ovs'ka, Oksana (1998). «L'ucrainistica come disciplina fantasma». Calvi, Luca; Giraud, Gianfranco (a cura di), *Che cos'è l'Ucraina? Що таке Україна*. Padova: E.V.A.
- Plokhyy, Serhii (2008). *Ukraine & Russia. Representation of the Past*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Prymak, Thomas (1996). *Mykola Kostomarov. A Biography*. Toronto: University of Toronto Press.
- Romano, Sergio (2017). *Putin. E la ricostruzione della grande Russia*. Milano: TEA.

