

Gabriella Elina Imposti

Il romanzo di Svetlana Vasilenko *Duročka*. Tra mito e agiografia

Новая амазонка не верит мифам, которые слышит с детских лет, и потому творит новые, что иногда помогает ей вспоминать и хорошо забытые старые. [...] Ее девиз: миру – миф
(Vasilenko 1991c)

1. *Neomitologismo al femminile*

Il mito sembrerebbe essere un "territorio inospitale" (Ostriker 1986: 211) per le scrittrici, se si concorda con il giudizio di Simone de Beauvoir secondo cui "le donne non hanno creato un mito virile [...] sognano attraverso i sogni degli uomini [...] [che] hanno formato, per esaltarsi, le grandi figure virili, Ercole, Prometeo, Parsifal; nel destino di codesti eroi la donna recita una parte secondaria. [...] L'asimmetria delle due categorie, maschio e femmina, si manifesta nell'aspetto unilaterale dei miti sessuali" (De Beauvoir 1999: 193). Il mito inteso in senso lato, ampliato a comprendere anche figure storiche, fiabe, leggende e le Scritture, appare dunque come qualcosa di obiettivo ed eterno, appannaggio della cultura maschile, tramandato (*handed down*, Ostriker 1986: 213) nel corso dei secoli. Proprio per questo esso ha conferito ai soggetti maschili che lo usano nella propria scrittura una autorità superiore restando a lungo uno strumento per costringere le donne ad assumere identità e ruoli marginali, subordinati ed essenzialmente limitati ai due modelli alternativi dell'angelo o del mostro (cfr. Ostriker 1986: 212; De Beauvoir 1999: 193; Caputi 2004: 13, 315-318).

Ciononostante, l'attrazione per il mito anche per le donne non è sradicabile (Ostriker 1986: 212), perciò numerose scrittrici nel corso del XX secolo e all'inizio del XXI si sono rivolte ad esso appropriandosene, alterandolo, "re-visionandolo" nel senso etimologico del termine, come ben illustra la poetessa e femminista americana Adrienne Rich:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us (Rich 1972: 18-19).

La riscrittura del mito, o meglio la mitopoiesi delle donne scrittrici, innanzi tutto attacca le asimmetrie di genere trasmesse dal mito nel corso dei secoli, alterandole e spostando il fuoco della narrazione dai personaggi maschili a quelli femminili (cfr. Purkiss 1992: 441), smantellando i tratti distintivi (spesso negativi) di certe figure femminili, met-

tendone a nudo la convenzionalità o problematizzando il giudizio tradizionale sulle loro azioni, oppure dando dignità di soggetto a figure condannate dal mito ad essere oggetto. Si tratta di operazioni essenzialmente antiautoritarie che al concetto di potere e violenza ne oppongono altri, non aggressivi e non volti al dominio.

Come sottolineano Lejderman e Lipoveckij (2003, 1: 16), un tratto caratteristico del processo letterario del xx secolo è la “comparsa di sistemi artistici secondari, il cui principio costruttivo consiste nella combinazione dialogica di strutture ‘metodologiche’ vecchie e nuove [...] mediante il prefisso ‘neo-’”. Si è parlato ad esempio di “neomitologismo” o di “aspirazioni neomitologiche”, dominanti nella cultura del xx secolo (Lotman, Minc 1981: 50), volte a strutturare il testo artistico prendendo a prestito motivi e temi dalla mitologia classica, imitando il carattere spiccatamente polisemantico e associativo della lingua primigenia e infine creando mondi e immagini mitologiche nuove (cfr. Galanina 2013: 63). Uno dei tratti principali del “neomitologismo” del xx-inizio XXI secolo è il suo carattere “policulturale” e cioè la pluralità delle fonti dei motivi mitici utilizzati e l’accentuato carattere intertestuale (cfr. Rudnev 1999: 184-187).

I testi neomitologici sono orientati principalmente verso la mitologizzazione di temi della contemporaneità, creando così “miti di autore” (Lotman, Minc 1981: 52) caratterizzati da originali visioni (anti)utopiche e uchroniche, che permettono di superare lo storicismo locale e di passare a dimensioni macro-storiche o addirittura metastoriche, uscendo dai consueti confini temporali e spaziali ed evidenziando particolari modelli di comportamento individuale e sociale. Molte scrittrici russe negli ultimi decenni si sono rivolte al mito per interpretare e spiegare la nuova realtà sociale e politica del paese. Dal punto di vista formale spesso si osserva nella loro opera una decostruzione dei generi letterari tradizionalmente dominati dagli uomini, come ad esempio il romanzo storico, con una conseguente loro ibridazione e contaminazione per creare forme innovative, stranianti e sincretiche, come ad esempio il “romanzo-mito” (Lotman, Minc 1981: 53) o, come nel caso di cui ci occuperemo in questa sede, del “romanzo-agiografia”¹.

In questo saggio ci concentreremo su un breve romanzo, *Duročka* di Svetlana Vasilenko, una delle numerose scrittrici russe che proprio negli anni Novanta “si mettono a parlare” (Vasilenko 2001b) e a pubblicare uscendo dal silenzio imposto alle voci femminili in una cultura profondamente letteraturocentrica e maschilista come quella russa. Nel suo romanzo l’autrice compie un’operazione di revisione e originale sintesi di miti in senso lato, che vanno da quello della Grande Dea a motivi del folclore slavo e a figure chiave della spiritualità russa come quella dello *jurodivyyj*. Una operazione, questa, che, come vedremo, comporta anche una nuova interpretazione lontana, dai vecchi schemi ideologici, di due momenti cruciali della storia dell’Unione Sovietica.

¹ Una definizione data da Svetlana Vasilenko e che verrà discussa in dettaglio nel corso dell’articolo.

2. *Le "Nuove Amazzoni"*

Svetlana Vasilenko è nata nel 1956 nella cittadina militare segreta di Kapustin Jar, nella regione di Astrachan'; il padre era ufficiale, la madre ingegnere. Un ruolo molto importante nello sviluppo della futura scrittrice fu svolto dall'isolamento e dalla liminarietà di Kapustin Jar in cui trascorse l'infanzia: la cittadina era infatti una delle tante macchie bianche sulla carta dell'URSS dedicate alla ricerca per lo sviluppo degli armamenti nucleari, top secret persino per i comuni cittadini sovietici, non luoghi i cui abitanti conducevano un'esistenza non dissimile da quella dei detenuti, "sempre dietro al filo spinato", come si esprime la scrittrice in una nota autobiografica (Vasilenko 1991b). Questa liminarietà era accresciuta dalla collocazione di Kapustin Jar lontano dal centro politico e culturale dell'URSS, nella steppa della regione di Astrachan', al confine tra Europa e Asia, nei territori che un tempo erano sotto il dominio dei tatarci dell'Orda d'Oro. Così ricorda Svetlana Vasilenko la sua infanzia:

Я родилась на Волге в секретном ракетном городе, окруженном колючей проволокой. Отец мой был военным и он мог быть именно тем человеком, который во время Карибского кризиса в 1962 году, во время противостояния Хрущева и Кеннеди, чуть было не приведшее к ядерной войне, нажал бы на кнопку и мир был бы уничтожен. Много позже я спросила его, что они делали, о чем думали, сидя там, в бункере перед этими кнопками, перед концом света? Он подумал немного и сказал: "Мы играли в преферанс". Я ожидала чего-то невероятного, какого-то откровения ожидала я от человека, который мог уничтожить мир. Оказалось так буднично. Потом я поняла, что да, именно так и должно было быть: перед тем, как пустить пулю миру в лоб, – играют [...] в преферанс. Так и должно было быть – это логика развития мужского агрессивного военного сознания (где нет разницы между советским и американским) до полного уничтожения (Vasilenko 2001a).

Proprio questa "infanzia cosmica" (Goscilo 2000: XII), trascorsa in un ambiente dominato dall'ossessione paranoica della guerra fredda e della corsa agli armamenti, e l'esperienza traumatica in prima persona della crisi dei missili di Cuba possono essere considerate tra i fattori che portarono la scrittrice a identificare l'aggressività distruttrice con il genere maschile e l'impulso salvifico con quello femminile, gettando le basi delle sue convinzioni femministe, come dichiara essa stessa: "[...] истоки моего феминизма находятся именно здесь. В ту ночь я всей собою поняла и запомнила: 'Мужчины (даже мой любимый папа) уничтожают мир, женщины его спасают'" (Vasilenko 2001a).

Il dichiararsi femminista in URSS poteva suonare inattuale e paradossale, considerato che la 'questione femminile' era ritenuta ufficialmente superata dalla instaurazione del socialismo sovietico. Tuttavia, come ricorda la scrittrice, "Как я сейчас понимаю, идеи феминизма держали от нас за семью запорами, боясь их больше, чем идей антикоммунизма, так как они потрясали не только социальные основы, а основы основ нашего патриархального общества" (Vasilenko 2001b).

La scrittrice, allora alle prime armi, stanca di vedersi rifiutare le proprie opere perché considerate “prosa mestruale”², alla fine degli anni Ottanta, nel clima di nuovo disgelo culturale e sociale dell’epoca della Perestrojka, fonda assieme ad altre colleghe un gruppo letterario di scrittrici dal nome significativo di “Novye Amazonki” (‘Nuove Amazzoni’)³.

На мужскую агрессию мы решили ответить своей – женской – агрессией: мы решили работать сообща. Хорошо помню фразу составительницы первого сборника Ларисы Ванеевой: “Я заметила, что если женщины начинают работать вместе, то их силы растут не в арифметической, а в геометрической прогрессии” (Vasilenko 2001b).

Il gruppo riuscì a pubblicare come opera collettiva due antologie di racconti, ponendosi esplicitamente l’obiettivo di confrontarsi con un mondo, quello letterario russo, decisamente patriarcale e fallologocentrico, il quale riteneva che “Женщина не может написать полноценное художественное произведение. Это доказала мировая история литературы” (Vasilenko 2001b). Il titolo della prima raccolta (Vaneeva 1990) è tratto dal racconto omonimo di Elena Tarasova, *Непомнящая зла* (*Colei che non ricorda il male*), mentre il secondo (Vasilenko 1991a) riprende il nome del gruppo: *Novye Amazonki*. La prima antologia recava sul frontespizio in grande evidenza la scritta “*novaja ženskaja proza*” seguita dal titolo del volume e si apriva con un vero e proprio manifesto programmatico:

Женская проза? А что это такое? На какого читателя рассчитана? Стоит ли вообще делить художественное творчество на мужское – женское, не лучше ли следовать привычной шкале оценок плохо – хорошо? Отвечая на вопросы скептиков, в том числе и противоположного пола, мы говорим вполне утвердительно: женская проза есть. Она существует не как прихоть эмансипированного сознания, во что бы то ни стало пытающегося возвести самое себя в категорический императив. Она существует как неизбежность, продиктованная временем и пространством. Эта проза захватывает обширные географические территории, различные социально-бытовые и жанровые сферы [...] Женская проза есть – поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены отрещиваться от своего пола, а тем более извиняться за его “слабости”. [...] Все авторы данного сборника – проводники определенной социальной информации, все они обладают новым, “стереоскопическим” взглядом на действительность. Однако надо помнить, что для женщины замкнутый бытовой круг, круг ада, – это еще и круг жизни, предполагающий нескончаемость пути, его высокое постоянство (Vaneeva 1990: 3-4).

² Come ricorda Vasilenko 2001a, un capo-redattore, con insolenza inaudita, aveva detto a Larisa Vaneeva che la sua prosa era “mestruale” e per questo non l’avrebbe mai pubblicata.

³ Facevano parte del gruppo, che non va confuso con l’antologia pubblicata nel 1991, oltre Svetlana Vasilenko, Larisa Vaneeva, Valerija Narbikova, Irina Poljanskaja, Svetlana Vasil’eva, Nina Gorlanova, Elena Tarasova, Nina Sadur e Nina Iskrenko (Vasilenko 2001a).

Mediante questa breve introduzione le autrici rispondevano in anticipo anche alle polemiche che l'antologia avrebbe suscitato tra i critici "segnando uno spartiacque nella storia della scrittura delle donne in Russia" (Goscilo 1996: 77). Innanzitutto, attraverso la decisa affermazione della propria identità come donne scrittrici, in secondo luogo rilevando il cambiamento dei ruoli sociali delle donne nella storia, infine sottolineando quanto la quotidianità e i suoi conflitti costituiscano, al pari di un girone infernale, tutte le possibilità di rappresentazione della esperienza umana senza falsi tabù e ipocrisie.

E in effetti, con questa pubblicazione scaturita dal lavoro solidale e coeso di un gruppo di donne scrittrici, si intendeva dimostrare, in maniera "stereoscopica" (Vaneeva 1990: 4), la varietà dei temi e degli stili e la qualità altissima della scrittura femminile:

Этим сборником мы должны были доказать, что женская проза так же разнообразна и так же талантлива, как и мужская. Поэтому отбор произведений был чрезвычайно суров и придирчив: в сборник должны были войти произведения всех существующих ныне направлений: авангарда, постмодернизма, нового реализма, модернизма, нового сентиментализма и др. (Vasilenko 2001a).

Se l'introduzione alla prima antologia costituiva una sorta di manifesto ideale, quella alle *Nuove Amazzoni*, redatta da Svetlana Vasilenko, ne era il manifesto estetico⁴. Non a caso viene scelto il mito dell'Amazzone come ipostasi della prosa femminile russa che combatte alla ricerca della verità, della giustizia e del diritto ad una propria esistenza letteraria: "[...] осознав мужское коварство, мы собирались бороться за свои женские и литературные права и взяли такое понятное всем и воинственное название – 'Новые амазонки.'" (Vasilenko 2001a). L'Amazzone, tuttavia, non è una guerriera sanguinaria bensì una donna compassionevole, che guarda alle proprie opere letterarie con la stessa sollecitudine che prova per i propri figli, come dichiara l'autrice:

Новая амазонка не воинственна, она хуже того – самодостаточна. [...]

Таким образом, новая амазонка – женщина с богатым будущим.

В прошлом у новой амазонки – главным образом схватки. Схватки, схватки, а затем роды. – Отсюда в настоящем у нее – дети. [...]

Как женщина, амазонка мелочна и придирчива к каждому слову; как мать, она к нему же сострадательна и чутка; как воительница – рубит на полуслове. [...]

По причинам военно-полевой неналаженной жизни амазонка так и не вышла из гоголевской шинели. Все вот вышли, а она нет. [...] Амазонками не рождаются, однако ими и не становятся. Это нисходит вдруг, это может случиться с каждой, если инь и ян, Анима и Анимус, мужское и женское, будто две бесприютные птицы, вдруг забьются в грудную клетку и выведут там свое потомство (Vasilenko 1991c).

⁴ L'antologia si presenta con un'originale veste grafica con sezioni precedute da illustrazioni e argute didascalie, curate da una delle autrici partecipanti al progetto, Tat'jana Morozova.

Le due raccolte di “prosa femminile” suscitavano immediatamente polemiche e critiche che da un lato si affannavano a negare la necessità di attribuire alla letteratura una definizione relativa al genere dell’autore/autrice o delle tematiche trattate, dall’altra ricadevano nella consueta accezione spregiativa dell’aggettivo *ženskij*, interpretato come ‘*damskij*’ oppure ‘*babij*’, condannando per un supposto eccessivo naturalismo la trattazione di temi tabuizzati, come l’aborto, i rapporti sessuali, e via dicendo⁵. Dopo l’uscita delle due antologie le scrittrici continuarono il proprio percorso creativo in modo individuale, alcune ottenendo notevoli riconoscimenti e successi, altre, come Larisa Vaneeva che entrò in convento, operando scelte di vita alternative. Tuttavia, le “Nuove Amazzoni” e le loro sodali con il loro ingenuo e pionieristico entusiasmo avevano dimostrato l’esistenza della letteratura delle donne e in certo senso “avevano scoperto l’acqua calda” del femminismo anche in Russia, contribuendo così ad una svolta nella mentalità collettiva del paese (Vasilenko 2001a).

3. *Duročka. Roman-žitie*

Poco meno di un decennio dopo la pubblicazione di queste antologie di ‘prosa femminile’ il quadro storico e sociale è profondamente cambiato. Siamo alla fine dei *lichie devžanostye* e dell’epoca di El’cyn caratterizzata da una profonda delusione rispetto al modello di vita occidentale, di sgomento e *vacuum* spirituale che lascia spazio alla nostalgia sempre più manifesta per il passato ‘imperiale’ di grande potenza. Su questo sfondo di *vacuum* spirituale si impone la creazione di una figura di eroe positivo che Vasilenko individua, come del resto aveva fatto Fëdor Dostoevskij più di un secolo prima con il romanzo *L’idiota*, in un personaggio non certo eroico, anzi solitamente considerato ininfluenza dai suoi contemporanei o addirittura disprezzato ed emarginato dalla vita sociale e politica, e cioè qualcuno che per definizione è debole di mente, ‘idiota’, scemo, o meglio, scema. *Duročka* (*La piccola scema*), appunto, è il titolo del breve romanzo pubblicato da Vasilenko nel 1998 su “Novyj Mir”. Vi si narra di un universo “traumatizzato” e apocalittico sintetizzando “descrizioni meticolose con immagini simboliche [...] la cui combinazione trasforma la sua narrazione in mito” (Goscilo 2000: XIV). Questo romanzo è qualcosa di più di un esperimento letterario, è un tentativo di “lanciare nell’inconscio nazionale un’idea etica valida ed efficace” (Tajganova 2000), di “creare nuovi miti e ricordarne di vecchi e dimenticati” (Vasilenko 1991c), come dichiarato nel manifesto programmatico che apre la raccolta *Novye Amazonki*.

Il romanzo *Duročka* in certo senso costituisce il culmine della produzione in prosa di Vasilenko di un intero decennio, condensandone motivi e figure in una “narrazione ambiziosa” (Goscilo 2000: XX) che reinterpreta la storia passata della Russia e prefigura un possibile futuro, “intrecciando in modo audace agiografia, folklore, leggenda e storia” (*Ibidem*: XX). Fin dalla definizione di genere, che l’autrice esplicita nel sottotitolo, “*Roman-žitie*”, ovvero ‘romanzo-agiografia’, osserviamo la decostruzione e contaminazione di generi lette-

⁵ A proposito delle polemiche attorno alla definizione di ‘*ženskaja proza*’ cfr. Goscilo 1996: 70-80. I saggi critici pubblicati in merito all’epoca sono stati raccolti e tradotti in Goscilo 1992.

rari come romanzo e agiografia, con la conseguente creazione di forme nuove e ‘sincretiche’ in linea con le tendenze del neomitologismo (cfr. Lotman, Minc 1981: 52).

In particolare, vengono qui fusi assieme due generi protagonisti di due epoche diverse e ben distinte: quella medievale per l’agiografia, basata su un preciso canone narrativo, e quella moderna per il romanzo, forma assai flessibile, multiforme, dinamica e in continua evoluzione. La fusione dei due generi in definitiva “ne trascende i confini ed espande il significato di entrambi” (Kobets 2007a: 89), come cercheremo di dimostrare in seguito. Su questi due generi si innestano anche quelli della fiaba, della leggenda, delle *byliny* e delle *istoričeskie pesni* - ad esempio la leggenda di Tuba, la figlia del Khan tataro Mamaj e del suo infelice amore per Dmitrij Donskoj (Vasilenko 1998: 43-47), introdotta da un personaggio minore, oppure quella del regno di Sten’ka Razin e del suo favoloso tesoro (Vasilenko 1998: 57-58) – che ne evidenziano la componente mitologica in senso lato.

Per quanto riguarda il genere romanzo, osserveremo che, rispetto alla tradizione letteraria russa, l’attribuzione di *Duročka* da parte dell’autrice a questa categoria si distacca decisamente dalla tradizione letteraria russa in particolare dal punto di vista delle dimensioni, infatti questo testo occupa in tutto una sessantina di pagine, collocandosi, almeno sotto l’aspetto quantitativo, piuttosto nell’ambito della *povest’*, ovvero del racconto lungo o del romanzo breve. Del romanzo, tuttavia, vengono mantenute la complessità della trama e della struttura, la varietà dei temi e dei personaggi. Infine, grazie alla laconicità e al dinamismo della scrittura di Vasilenko, lo stile del romanzo si avvicina molto alle caratteristiche di una sceneggiatura cinematografica (cfr. Tajganova 2000).

Per quanto riguarda il genere dell’agiografia, nel romanzo se ne mantiene la “bidimensionalità” (Kobets 2007a: 89) della rappresentazione della realtà e l’orientamento teleologico verso la completa manifestazione della santità del/la protagonista “attraverso una transizione dal piano profano a quello sacro dell’esistenza” (*ibidem*: 90), che si risolve essenzialmente in una *imitatio Christi* culminante con il miracolo. Come nel genere dell’agiografia, si sottolinea più volte il carattere “angelico”, il “volto da icona” della protagonista⁶, la sua mitezza, generosità e incapacità di fare il male⁷. Ella subisce ogni genere di offesa e sopruso, resiste nuda e scalza al gelo dell’inverno, sopravvive alla fame e alla sete, più volte si trova a un soffio dalla morte, vaga inseguita da nemici di ogni genere, a volte difesa dagli animali e dalle piante, come nel caso del rovo⁸ che la protegge dai suoi inseguitori o del cammello, animale simbolo di mitezza e sopportazione, che la porta in salvo dalle acque

⁶ “Ганна глядела иконно и бесстрашно” (Vasilenko 1998: 14). Per un confronto strutturale tra i canoni compositivi dell’icona e il romanzo-agiografia cfr. Byčkov 2011.

⁷ Ganna impedisce a Traktorina Petrovna di mangiare la focaccia avvelenata che Marat ha preparato per lei per vendicarsi della morte di altri bambini (Vasilenko 1998: 32-33).

⁸ La funzione del rovo è ambigua, infatti esso infligge a Ganna anche sofferenze fisiche ferendola, prima di offrirle rifugio. Nell’originale si parla di “*ternovnik*” (*Prunus spinosa*), letteralmente ‘prugnolo’, ma preferisco rendere con ‘rovo’, considerato il chiaro richiamo biblico al rovetto ardente (*ternovyj kust*) e alla corona di spine di Cristo.

del fiume (Byčkov *et al.* 2014). Molti tratti del suo comportamento ricordano inoltre quelli degli *jurodivye*, di cui si parlerà più avanti. In definitiva, questo romanzo-agiografia, come sottolinea Slavnikova (1999: 181), è “una versione letteraria di un apocrifo popolare” in cui i tratti specifici dell’agiografia e del romanzo si contaminano continuamente con quelli della fiaba e del mito. Del resto, anche nella letteratura medievale russa non mancano esempi di ibridismo tra la forma canonica della vita dei santi e il folclore, come nel caso dello *Žitie Petra i Fevronii*, dove una cornice dotta e ben formata dal punto di vista del genere agiografico racchiude un nucleo narrativo tratto da fonti folcloriche e fiabesche (cfr. Picchio 1984; Giambelluca Kossova 1991; Pljuchanova 1995: 204-210; Ferro 2010; Saronne, Szamko 2014).

4. *Struttura del ‘romanzo-agiografia’*

Il romanzo si compone di quattro parti di diversa lunghezza, suddivise in capitoletti o paragrafi. Ha una struttura ‘a cornice’ ambientata nel 1962, che comprende i primi tre paragrafi della prima parte e tutta la quarta e ultima parte, con un narratore di prima persona, Marat, che qui è il fratello della protagonista. Il nucleo del romanzo, che è invece narrato in terza persona, va dal paragrafo 4 della prima parte fino alla fine della terza parte, ed è ambientato all’inizio degli anni Trenta, tristemente famosi per la dekulakizzazione e la fame che devastò le regioni meridionali del paese.

La protagonista del nucleo del romanzo, che per gran parte della storia sembra limitarsi a un ruolo passivo come vittima di abusi di ogni sorta, è Ganna che nella cornice compare invece con il nome di Nad’ka. Si tratta in realtà di un personaggio unico ma con due nomi e due destini distinti, ancorché paralleli e misteriosamente intrecciati con due diverse epoche della storia della Russia Sovietica; l’identità tra i due personaggi è dichiarata esplicitamente alla fine del capitolo 3 della prima parte:

Я смотрел на нее: Надька!
Она молчит, но я услышал, как она сказала молча:
– Я – Ганна (Vasilenko 1998: 10).

Nad’ka, che è il personaggio principale della cornice, è una bambina nata in una base missilistica verso la fine degli anni Quaranta⁹, è sordo-muta e ha la sindrome di Down¹⁰. Per questo motivo viene abbandonata dai genitori in una cesta sul fiume che la porta indietro nel tempo e nella storia fino al 1917, quando viene salvata dalle acque da una pia donna, Charyta,

⁹ Nel romanzo si fa cenno al fatto che la protagonista, in entrambe le sue ipostasi, ha tredici anni. Quindi Ganna dovrebbe essere nata nel 1917 e Nad’ka nel 1949 (cfr. Vasilenko 1998: 11, 65). Da notare che anche di Tuba (la mitica figlia del khan Mamaj con cui i pescatori identificano Ganna), si dice che ha tredici anni (Vasilenko 1998: 44) suggerendo così una terza ipostasi, leggendaria, della protagonista.

¹⁰ Come rileva con disprezzo Traktorina Petrovna nella quarta parte del romanzo (Vasilenko 1998: 10, 69).

che la nutre e la cura fino all'inizio degli anni Trenta, quando la fame la costringe a portarla in un orfanotrofio nella speranza che possa trovare lì assistenza adeguata. A questo punto la ragazzina salvata dalle acque, che si chiama Ganna ed è muta, ha tredici anni. Cominciano le sue peripezie in un mondo dominato dalla crudeltà e dalla violenza, personificato innanzi tutto dalla direttrice dell'orfanotrofio, Traktorina Petrovna, il cui scopo principale è sradicare sistematicamente e completamente tutte le vestigia e i "residui" (*perežitki*) della vecchia Russia e della sua religiosità, e che per far ciò giunge a causare la morte per denutrizione e colera di alcuni bambini e persino a uccidere Marat, il quale in questa parte del romanzo e dimensione temporale è un ragazzino dell'orfanotrofio. Dopo l'uccisione di Marat Ganna fugge inseguita da ogni sorta di nemici; il suo vagabondare è simile al "cammino della Madonna per i tormenti" (*choždenie Bogorodicy po mukam*) (Kobets 2007b), fino a quando, nel paragrafo 20 della parte terza, sogna la Madonna che le affida il compito di "curare le persone":

То ли сон пришел к Ганне, то ли видение.

Увидела Ганна плывущее над землей светящееся облако. И на том облаке или сугробе стояла женщина с необычайно красивым лицом. Лицо было Ганне знакомо, родное лицо. На иконке у тетки Харыты она это лицо видела.

– Божья Мать... – прошептала Ганна.

Божья Мать слегка кивнула, улыбнулась.

– Ты любимая дочь Господа, – сказала Ганне.

– Я? – удивилась Ганна. – Но почему я?

– Ты страдала, – легко сказала Божья Мать.

Голос у нее был как у тетки Харыты.

– Что я должна делать? – заволновалась Ганна.

– Иди и лечи людей. Вскроются реки – плыви к другим людям.

– Тоже лечить?

– Там узнаешь (Vasilenko 1998: 61).

A questo punto Ganna da piccola scema perseguitata da innumerevoli nemici e predatori si trasforma in santa taumaturga e inizia a compiere miracoli: la neve si scioglie sotto i suoi passi e, a imitazione di Gesù, guarisce gli infermi, ridà la vista ai ciechi e resuscita i morti. L'atto conclusivo di questa fase della sua vita è la guarigione della direttrice dell'orfanotrofio, restata invalida nel tentativo di uccidere la piccola scema. Con questo miracolo, per il quale peraltro Traktorina Petrovna non prova alcuna gratitudine¹¹, si conclude il percorso taumaturgico di Ganna nella Russia degli anni Trenta. La ragazzina sale nuovamente sulla zattera con cui era arrivata in questa epoca tredici anni prima e 'torna al futuro' e cioè agli anni Sessanta per compiere il supremo atto salvifico a cui è destinata.

¹¹ "Отошла Ганна, взглядом приказала Тракторине Петровне: вставай!

Как замороженная Тракторина Петровна встала, пошла к Ганне.

Стояли, глядели друг на друга.

– Так это ты святая? – сказала Тракторина Петровна. – Я всегда знала, что ты плохо кончишь" (Vasilenko 1998: 64).

Nella parte quarta tempo e ambientazione mutano nuovamente, seguendo un ritmo quasi cinematografico di scene che si giustappongono senza alcuna esplicita connessione narrativa (cfr. Goscolo 2000: XVII; Tajganova 2000). Il cerchio della storia si chiude, siamo nell'autunno del 1962, durante la crisi dei missili di Cuba, nella base missilistica di Kapustin Jar, che costituisce il primo possibile obiettivo del paventato attacco nucleare nemico. Nad'ka è tornata in seno alla famiglia, il fratello Marat ne narra le vicissitudini e come sia stata 'ingravidata' dal piumino dei pioppi (Vasilenko 1998: 66)¹². Una ormai anziana Traktorina Petrovna porta i bambini della base nella steppa, rallegrandosi in cuor suo di poterli offrire come vittime sacrificali della guerra nucleare che appare imminente¹³. Ma al termine di una notte di angosciosa attesa Nad'ka viene letteralmente 'assunta' al cielo dove partorisce un nuovo sole, salvando così l'umanità tutta (Vasilenko 1998: 73).

La struttura circolare del romanzo è suggerita e rafforzata dal cigolio dell'altalena che marca l'inizio della prima e della quarta parte¹⁴:

Скрып.

Скрып.

Скрып-скрып...

Скрып.

Скрып.

Скрып-скрып...

Надька на ржавых качелях катается: вверх-вниз, скрип-скрип (Vasilenko 1998: 9).

Al di là dell'evidente metafora di andata e ritorno nello spazio e nel tempo evocata dal movimento oscillatorio dell'altalena, che nel romanzo serve a marcare il passaggio della soglia temporale, la scelta di questo oggetto appare particolarmente cruciale tenendo conto del pregnante significato simbolico che assume nel folclore degli Slavi per i quali dondolarsi sull'altalena era un vero e proprio rito sociale che si svolgeva in specifici periodi dell'anno: immediatamente prima dell'inizio della Quaresima e in primavera. L'altalena aveva anche diversi significati mitologici e funzioni magiche, spesso collegate alla ricerca

¹² Traktorina Petrovna invece dà una spiegazione 'razionale' della gravidanza di Nad'ka, accennando ad uno stupro da parte di alcuni soldati (Vasilenko 1998: 69). Nella parte centrale del romanzo anche Ganna viene violentata da una banda di ribelli (Vasilenko 1998: 61).

¹³ Un particolare che si richiama ad un episodio della biografia di Vasilenko narrato dall'autrice (Vasilenko 2001a).

¹⁴ Si potrebbe rintracciare in questa immagine iniziale dell'altalena un accenno, non si sa quanto voluto e consapevole, alla "legge delle altalene", *zakon kačelej*, che Velimir Chlebnikov credeva di aver scoperto nell'avvicinarsi ad intervalli regolari nella storia di eventi affini o opposti (Chlebnikov 2000-2006: I, 240; 6.2, 50-51). Vasilenko (2008) nella poesia *Nastja* ("Из воды / на берег / выходит / нагая, / как хлебниковская свобода, / девочка") allude a un celebre verso di Chlebnikov ("Свобода приходит нагая / бросая на сердце цветы..."; Chlebnikov 2000-2006: 2, 8). La bambina raffigurata nella poesia di Vasilenko ricorda anche il personaggio del suo romanzo.

di un fidanzato o fidanzata, alla cura di malattie come l'epilessia, per prevenire la rabbia nei cani o scongiurare il morso di serpenti e zanzare. Tra gli slavi meridionali, dondolarsi sull'altalena era un rito celebrato in giorni particolari del calendario agrario per propiziare lo sviluppo delle semine e per un buon raccolto, specie del lino, della canapa, del cotone e del grano. Per gli slavi orientali dondolarsi sull'altalena era inoltre ritenuto un'occupazione tipica di figure mitologiche femminili come le *rusalki*, mentre secondo i serbi e i macedoni sulle altalene amavano dondolarsi creature demoniache, perciò le altalene venivano smontate dopo il tramonto (cfr. Agapkina 2004: 480-483; Hubbs 1988: 78)¹⁵.

Vasilenko impiega tecniche narrative molto diverse nelle parti relative a Nad'ka e in quelle centrali su Ganna. Nella cornice il narratore è Marat, il fratello adolescente di Nad'ka, la sua narrazione a tratti, specie nella prima parte e all'inizio della quarta, è molto simile ad un monologo interiore, pieno di ripetizioni, analessi, prolessi, esclamazioni ed espressioni colloquiali al limite del volgare. Egli rappresenta Nad'ka e soprattutto il suo corpo e i suoi indumenti con un misto di morbosa ammirazione e compassione, soffermandosi in particolare sul suo ventre che peraltro costituisce la chiave di volta della narrazione di questa parte. È estremamente protettivo nei confronti della sorella, specie quando Traktorina Petrovna cerca di impedirle di salire sull'autobus che porta i bambini nella stepa. Ed è proprio Marat a chiedere disperato a Nad'ka di fare qualcosa per scongiurare la catastrofe, pur sapendo che la sorella è sorda:

И тогда я сказал Надьке:

– Надька! Ну сделай же что-нибудь!

Я не знаю, почему я так сказал, я просто так сказал. Меня трясло, и я сказал.

– Надька! Ну сделай же что-нибудь! – сказал я.

Надька посмотрела на меня. Она посмотрела осмысленно, ясно, будто услышала меня (Vasilenko 1998: 72).

Oltre ad essere una sorta di catalizzatore del 'miracolo', Marat svolge a tutti gli effetti il ruolo di 'agiografo' di Nad'ka (Kobets 2007a: 105).

La parte relativa a Ganna si apre con una chiara notazione temporale e spaziale che introduce i drammatici anni Trenta: “В жарком мае 193... года въезжала в старинное астраханское село Капустин Яр телега, ржаво скрипела” (Vasilenko 1998: 10). Il cigolio “arrugginito” del carro ricorda esplicitamente il cigolio dell'altalena che si ripete a conclusione del capitolo 3 della prima parte. Questo passaggio di soglia temporale è marcato da una tempesta di vento e polvere che dà alla scena un carattere quasi apocalittico e anche fiabesco. Il tempo è come sospeso grazie al repentino passaggio dal tempo verbale passato al presente; la visione è offuscata dal gran polverone sollevato dal vento, si scorgono solo particolari isolati e ipertrofici, quasi privi di senso, si cammina “come immersi nel latte”

¹⁵ Suggestivo ai fini della discussione dello *jurōdstvo* è il significato del vocabolo greco *σάλος* che significa 'dondolio' e che con diversa accentuazione, *σαλός*, veniva utilizzato nei testi bizantini per denominare i folli in Cristo: *δια Χριστόν σαλός*.

(Vasilenko 1998: 11), senza sapere qual è la direzione giusta. Si distingue solo il suono della campanella di un pescatore che in certo modo guida i viaggiatori verso dove si ritorna finalmente a vedere. La narrazione rientra poi in un alveo più lineare con l'uso del tempo passato, periodi semplici e brevi narrati in terza persona con focalizzazione esterna e abbondanza di dialoghi e discorso diretto.

Nei punti di passaggio da un'epoca all'altra del romanzo vengono ripresi alcuni elementi chiave che ne rafforzano la struttura circolare: il già citato cigolio dell'altalena, il vento e la steppa, l'incontro con un ragazzo che in entrambe le epoche ha lo stesso nome, Marat. Nel 1962 è il fratello di Nad'ka mentre negli anni Trenta è un ragazzino dell'orfanotrofio che prenderà Ganna sotto la sua protezione e se ne innamorerà. Altri elementi che ritornano sono il serpente e i fiumi affluenti della Volga.

La dimensione temporale del romanzo, oltre ad articolarsi principalmente in due epoche storiche distinte¹⁶, si declina nelle diverse stagioni dell'anno: nella cornice all'inizio è tarda primavera, quando fioriscono i tulipani¹⁷, per poi passare all'autunno della crisi dei missili cubani. Più complessa è la scansione temporale all'interno del nucleo narrativo del romanzo: si inizia a maggio, si passa poi a gennaio, e cioè all'inverno, e infine si ritorna all'inizio della primavera. Il tempo assume qui anche un profondo valore sacrale in quanto coincide con le feste religiose della Pasqua in primavera e del Battesimo di Cristo in gennaio¹⁸. L'autunno, e in particolare il mese di ottobre, su cui si concentra la quarta parte, è infine caratterizzato dalla festa mariana, collegata alla visione di Sant'Andrea il Folle (*Andrej jurodivyj*), dell'Intercessione o del velo (*pokrov*) della Vergine Maria, che a sua volta è l'analogo cristiano della festa pagana della maternità e fertilità (Hubbs 1988: 115; Kobets 2007b).

5. *Nomi 'parlanti'*

Nel romanzo abbondano i nomi parlanti che ne accentuano il carattere agiografico: Ganna è una variante slava orientale del nome ebraico Hannah che significa grazia, oppure "il Signore mi ha favorita" (Superanskaja 2005: 271; Petrovskij 1980: 51). Nad'ka deriva evidentemente da Nadežda, cioè speranza in russo, una delle virtù teologali che sono rappresentate anche dalle tre gemelle che Ganna incontra nell'orfanotrofio: Vera, Nadežda e Ljubov', vale a dire Fede, Speranza e Carità. Noteremo anche il loro cognome, Abramovy, cioè figlie di Abramo. Il nome della devota Charyta¹⁹, che salva Ganna dalle acque del fiume e battezza i bambini dell'orfanotrofio, è modellato sulla parola greca *χάρις* (*cháris*), ovve-

¹⁶ Ad esse vanno aggiunte l'epoca di Dmitrij Donskoj e quella di Sten'ka Razin delle leggende inserite nella narrazione principale.

¹⁷ Questo fiore è una metafora del sangue versato durante e dopo la Rivoluzione, cfr. Kobets 2007b.

¹⁸ Abbiamo già rilevato come il dondolarsi sull'altalena presso certe popolazioni slave fosse collegato al tempo sacro dell'inizio della Quaresima.

¹⁹ La grafia più consueta è Charita (Superanskaja 2005: 358).

ro grazia, un termine chiave nella teologia paolina. Fanno esplicito riferimento ai Vangeli anche i nomi dei pescatori che salvano Ganna dalle acque del fiume Achtuba, il cui capo è Pietro (Vasilenko 1998: 48), tra loro non manca la figura del traditore rappresentato dal Butterato (Rjaboj) (Vasilenko 1998: 47). I nomi dei bambini dell'orfanotrofio sono basati sul loro aspetto esteriore (Bulkin, da Bulka, soprannome usato per indicare una persona robusta e dalla faccia rotonda, è un "tolstyy mal'čik", Vasilenko 1998: 14), oppure sul loro comportamento, come Charlie, che imita l'andatura e le gag di Charlie Chaplin. Tra i personaggi che Ganna incontra ci sono poi due vecchi coniugi, chiamati Canarini (Kanarejki) per il loro aspetto e comportamento aviforme "пошли себе, засвистав вдруг по-птичьему, будто не муж они и жена, а две птички-невелички, две канареечки-пташечки" (Vasilenko 1998: 21). Il prete, che per paura ha abbandonato l'abito talare ed è duramente richiamato al suo dovere da Charyta, si chiama Vasilij, il nome assunto da Vladimir I dopo la cristianizzazione della Rus' (Vasilenko 1998: 19)²⁰. Egli ritornerà al suo ministero fondendo un batacchio per la campana della chiesa e celebrando la festa del Battesimo di Cristo che si trasformerà in un vero e proprio bagno di sangue quando i fedeli vengono attaccati dai giovani del komsomol e dalla NKVD (pp. 51-55).

Se nelle due dimensioni temporali del romanzo i personaggi principali hanno il proprio doppio – Ganna diventa Nad'ka, e Charyta si trasforma in nonna Manja (Marija Vočarova) –, due personaggi transitano dagli anni Trenta ai Sessanta mantenendo il proprio nome. È il caso di Traktorina Petrovna che è sempre la stessa persona, continua a lavorare con i bambini come "пионервожатая [...] седая старуха в пионерском галстуке" (Vasilenko 1998: 68), pur non provando per essi alcuna simpatia né pietà, e considerandoli come meri oggetti da plasmare secondo gli slogan del partito. Anche il suo nome rivoluzionario, legato alla produzione del primo trattore sovietico nel 1923, esprime appieno la sua adesione alle concezioni atee e antireligiose del regime. All'obiezione di Charyta, che osserva a proposito del suo nome: "Ты ж человек, [...] И имя у тебя должно быть человеческое, какое при крещенье дали, [...]" Traktorina ribatte piena d'orgoglio: "– Меня Советская власть крестила, [...] Назвала, как зовусь, – Тракторина! И не человек я! А – коммунист! Поняла?" (Vasilenko 1998: 29).

Come abbiamo visto sopra, il nome Marat designa due personaggi maschili diversi, il ragazzino che Ganna incontra nell'orfanotrofio e che viene ucciso da Egoryč e Traktorina, e il fratello di Nad'ka. Il nome Marat, che è di origine tataro e araba (Murad) e significa "benvenuto" o "inviato", era piuttosto popolare in URSS, dove veniva anche collegato al famoso rivoluzionario francese Jean-Paul Marat, assassinato da Charlotte Corday nel luglio 1793²¹. Non è escluso che il nome dei due personaggi di Vasilenko debbano essere fatti risalire proprio al rivoluzionario francese, infatti nella parte centrale del romanzo Marat manifesta chiaramente la propria tendenza a ribellarsi all'ordine stabilito nell'orfanotrofio.

²⁰ Non è escluso che si tratti anche di un'allusione a Vasilij Blažennyj.

²¹ Al club giacobino si decise di dare il nome Marat al primo bambino nato nella sezione di Fontaine-de-Grenelle, cosa che puntualmente avvenne nel settembre del 1793 (cfr. Soboul 1983: 231).

Ritorniamo ora al nome Ganna, che come si è detto, è una variante ortografica usata in Ucraina e Bielorussia del nome ebraico Hannah (Anna). Le motivazioni della scelta di questo nome per la protagonista del romanzo-agiografia sono molteplici. In primo luogo, nel Primo Libro di Samuele si chiama così una delle due mogli di Elkanah, che essendo restata a lungo priva di prole, un giorno si reca al Tempio per pregare il Signore di concederle un figlio maschio facendo il voto di offrirlo al sacerdozio (1 Sam 1,11). Il testo biblico sottolinea che “Hannah pregava in cuor suo e si muovevano soltanto le labbra, ma la voce non si udiva; perciò Eli la ritenne ubriaca” (1 Sam 1,13). Rimproverata dal sacerdote, Hannah gli spiega la ragione di questa sua preghiera silenziosa e viene invitata a tornare in pace con l’augurio che il Signore le conceda quanto chiesto²². Tornata a casa, il marito si unisce a lei e “il Signore si ricordò di lei²³. Così al finir dell’anno Hannah partorì un figlio e lo chiamò Samuele, perché – diceva – ‘al Signore l’ho richiesto’” (1 Sam 1,19-20). Il particolare della preghiera silenziosa, cioè della ‘mutezza’ di Hannah costituisce uno dei tratti più significativi della figura di Ganna nel romanzo-agiografia di Vasilenko. In altre parti del primo libro di Samuele, tuttavia, Hannah molto più dei personaggi maschili è la protagonista di discorso diretto, per sei volte è il soggetto parlante (a Dio, a Eli, Samuel e Elkhanah) e quattro volte il destinatario; ciò e il fatto che il suo nome venga ripetuto ben 14 volte nei due libri di Samuele, a fronte di tre volte per Samuele stesso, ne mette in risalto la figura nel Vecchio Testamento assieme a uno sparuto gruppo di “matriarche” (cfr. Meyers 1994: 99). Infine, Hannah si distingue in quanto associata con il linguaggio poetico (*ibidem*: 100), infatti in 1Sam 2, 1-10 innalza un cantico al Signore in cui esalta la sua potenza e la sua giustizia e il dono della fertilità alla sterile “che ha partorito sette volte” (1 Sam 2,5). Il fatto che Ganna, pur essendo muta, sappia cantare meravigliosamente può essere collegato al cantico di esultanza di Hannah nel Vecchio Testamento e anche al Magnificat di Maria nel Nuovo (Lc 1,46-55). E dunque, sia per Hannah che per Maria la gravidanza è un evento determinato da Dio, entrambe offrono il proprio figlio primogenito al servizio del Signore. Il sacrificio di Hannah ha anche chiare implicazioni nazionali (Meyers 1994: 104): Samuele è infatti destinato a diventare giudice e profeta e a scegliere il primo re d’Israele, mentre la maternità di Maria, come noto, sta a fondamento della nuova alleanza di Dio con l’umanità. Infine, come si evince dal romanzo di Vasilenko, anche la gravidanza di Nad’ka ha ripercussioni cruciali per la salvezza del mondo dalla catastrofe nucleare.

²² Per un’analisi dettagliata dal punto di vista femminista di Anna come “vittima marginalizzata” dal marito, dalla moglie-rivale e dal sacerdote cfr. Klein 1994: 68: “This narrative shows that a woman can reach YHWH by opening her heart when males, even powerful men like Elkanah and priests like Eli, may project their own weaknesses on the ‘weaker’ women or be absorbed in empty ritual. [...] The narrative describes victimization of an innocent, and victim-reversal; so that Hannah evolves from an Other into a paradigm, a model of woman, and redeems her family from mimetic desire.”

²³ Queste parole suggeriscono che il ventre delle donne sia controllato dalla divinità, che agisce su di esso aprendolo o serrandolo.

6. *La Jurodivaja*

In posizione strutturalmente marcata, e cioè all'inizio della storia di Ganna, Vasilenko introduce una vera e propria "chiave tematica" (Picchio 1991: 406-407) del romanzo. All'obiezione di Traktorina Petrovna, che non capisce perché mai Dio avrebbe dato a Ganna un'anima avendola però privata della ragione²⁴, Charyta risponde: "Буяя мира избра Бог, да премудрыя посрамить!" (Vasilenko 1998: 14) e cioè: "Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti"²⁵. Questo passo dalla prima lettera di San Paolo ai Corinzi (1 Cor 1,27) può essere considerato il manifesto della follia in Cristo (*jurodstvo*), come sintetizza Ware "The 'Fool' carries the ideal of self-stripping and humiliation to its furthest extent, by renouncing all intellectual gifts, all forms of earthly wisdom, and by voluntarily taking upon himself the Cross of madness." (Ware 1963: 118).

È noto come tra i santi della Chiesa ortodossa russa abbondino le figure di folli in Cristo e quanto esse siano state venerate nel corso dei secoli; ciò permette di attribuire a questa forma di santità un carattere squisitamente russo, pur tenendo conto delle sue origini bizantine (Ivanov 2019). Come afferma Fedotov, "Юродивый так же необходим для Русской Церкви, как секуляризованное его отражение, Иван-дурак – для русской сказки. Иван-дурак, несомненно, отражает влияние святого юродивого, как Иван-царевич – святого князя" (Fedotov 1990: 98)²⁶.

Ganna e Nad'ka sono folli in Cristo del nostro tempo, la loro funzione è realizzare un mito soteriologico. Sono letteralmente "slabye umom" (Vasilenko 1998: 13), deboli nel corpo e nello spirito, incapaci di parlare, si esprimono con versi che ricordano quelli degli animali. Come osserva Sergej Ivanov (2019: 192), in antico slavo furono diversi i termini usati per definire il folle in Cristo di derivazione bizantina; oltre al prestito dal greco 'σαλός', nella traduzione cirillo-metodiana dell'Epistola ai Corinti si usa *боум* per indicare il concetto di 'stolto' (Cejtlin 1994: 102), in seguito diventerà più diffuso il termine *оуродъ* col senso originario di "kto rodilsja nepravil'no" (Ivanov 2019: 192), sia dal punto di vista fisico che mentale; in seguito, nel XVII secolo, si affermò la distinzione tra *urod*, vale a dire 'storpio' e *jurodivyj*, ovvero 'folle' (Ivanov 2019: 192-193)²⁷. Un altro tratto che Ganna/Nad'ka condividono con la figura dello *jurodivyj* (ad esempio Vasilij Blažennyj di Mosca, noto anche come *Nagochodec*), ma che è invece di solito assente nella versione femminile, è la nudità: Ganna infatti è nuda quando si bagna nel fiume assieme a Marat e va nel mulino assieme a lui, vaga nuda nel deserto e sulla neve; Nad'ka si denuda di fronte al fratello; entrambe le ipostasi del

²⁴ Traktorina Petrovna ritiene la mancanza di ragione di Ganna un tratto che l'accomuna con gli animali e in particolare le scimmie che possono essere ammaestrate: "Слаба умом? [...] То есть лишена разума? То есть животное. Как бы обезьяна. А из любой обезьяны можно сделать человека. Вот и проведем над ней эксперимент" (Vasilenko 1998: 13).

²⁵ Traduzione della CEI.

²⁶ Non è il luogo questo per addentrarci nelle diverse trattazioni della figura dello *jurodivyj* nella letteratura russa, cfr. Murav 1992.

²⁷ Nella Russia antica veniva anche usato il termine *pochab*.

personaggio non provano vergogna nel denudarsi, rivelando con ciò il proprio essere inermi e indifese, ma anche la propria ‘innocenza’, ristabilendo la purezza primigenia precedente alla ‘caduta’ nell’Eden e mettendo alla prova la moralità altrui (Kobets 2007a: 94-95).

La disabilità mette Ganna e Nad’ka ai margini della società, una marginalità rafforzata dalla loro condizione di orfane o rifiutate dai propri genitori: Nad’ka viene abbandonata in una cesta sul fiume appena nata a causa del suo handicap e quando ritornerà a casa sarà accolta da un fratello iperprotettivo e genitori pieni di sensi di colpa. L’essere orfana di Ganna è una incarnazione della condizione sostanziale della sua patria, la Russia, sia dal punto di vista sociale che spirituale. Non a caso verrà portata in un orfanotrofio ospitato nei locali di un ex convento dove incontrerà altri bambini destinati alla morte o ad un’azione di ‘rieducazione’ da parte della fanatica Traktorina Petrovna e dei suoi accoliti. Come i folli in Cristo, Ganna e Nad’ka vagano a lungo nel tempo e nello spazio in un una dimensione “trans-storica” (Sutcliffe 2009: 101) prima di giungere a compiere il proprio destino di salvezza del mondo, Ganna attraverso i miracoli e Nad’ka mediante la generazione di un nuovo sole-salvatore, in un periodo dell’anno che coincide con la festa del Velo (*Pokrov*) di Maria, la cui origine si deve ad un celebre *jurodivj* bizantino, Andrea di Costantinopoli (Fedotov 1990: 97).

Mentre nel canone bizantino e russo abbondano le vite di *jurodivye* maschi, le figure di donna folli in Cristo sono rare. Ricorderemo per la Chiesa bizantina Santa Isidora di Tabenna, altrimenti nota come Isidora Egizia, vissuta nel IV secolo. “Questa nel più bel fiore sua età dedicatasi al Chiostro, come che fosse adorna di gran sapienza, si mostrò priva di senno, e scimunita affine di essere schernita, e vilipesa dall’altre per amore di Cristo.” (Rosignoli 1772: 190). Di canonizzazione più recente è invece santa Ksenija di Pietroburgo²⁸, che, restata improvvisamente vedova, decise di rinunciare a tutti i beni e alla sua stessa ragione e identità, indossò abiti maschili, che ben presto si ridussero in stracci, e iniziò a vivere come una debole di mente per le strade di Pietroburgo senza dimora e riparo, di giorno esponendosi al pubblico ludibrio e alle offese e di notte pregando per il perdono dei peccati (Pečerskaja 2010). Nel Novecento possiamo inoltre ricordare altre figure di donne *jurodivye* venerate dai fedeli, come Feoktista Šul’gina di Voronež (1855-1940) e Alipija di Kiev (ovvero Agapija Tichonovna Avdeeva) (1910-1988) le cui vite sono state una viva testimonianza di fede in un’epoca di feroce lotta contro la religione. Osserveremo infine che quello che distingue Ganna/Nad’ka dalle figure di *jurodivye* che abbiamo citato qui, è il

²⁸ Il suo nome vero era Ksenija Grigor’evna Petrova, nata tra il 1719 e il 1730 e morta non più tardi del 1806 a San Pietroburgo, fu canonizzata dalla Chiesa russa in emigrazione nel 1978 e poi dalla Chiesa russa nel 1988. A Pietroburgo nell’Ottocento vissero altre figure femminili vicine allo *jurodstvo* tra cui la Beata Annuška Laškina (Lukašova) († 1853) che, diventata *jurodivaja* e dopo aver vagato a lungo per la Russia, fece ritorno a San Pietroburgo dove non aveva fissa dimora e viveva di elemosine, frequentando soprattutto la Piazza del fieno (*Sennaja ploščad’*); il luogo della sua sepoltura è stato a lungo meta di pellegrinaggio e agli inizi del Novecento sulla sua tomba venne eretta una cappella.

fatto che esse non scelgono di ‘fingersi’ deboli di mente per smascherare la follia del mondo, poiché la loro è una condizione di disabilità obiettiva che tuttavia si traduce nel veicolo paradossale della loro santità e della loro azione salvifica.

7. *Motivi del folclore*

Accanto a motivi di derivazione agiografica e biblica nel romanzo abbondano elementi tratti dal folclore e dalle leggende slave²⁹. Nella prima parte, ad esempio, si accenna ad un serpente: “[Надька] Бежала, на змею наступила, та грелась, вылезла гадюка, взяла Надьку укусила, гадюка, гадина, как собака – гам, – гадость серая, дрянь, выше колени” (Vasilenko 1998: 9). Al di là della simbologia biblica, questo enigmatico episodio allude al serpente come simbolo fallico e agente di fecondazione. Non a caso riscontriamo un richiamo quasi alla lettera all’incipit della *bylina Volch Vseslav’ evič*:

По саду, саду по зеленому
 Ходила-гуляла молода княжна [...]
 Она с камени скочила на лютого на змея
 Обвивается лютой змей
 Около чебота зелен сафьян,
 Около чулочика шелкова,
 Хоботом бьет по белу стегну.
 А в та поры княгиня понос понесла,
 А понос понесла и дитя родила

(Saronne, Danil’čenko 1997: 116).

Come si scoprirà nell’ultima parte del romanzo, Nad’ka è incinta; alla luce della *bylina* il morso del serpente potrebbe essere considerato come causa della sua gravidanza, l’attrice tuttavia lascia questo quesito senza una risposta definitiva. Il morso del serpente può essere mortale: Marat, per salvare la sorella, succhia il sangue intossicandosi con il veleno del serpente e nel delirio crede di essersi trasformato in un rettile: “я губами высасывал, на губах трещина, весь яд я всосал в себя, я как змеюка стал, я ходил по больнице и шипел – а-х-а – и хватал Надьку за ногу, [...] я уползал, хвоста не было, хотелось, чтоб был хвост” (Vasilenko 1998: 9). Per contrasto, nella parte del romanzo ambientata negli anni Trenta, Marat estrae il veleno da un serpente al fine di preparare una focaccia avvelenata per uccidere Traktorina Petrovna (*ibidem*: 32). Inoltre, con un chiaro riferimento biblico, il serpente introduce un oscuro senso di minaccia nella scena quasi paradisiaca in cui, nel capitolo 19 della prima parte, Ganna e Marat nuotano nel fiume Achtuba: “Вдруг змея проплыла между ними. Сверкающей бечевой, словно молния. Высоко, будто вытянув шею, несла она свою голову над водой. Грозно глянула” (*ibidem*: 27)³⁰.

²⁹ Abbiamo già accennato sopra al motivo dell’altalena.

³⁰ Sui diversi significati attribuiti al serpente nel folclore slavo cfr. Serjakov 2014: 59-73.

Legato al motivo del serpente è quello del pesce che ritorna più volte nel romanzo. Uno dei tratti distintivi del pesce nel folclore slavo, e cioè la mutezza, caratterizza anche il personaggio di Ganna, che quando si ficca in bocca tutto intero il pesce per non farselo portare via da Traktorina Petrovna, rende visibile questo nesso assumendo un aspetto ibrido tra essere umano e pesce: “Проглотила, жалко улыбнулась. Губы от налипшей чешуи у Ганны стали серебристые, будто рыбки” (*ibidem*: 12). Questa metamorfosi si ripeterà durante la fuga dall’orfanotrofio, quando Ganna, cercando di guardare il fiume, viene travolta dalla corrente e finisce nella rete di alcuni pescatori venendo scambiata per una *rusalka*³¹.

L’identificazione di Ganna con una *rusalka* introduce una nuova trasformazione della protagonista e un ulteriore viaggio indietro nel tempo con l’interpolazione della leggenda sull’infelice amore della figlia del khan Mamaj, Tuba per Dmitrij Donskoj con il suo conseguente suicidio nel fiume e metamorfosi in *rusalka*. Tuba diventa così la regina del mondo acquatico, un mondo stonio, nel quale cerca inutilmente di attirare il suo amato. “И уж поцеловать хотел Тубу Дмитрий, обнял ее покрепче, обхватил за бока, к себе Тубу клонит. Только чувствует вдруг под руками что-то склизкое, словно он не Тубу обнимает, а налима скользкого, будто рыба слизь под руками – не ухватишь! Глянул вниз – а там у Тубы вместо платья – рыбий хвост!” (*ibidem*: 46).

Il romanzo presenta una fitta rete di riferimenti a luoghi e in particolare fiumi e laghi della regione del basso corso della Volga. Il fiume Achtuba, nel quale Ganna si bagna diverse volte, ha un ruolo di primo piano e viene rappresentato come un essere animato che afferra con le sue forti mani la ragazzina trascinandola sott’acqua (*ibidem*: 42). Nella leggenda citata sopra e inserita nella parte centrale del romanzo si spiega l’origine del nome del fiume con l’esclamazione disperata di Mamaj, che appresa la notizia della morte della figlia, si precipita sul ponte e ne invoca invano il nome: “Ах, Туба! – закричал. – Ах, Туба!” (Vasilenko 1998: 44)³². L’origine dei laghi salati Basnučak ed El’ton è fatta risalire alle lacrime versate dalle donne tatare rese vedove dalla sconfitta di Mamaj (*ibidem*: 45). Il lago Basnučak con le sue acque salate che negano a Ganna in fuga nella steppa il ristoro di un sorso d’acqua dolce, delimita inoltre l’area di diffusione dell’epidemia di colera che sta falcidiando la popolazione. Altri riferimenti toponomastici e geografici concorrono a creare una sorta di territorio mitologico e sacro in cui si svolge la ‘vita’ di Ganna.

Nella parte conclusiva del romanzo Vasilenko opera la sua re-visione del mito della maternità e del suo ruolo centrale nel folclore russo contaminando le figure della Madonna con quella Umida Madre Terra (*Mat’ Syra-Zemlja*) e sintetizzandole nella gravidanza della piccola scema. Di questa gravidanza si danno spiegazioni contrastanti: secondo il fratello Marat è stato il piumino dei pioppi sospinto dal vento caldo del sud a ingravidare la sorel-

³¹ “В сетях, вся в серебряной чешуе, как большая рыба, Ганна лежала, на рыбаков смотрела. – Русалочка! – ахнул Чубатый. – Ребята, мы русалку поймали!” (Vasilenko 1998: 43).

³² Esistono molte leggende sia tatare che russe sull’origine del nome del fiume Achtuba tramandate oralmente e raccolte anche in pubblicazioni di carattere scientifico e divulgativo su cui evidentemente Vasilenko si è basata.

la³³, secondo Traktorina Petrovna la ragazza è stata violentata da dei soldati. Come abbiamo visto, è anche possibile far risalire il suo stato, come nella *bylina*, al morso di un serpente. Peraltro, nella scena della doccia estiva dove Marat fa spogliare la sorella per vedere il suo pancione, dal cielo sta scendendo una fitta pioggerellina che riporta alla mente la mitologia slava secondo la quale il Cielo ingravida l'Umida Madre Terra con la pioggia fecondatrice (Tolstaja 1995: 193). Infine, la descrizione del corpo di Nad'ka che ne mette in risalto proprio il ventre turgido sembra riprendere alla lettera l'iconografia delle rappresentazioni della Grande Madre tramandateci dall'archeologia (Gimbutas 2005: 36-40):

[...] я смотрел на Надькин загорелый, кожаный, круглый, огромный шар ее живота с узорным следом от резинки – этот шар становился с каждым днем больше и больше, и я все боялся, все боялся, что натянутая кожа не вытерпит и лопнет, – но он все рос, этот шар, и я стал тайком ждать, что однажды в один из дней этот воздушный шар поднимет Надьку, мою сестру, туда, вверх, откуда идет дождь, туда, где курлы-курлы, – и она повиснет над нашим серым военным печальным городом и будет лежать в небе, как аэростат или как солнце, и улыбнется оттуда с неба своей дурацкой бессмысленной улыбкой, от которой хочется разветвться. И может, тогда наступит на земле жалость и счастье (Vasilenko 1998: 65-66).

Al di là di tutte le possibili spiegazioni razionali e mitiche, la gravidanza di Nad'ka è molto simile alla riproduzione per partenogenesi operata dalla Dea Madre. L'ascensione in cielo di Nad'ka che il fratello in qualche modo prevede, si verifica all'alba di un giorno di tardo ottobre culminando con il parto mistico di un nuovo sole che si sostituisce a quello preesistente, scongiurando in tal modo il bagliore accecante dell'esplosione atomica che avrebbe cancellato ogni segno di vita. La posizione di Nad'ka in cielo è in qualche modo già prefigurata dal sogno di Ganna, in cui la Madonna si libra su una nube luminosa (Vasilenko 1998: 61). Si compie così la speranza di Marat che ritornino sulla terra compassione, felicità e fratellanza:

Надька [...] постояла, потом обхватила свой живот, как воздушный шар, руками – и вдруг зависла над землей.
Она медленно поднималась все выше и выше, будто ввинчиваясь в небо. Я видел над собой ее пятки, грязные, потрескавшиеся, она вечно ходила босая...[...]
Только Надька взлетала все выше и выше. Ее уже не стало видно.
А через несколько минут показалось солнце. Оно рождалось на наших глазах на краю земли и неба, огромное красное солнце, все испачканное в Надькиной крови.
Надька рожала солнце.
Оно поднималось и поднималось и вдруг, просияв, показало себя все.
Солнце было совсем другое, чем прежде.
Это было новое солнце.

³³ Trasparente il parallelismo tra il vento e lo Spirito Santo che ha 'coperto' Maria ingravidandola.

Оно лежало в небе словно младенец в пеленках и глядело на новый, простирающийся перед ним мир.

И я вдруг понял, что войны не будет, что Надька сегодня спасла нас, что не будет ядерного удара, ракет... Смерти не будет! (Vasilenko 1998: 72-73).

8. *Conclusion*

Abbiamo visto come nel suo “romanzo-agiografia” Vasilenko, al pari di una novella amazzone, abbia conquistato il “territorio inospitale” (Ostriker 1986: 211) del mito (inteso in senso lato), affermando con forza il diritto delle donne ad essere protagoniste della mitopoiesi e superando in tal modo la posizione subalterna e marginale denunciata da Simone de Beauvoir. La scrittrice realizza tutto ciò grazie a un’ardita operazione di decostruzione e ibridazione di diversi generi letterari (leggenda, romanzo, agiografia), di motivi e personaggi attinti dalle scritture, dagli apocrifi, dall’agiografia e dal folklore. Centrale, non solo dal punto di vista della struttura dell’opera, è la re-visione che Vasilenko fa innanzi tutto del genere dell’agiografia attraverso una decisa riscrittura al femminile del folle in Cristo, così caro alla spiritualità russa, scegliendo come protagonista della storia una figura di *jurodivaja* che, nelle sue due ipostasi, compie il proprio cammino di santità sullo sfondo di periodi terribili della storia russa. Ganna e Nad’ka sono infatti folli in Cristo del nostro tempo, la cui funzione è realizzare un mito soteriologico opponendo a un potere autoritario e violento una ostinata resistenza al male che rinuncia all’aggressività e al desiderio di dominio.

Vasilenko costruisce una complessa struttura narrativa che mescola due piani temporali principali, gli anni Sessanta e gli anni Trenta, su cui si innestano altre epoche della storia russa, quella della prima epica affermazione della Russia moscovita contro i tatarì e quella del breve regno del ribelle Sten’ka Razin il cui favoloso tesoro negli anni Trenta permette al prete Vasilij di fondere il batacchio della campana per richiamare il suo gregge. Anche lo spazio, quello della regione di Astrachan’, si carica di multiformi suggestioni mitiche che vedono la coesistenza di storie e personaggi di varie epoche: dai tatarì dell’Orda d’oro ai razzi nucleari di una base militare segreta. Questa dimensione trans-storica (Sutcliffe 2009: 100-106) supera i confini temporali e spaziali del *byt* e lo storicismo locale passando a dimensioni metastoriche che permettono la costruzione di un nuovo tessuto mitico (Lotman, Minc 1981: 53).

Nel nome stesso di Ganna è ‘iscritto’ il mito mariano attraverso il richiamo al personaggio biblico che la prefigura nel Primo libro di Samuele, Hannah, la quale, dopo essere stata a lungo sterile, partorisce un figlio destinato a servire il suo Dio e il suo popolo. Una missione salvifica che viene portata a compimento da Nad’ka che con la sua mistica gravitanza in certo senso attualizza la parola biblica.

E è proprio nella parte conclusiva che Vasilenko porta al culmine la propria operazione mitopoietica contaminando, sintetizzando e reinventando i motivi legati al mito religioso cristiano della Madre di Dio e a quello arcaico della Grande Madre generatrice

del Nuovo Sole, portatore di una nuova alleanza. La scrittrice realizza così il programma annunciato nella prefazione all'antologia *Novye Amazonki*: “Новая амазонка не верит мифам, которые слышит с детских лет, и потому творит новые, что иногда помогает ей вспоминать и хорошо забытые старые. [...] Ее девиз: миру – миф” (Vasilenko 1991c).

Bibliografia

- Agapkina 2004: T.A. Agapkina, “Kačeli”, in: N.I. Tolstoj (red.), *Slavjanskije drevnosti: Etnolingvističeskij slovar' v pjati tomach*, III (k-p), Moskva 2004, pp. 480-483.
- Brenner 1994: A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to Samuel and Kings*, Sheffield 1994.
- Byčkov 2011: D.M. Byčkov, *Ikonografičeskij intertekst v sovremenom agioromane*, “Gumanitarnye issledovanija”, XXXVII, 2011, 1, pp. 138-147.
- Byčkov 2014: D.M. Byčkov, *Agiografičeskij diskurs v sovremennoj ruskoj proze*, Astrachan' 2014.
- Byčkov et al. 2013: D.M. Byčkov, E.S. Igumnova, L.A. Tarakanova, *Chudožestvennye sredstva reprezentacii geopoetiki v žitijnoj kartine mira romana S. Vasilenko “Duročka”*, “Sovremennye problemy nauki i obrazovanija”, 2013, 3, <<http://science-education.ru/ru/article/view?id=9581>> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Byčkov et al. 2014: D.M. Byčkov, E.S. Igumnova, L.A. Tarakanova, *Animalističeskij kod i sredstva ego reprezentacii v chudožestvennom diskurse “romana-žitija” S. Vasilenko “Duročka”*, “Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Oblastnogo Universiteta”, 2014, 3, pp. 1-5 <<https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/587>> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Caputi 2004: J. Caputi, *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture*, Madison 2004.
- Cejtlin 1994: R.M. Cejtin (red.), *Staroslavjanskij slovar' (po rukopisjam X-XI vekov)*, Moskva 1994.
- Chlebnikov 2000-2006: V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva 2000-2006.
- De Beauvoir 1999: S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano 1999 (ed. or. *Le deuxième sexe*, Paris 1949).
- DuPlessis 1985: R.B. DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington 1985.
- Fedotov 1990: G. Fedotov, *Svatye drevnej Rusi*, Moskva 1990 (Paris 1931).
- Ferro 2010: M.C. Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, Firenze 2010.

- Galanina 2013: E.V. Galanina, *Mif kak real'nost' i real'nost' kak mif: mifologičeskie osnovanija sovremennoj kul'tury*, Moskva 2013.
- Giambelluca Kossova 1991: A. Giambelluca Kossova (a cura di), *La fiaba d'amore dei principi russi Pietro e Fevronija*, Palermo 1991.
- Gimbutas 2005: M. Gimbutas, *Le dee viventi*, trad. it. di M. Doni, Milano 2005.
- Goscilo 1992: H. Goscilo, *Skirted Issues: The Discreteness and Indiscretions of Russian Women's Prose*, Armonk (NY) 1992 (= "Russian Studies in Literature", XXVIII, 1992, 2).
- Goscilo 1996: H. Goscilo, *Debexing Sex: Russian Womanhood During and After Glasnost*, Ann Arbor 1996.
- Goscilo 2000: H. Goscilo, *Editor's Introduction: Zone, Ozone, Blood and Ascending Hope*, in: S. Vasilenko, *Shamara and Other Stories*, ed. by H. Goscilo, Evanston 2000, pp. XII-XXII.
- Hubbs 1988: J. Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington 1988.
- Hunt, Kobets 2011: P. Hunt, S. Kobets (eds.), *Holy Foolishness in Russia: New Perspectives*, Bloomington 2011.
- Ivanov 2019: S. Ivanov, *Blažennye pochaby: Kul'turnaja istorija jurodstva*, Moskva 2019.
- Klein 1994: L.R. Klein, *Hannah: Marginalized Victim and Social Redeemer*, in: A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to Samuel and Kings*, Sheffield 1994, pp. 77-92.
- Kobets 2007a: S. Kobets, *From Fool to Mother to Savior: The Poetics of Russian Orthodox Christianity and Folklore in Svetlana Vasilenko's Novel-Vita Little Fool (Durochka)*, "Slavic and East European Journal", LI, 2007, 1, pp. 87-110.
- Kobets 2007b: S. Kobets, *Paradigma svjatosti v romane Svetlany Vasilenko "Duročka"*, in: E.N. Romadanovskaja (ed.), *Lichačevskij Sbornik*, Tomsk 2007, <<http://www.slavdom.com/index.php?id=108>> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Lejderman, Lipoveckij 2003: N. Lejderman, M. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura: 1950-1990-e gody*, I-II, Moskva 2003.
- Lotman, Minc 1981: Ju. Lotman, Z. Minc, *Literatura i mifologija*, "Trudy po znakovym sistemam", XIII, 1981, pp. 35-55 (trad. it. *Letteratura e mitologia*, in: J. Lotman, *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia 1985, pp. 201-224).
- Meyers 1994: C. Meyers, *Hannah and her Sacrifice: Reclaiming Female Agency*, in: A. Brenner (ed.), *A Feminist Companion to Samuel and Kings*, Sheffield 1994, pp. 93-104.

- Murav 1992: H. Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford 1992.
- Ostriker 1986: A.S. Ostriker, *Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America*, Boston 1986.
- Pečerskaja 2010: A.I. Pečerskaja, *Sujataja blažennaja Ksenija Peterburgskaja*, Sankt Peterburg 2010.
- Petrovskij 1980: N.A. Petrovskij, *Slovar' russkich ličnych imen*, Moskva 1980.
- Picchio 1984: R. Picchio, *Hagiographic Framing of the Old Russian Tale on Prince Petr of Murom and the Wise Maid Fevronija*, in: B.A. Stolz, I.R. Titun, L. Dolael (eds.), *In Honor of Ladislav Matejka*, Ann Arbor 1984, pp. 489-503.
- Picchio 1991: R. Picchio, *Letteratura della Slavia ortodossa*, Bari 1991.
- Pljuchanova 1995: M. Pljuchanova, *Problema fol'klornych i istoričeskich kornej Žitija Petra i Fevronii Muromskich*, in: Ead, *Sjužety i simvoly moskovskogo carstva*, Sankt Peterburg 1995, pp. 204-210.
- Purkiss 1992: D. Purkiss, *Women's Rewriting of Myth*, in: C. Larrington (ed.), *The Woman's Companion to Mythology*, London 1992, pp. 441-457.
- Rich 1972: A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, "College English", xxxiv, 1972, 1, pp. 18-30.
- Rosignoli 1772: G. Rosignoli, *Meraviglie di Dio ne' suoi santi. Scelte dalle loro vite. Centuria prima, e seconda*, Venezia 1772.
- Rovenskaja 2000: T. Rovenskaja, *Fenomen ženščinoj govorjaščej. Problema identifikacii ženskoi prozy 80-90-ch godov*, in: *Rossijskie ženščiny v XX veke. Opyt epochi*, compact disk, 2000, <http://www.a-z.ru/women_cdi/html/rovenskaiar.htm> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Rudnev 1997: V.P. Rudnev, *Slovar' kul'tury XX veka: ključevye ponjatija i teksty*, Moskva 1997.
- Saronne, Danil'čenko 1997: E.T. Saronne, K. Danil'čenko, *Giganti, incantatori e draghi. Byline dell'antica Rus'*, Milano 1997.
- Saronne, Szamko 2014: E. T. Saronne, E. Szamko (a cura di), *La Leggenda di Petr e Fevronija. Trascrizione, traduzione e commento di due manoscritti inediti*, Roma 2014.
- Serjakov 2014: M.L. Serjakov, *Bogini slavjanskogo mira*, Moskva 2014.
- Slavnikova 1999: O. Slavnikova, *Svetlana Vasilenko "Duročka", roman-žitie*, "Ural", 1999, 4, pp. 181-183.
- Soboul 1983: A. Soboul, *Religious Feeling and Popular Cults during the French Revolution: 'Patriot Saints' and Martyrs for Liberty*, in: S. Wilson (ed.), *Saints and their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*, Cambridge 1983, pp. 217-232.

- Superanskaja 2005: A.V. Superanskaja, *Sovremennyy slovar' ličnykh imen: Sraivnenie. Proischoždenie. Napisanie*, Moskva 2005.
- Sutcliffe 2009: B.M. Sutcliffe, *The Prose of Life: Russian Women Writers from Khrushchev to Putin*, Madison (WI) 2009.
- Tajganova 2000: T. Tajganova, *Roman v rubišče. O romane Svetlany Vasilenko "Duročka"*, "Družba narodov", 2000, 6, <<https://magazines.gorky.media/druzha/2000/6/roman-v-rubishhe.html>> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Tolstaja 1995: S.M. Tolstaja (red.), *Slavjanskaja Mifologija. Encyklopedičeskij slovar'*, Moskva 1995.
- Tolstoj 1995-2012: N.I. Tolstoj (ed.), *Slavjanskije drevnosti: Etnolingvističeskij slovar' v pjati tomach*, Moskva 1995-2012.
- Vaneeva 1990: L. Vaneeva (sost.), *Nepomnjaščaja zla*, Moskva 1990.
- Vasilenko 1991a: S. Vasilenko (sost.), *Novye Amazonki*, Moskva 1991.
- Vasilenko 1991b: S. Vasilenko, *O sebe. Rasskaz*, in: S. Vasilenko *Zvonkoe imja*, Moskva 1991, pp. 4-10, <http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_i.htm> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Vasilenko 1991c: S. Vasilenko, *Vstupitel'noe slovo ot sostavitelja*, in: Ead. (red.), *Novye Amazonki*, Moskva 1991, pp. 3-4, <http://www.a-z.ru/women_cd1/html/novie_amazonki_o.htm> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Vasilenko 1998: S. Vasilenko, *Duročka. Roman-žitie*, "Novyj Mir", 1998, 11, pp. 9-73.
- Vasilenko 2001a: S. Vasilenko, "Novye amazonki" (*Ob istorii literaturnoj ženskoj pisatel'skoj gruppy. Postsovetskoe vremja*, in: *Ženščiny: svoboda slova i tvorčestva. Sbornik statej*, Moskva 2001, pp. 80-89, <http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Vasilenko 2001b: S. Vasilenko, *Novye Amazonki izjaščnoj slovesnosti*, intervista di N. Ažgichina, "Nezavisimaja gazeta", 25.05.2001, <http://life.ng.ru/woman/2001-05-25/6_new.html> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Vasilenko 2008: S. Vasilenko, *Pokaži ej čudo. Stichi*, "Novyj Mir", 2008, 6 <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/6/pokazhi-ej-chudo.html> (ultimo accesso: 20.4.2020).
- Ware 1963: T. Ware, *The Orthodox Church*, Harmondsworth 1963.

Abstract

Gabriella Elina Imposti

Vasilenko's Novel The Little Fool. Between Myth and Hagiography

In this article Vasilenko's novel *The Little Fool* is analysed in order to highlight the ways the author created the hybrid genre of the "novel-hagiography" by re-visioning a series of classical, biblical and folk myths. The novel has a frame-like structure and the main character of the novel has two hypostases in two different timelines: Nad'ka in the early Sixties and Ganna in the early Thirties, both in the Soviet Union. The core of the novel re-visions and recreates the figure of the 'Fool in Christ' by assigning this role to a female protagonist, the thirteen-year-old girl Ganna. Her double, Nad'ka, merges the figures of the archetypal Great Mother and the Mother of Christ. At the end of the novel Nad'ka gives birth to a new Sun thereby saving her people from the menace of a nuclear war. This novel is a fine example of the neo-mythological conscience which, in the late twentieth century, found expression in the works of many Russian women writers who reworked classical and folk myths, giving agency to female characters and astutely altering the traditional plots of myth.

Keywords

Svetlana Vasilenko; Contemporary Russian Literature; Feminist Revision of Myth; Hagiography; Fool in Christ; Amazons; the Great Mother; Nuclear War; Time Travel.