

ISSN 1824-7601



Studi Slavistici

XVII • 2020 • I | Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti



Studi Slavistici

Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti



XVII · 2020 · 1

Firenze University Press

Studi Slavistici

XVII • 2020 • I

<http://www.fupress.com/ss>

Direttore responsabile

Nicoletta Marcialis

Segreteria di redazione

Giuseppina Larocca

Editing

Alberto Alberti

Chiara Benetollo

Progetto grafico

Alberto Alberti

Redazione

Alberto Alberti, Alessandro Amenta, Maria Grazia Bartolini, Raffaele Caldarelli, Maurizia Calusio, Paola Cotta Ramusino, Lucyna Gebert, Giuseppina Larocca, Maria Rita Leto, Barbara Lomagistro, Nicoletta Marcialis, Gabriele Mazzitelli, Donatella Possamai, Laura Rossi, Giovanna Siedina, Bianca Sulpasso

Comitato scientifico internazionale

Giovanna Brogi Bercoff (*Università di Milano*), Maria Di Salvo (*Università di Milano*), Alexander Etkind (*European University Institute*), Lazar Fleishman (*Stanford University*), Marcello Garzaniti (*Università di Firenze*), Harvey Goldblatt (*Yale University*), Mark Lipoveckij (*University of Colorado-Boulder*), Jordan Ljuckanov (*Balgarska Akademija na Naukite*), Roland Marti (*Universität des Saarlandes*), Michael Moser (*Universität Wien*), Ivo Pospíšil (*Masarykova univerzita*)

Il volume è curato dalla redazione sulla base delle specifiche competenze dei suoi componenti. “Studi Slavistici” è una rivista *peer reviewed*. Tutti i contributi (eccettuati *Materiali e Discussioni e Recensioni*) vengono inviati per valutazione a due referee anonimi.

Contatti

GIUSEPPINA LARocca

c/o Università degli Studi di Macerata,

Dipartimento di Studi Umanistici. Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia,

via Illuminati 4 – 62100 Macerata

(studislavistici@associazioneslavisti.com)

ASSOCIAZIONE ITALIANA

DEGLI SLAVISTI

<http://www.associazioneslavisti.it>

(segreteria@associazioneslavisti.com)

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

via Cittadella, 7 – 50144 Firenze

<http://www.fupress.com/>

(journals@fupress.com)

Rivista di proprietà dell'Associazione Italiana degli Slavisti
(registrato al n° 5385 – 29.XII.2004 del tribunale di Firenze)

ISSN 1824-7601 (online)

© 2020 Firenze University Press – Università degli Studi di Firenze

In copertina: motivo ornamentale utilizzato per la decorazione di uova colorate (*pisanki*),
da E. Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Firenze 2010 (1973¹), p. 698.

INDICE

M.A. Ююкин	<i>Этимология полабского теонима Pripegala</i>	5-14
E. Иванова, Ц. Димитрова	<i>Союз макар в болгарских памятниках XV-XVII вв.</i>	15-33
O. Цыганок	<i>Цицерон в украинской риторике Manuductio (1736). Тексты и контексты</i>	35-60
A. Чифариелло	<i>К истории российско-итальянских научных и межкультурных отношений. Связи Джакомо Линьяны с российской Академией наук и российскими лингвистами второй половины XIX в.</i>	61-79
D. Prola	<i>Dacia Maraini in Polonia. Sulla traduzione de La lunga vita di Marianna Ucrìa</i>	81-96

BLOCCO TEMATICO

La decostruzione del mito nella letteratura femminile in Russia e in Polonia
a cura di A. Amenta e G.E. Imposti

M. Ciccarini	<i>Orfeusz. Sztuka w trzech aktach di Anna Świrszczyńska. Per una rilettura del mito</i>	99-115
A. Amenta	<i>La rivisitazione del paganesimo slavo nelle scrittrici fantasy polacche</i>	117-134
K. Jaworska	<i>Penelope e altre orditrici nella poesia polacca contemporanea</i>	135-153
G.E. Imposti	<i>Il romanzo di Svetlana Vasilenko Duročka. Tra mito e agiografia</i>	155-179
I. Marchesini	<i>Mito e 'nuovo Realismo russo'. La riscrittura della tradizione caucasica in Prazdničnaja gora di Alisa Ganieva</i>	181-200

MATERIALI E DISCUSSIONI

V.S. Tomelleri	<i>Intorno alla nuova edizione dell'Orthographia Bohemica</i>	203-214
R. De Giorgi	<i>Un inedito tolstoiano. La prima redazione di Car' Asarchadon (1903) di Lev Tolstoj e il commento di Boris M. Ėjchenbaum</i>	215-227

RECENSIONI

- E. Mari, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo. 1830-1917*, Universitalia, Roma 2018 (M. Caratozzolo) 231-233
- V. Chodasevič, *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Milano 2019 (A. Niero) 233-235
- A. d'Amelija, D. Ricci (sost. i nauč. red.), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Ėnciklopedija*, Političeskaja ěnciklopedija, Moskva 2019 (G. Mazzitelli) 235-237
- M. Caratozzolo, *Tommaso Fiore e la Russia. Il riscatto degli oppressi tra meridionalismo e socialismo*, Stilo Editrice, Bari 2019 (A.E. Visinoni) 237-239
- G. Lami, *Storia dell'Europa orientale. Da Napoleone alla fine della prima guerra mondiale*, Le Monnier, Firenze 2019 (F. Guida) 239-242
- L. Jurgenson, C. Pieralli (a cura di), *Lo specchio del Gulag in Francia e in Italia. La ricezione delle repressioni politiche sovietiche tra testimonianze, narrazioni, rappresentazioni culturali (1917-1987)*, Pisa university press, Pisa 2019 (G. Ghini) 242-244
- N. Caprioglio, *Miniature senza cornice. Letture russe da S. Aksakov a L. Ulickaja*, Nuova Trauben, Torino 2019 (G. Mazzitelli) 244-246
- I. Krapova, S. Nistratova, L. Ruvoletto (a cura di), *Studi di linguistica slava. Nuove prospettive e metodologie di ricerca*, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2019 (F. Fici) 239-248
- E. Gherbezza, *Dizionario di italianismi in russo*, Centro Ambrosiano, Milano 2019 (G. Moracci) 248-250

Максим Анатольевич Ююкин

Этимология полабского теонима *Pripegala*

В послании магдебургского архиепископа Адельгота 1108 г. к немецким феодалам, содержащем призыв к борьбе со славянами-язычниками, упоминается бог велетов-лютичей *Pripegala*, культ которого описывается как исключительно жестокий и кровавый:

Phanatici autem illorum, quotiens comessionibus vacare libet, ferus in dictis, capita, inquirunt, vult noster P[ri]pegala. Huiusmodi fieri oportet sacrificia. Pripegala, ut aiunt, Priapus est et Beelphégor impudicus. Tunc decollatis ante prophanationis suae aras Christianis, crateras tenent humano sanguine plenas, et horrendis vocibus ululantes, agamus, inquirunt, diem laetitiae, victus est Christus, vicit P[ri]pegala victoriosissimus (цитируется в Brückner 1882: 21 и др.).

Фанатики же их всякий раз, когда захотят предаться кутежам, говорят: "Наш Припегала, суровый в повелениях, желает головы". Следует совершить подобного рода жертвоприношения. Припегала, как утверждают, это Приап и бесстыдный Бельфегор. Тогда, обезглавив христиан перед своими алтарями кощунства, держат сосуды, полные человеческой кровью, и, завывая ужасными голосами, говорят: "Мы празднуем день радости, Христос побеждён, победил победоноснейший Припегала!" (переводы латинских текстов здесь и далее наши, М.Ю.)¹.

Начало этимологическому исследованию этого теонима положил сам Адельгот, сопоставивший его с именами Приапа и Бельфегора. Очевидно, что это сравнение основано исключительно на звуковом сходстве имен и предполагаемой функциональ-

¹ Приводимый во многих изданиях русский (и сделанный с него украинский) перевод (по-видимому, до сих пор единственный) (см., например, Дуако 2004: 153-154) неточен и не соответствует современной литературной норме. Так, он содержит толкование "Отсекая головы на своих нечестивых алтарях, держат христианские чаши". При такой интерпретации форму *decollatis* следовало бы признать употребленной ошибочно. В действительности *decollatis* [...] *Christianis* – это оборот *ablativus absolutus*. И в оригинале документа (см. фото на сайте <<https://www.jassa.org>> (последний доступ: 28.01.2020) слова *Christianis* и *crateras* разделены точкой, т.е. они явно не представляют собой словосочетания и относятся к разным частям этого сложного предложения. Неверно переведено и *ferus in dictis* (якобы 'в дикости говоря').

ной близости обозначаемых ими божеств; таким образом, оно является типичным образцом средневековой этимологии, для которой главным критерием было совпадение звука и значения и которая была ориентирована на то, чтобы истолковать значение слова, а не его происхождение (см., например, Klinck 1970). Понятно, что эта методика не отвечает требованиям современной этимологической науки. Ненаучный характер этого сопоставления отмечал Л. Нидерле (1956: 206). С другой стороны, в нем иногда видят указание на “дионисийский”, оргиастический характер культа этого бога (Иванов, Топоров 1965: 35) (что не противоречит данным, сообщаемым Адельготом), основание для предположений о функции *Припегалы* как бога плодородия (Váňa 1990: 96, 174) и в связи с этим для сопоставления его с Ярилой, который также сближается в источниках с Приапом (Kulišić 1979: 199). В новейшей чешской литературе бытует устойчивое мнение, что *Припегала* – это псевдотеоним, возникший из словосочетания “Priapus gallus” (Hrabová 2006: 148; Téga 2009: 318; Dynda 2017: 57-60); это представляется абсолютно недостоверным. К настоящему времени *Припегала* имеет богатую лингвистическую библиографию, несмотря на идущую от А. Брюкнера традицию более или менее скептического отношения к этому упоминанию и всему документу в целом. Было предложено множество версий происхождения названия:

- 1) искаженная запись имени **Pribychvaliū* ‘тот, кто обладает хвалой и славой’ или (по более поздней версии того же ученого) теонима *Триглав* (А. Брюкнер) (Brückner 1882; Brückner 1918: 127-128);
- 2) **Pripekāl(ŷ, -o)* ‘припекающее солнце’ (А.С. Фаминцын, Л. Леже и др.) (Фаминцын 2014: 272-273; Legert 1901: 152-153); Л. Мошинский обращает в связи с этим внимание на другое значение данного корня, выраженное в польск. *opieka* ‘забота, попечение’ (Moszyński 1992: 81);
- 3) **Pribeġala* в связи со слав. *pribeg* ‘защита, убежище’ с интерпретацией значения ‘святилище, место защиты, прибежище’ (М. Жункович) (Žunkovič 1913);
- 4) с основой, этимологически тождественной балтийскому названию дьявола (др.-прусс. *pikūls*, лит. *pikūlas*, а также словц. *Pikulík*) (Г.А. Ильинский [1927]);
- 5) из предположно-падежной формы **pri pikūlū* ‘при пекле’ (В. Пизани) (Pisani 1950: 57).

Все этимологии этого этнонима С. Урбаньчик справедливо оценивает как мало правдоподобные (Urbańczyk 1970). Позднее были выдвинуты и другие гипотезы:

- 6) одна из многочисленных трансформаций имени *Перун* (Р. Якобсон [1970: 610-614]);
- 7) от **Pribygalwa /-glowa* ‘тот, кто получает (в качестве трофея вражеские) головы’, ср. *Прибина Глава* (ранее *Прибиглава*), название монастыря в Сербии (А. Лома [2001]);

- 8) в связи с балт. *gail* ‘лютый, свирепый’ (значение, указанное авторами), частотным в качестве второй части сложных личных имен (*Jogaila, Skrigaila, Švitrigaila* и др.) (Дж. Калик и А. Учитель)(Kalik, Uchitel 2019: 68).

Но лехитские континуаты прсл. **pribu-* и **golva* в латинской и иной средневековой передаче сохраняют значительную близость к оригиналу, никогда не подвергаясь подобным искажениям, ср. *Pribuwoi* : **Pribuvojǫ*, *Prebizlaus* : **Pribyslavij* в *Хронике* Титмара Мерзебургского (Dithmar 1807: 99, 102), теонимы *Triglaus* (*Tryglav, Trigelawus, Triglou*) : **Trigolvǫ* у многих средневековых историков, *Tiarnaglofi* : *Čirnogolvǫ* в исландской саге (см. Иванов, Топоров 1965: 35, 40) и др. Тот же аргумент, кстати, можно выдвинуть и против объяснения из **Pribychvalū*: *chv* в **chval-* передается в латинских источниках через *ff*, ср. “Ffalibog de Ffaløczicze” (1398 г.), “Ffalowo” (1406 г.) (NMP: 109) и др. Лит. *gailūs* ‘резкий, едкий, мстительный’, *gailas* ‘буйный’, лтш. *gails* ‘сладострастный’ и родственным им словам в германских языках, как известно, закономерно соответствует слав. **zěl-* (**zělo* ‘очень’, др.-русск. *зѣль* ‘сильный’, ст.-слав. *зѣль* ‘σφοδρός’, *зѣло* ‘σφοδρά, μέλλω’) (см. Фасмер 1996, II: 92). Очевидно, что все существующие этимологии этого имени не идут далее простого подбора сходно звучащих слов, причем эти сопоставления носят приблизительный или явно некорректный характер; об их надежности говорить не приходится.

Среди этих версий, на наш взгляд, внимания заслуживает лишь объяснение М. Жунковича. Предполагаемый им оним действительно засвидетельствован в болгарской фамилии *Прибегайлов* (с замечанием: “вероятно, русское имя”)(Илчев 1969: 407). Фонетическая возможность оглушения согласного *b* на немецкой почве в сходной позиции подтверждается, например, эволюцией форм немецких топонимов *Regnitz* (1) 1119 г.: “Begenz”, 1140 г.: “Begenze”, 1269 г.: “Pægenz”; 2) 1377 г.: “Begnicz” < **Bagantjā*); *Pegau* (1080 (1150) г.: “Bigaugiensis”, 1104 г.: “Bigowia”, 1153 г.: “de Bigouwe”, 1367 г.: “Regow” < др.-луж. **Bygava* / **Bygov-* (Niemeyer 2012: 487).

Однако эта этимология неудовлетворительна в словообразовательном и семасиологическом отношениях. Все названия лиц, относящиеся к типам, к которым могло бы принадлежать это имя, являются отглагольными образованиями и представляют собой *nomina agentis* (с.-хорв. *bājalo* ‘знахарь, чародей’, укр. *брехало* ‘лгун’ либо польск. *krzykalo* ‘крикливый человек’, русск. *кутила* и под.), т.е. обозначают субъекта, а не объект действия (поэтому *Припегала* явно не ‘тот, к чьей защите прибегают’); названия же неодушевленных предметов являются в основном *nomina instrumenti*, изредка *nomina actionis*, но никогда *nomina loci* (см. Spšl: 104-105). Кроме того, формальное тождество между именем бога и названием его святилища также противоречило бы словообразовательным закономерностям славянских языков. Относительно содержательной стороны этой этимологии следует сказать, что хотя соотнесенность значений ‘святилище’ и ‘убежище’ сама по себе вполне возможна (ср. лат. *ara* ‘алтарь, жертвенник’ и ‘убежище, защита’), семантическое развитие здесь может идти лишь от первого ко второму, но не наоборот (поскольку функция убежища для места отправления культа вторична).

Поэтому более вероятной нам кажется другая семантическая и словообразовательная интерпретация. Если предположить, что *Pripegala* представляет собой *nomen agentis* с суффиксом *-lo* или *-la* от глагола **pribĕgati* (польск. *przybiegać*, в.-луж. *přeběhać*, н.-луж. *psiběgaś* (Мука 1921: 24 и др.)²), то он находит довольно близкую лексическую и отчасти словообразовательную (по образованию с помощью субстантивного суффикса от приставочного глагола) параллель в белорусском мифониме *Пабягай* (часть составного наименования “цар Пабягай – дзед Сівавай”); это имя персонажа сказки *Іван Сучкін сын Залатыя пугавіцы* (Бандарчык 1973: 59 и сл.), которая является вариантом сюжета (точнее, контаминации двух сюжетов), представленного также в русской сказке *Іван Быкович (Іван коровий сын)* (№ 300 А : 300 *В + 513 А по классификациям Томпсона и Аарне-Андреева [там же: 617; Афанасьев 1984: 480; Бараг и др. 1979: 104, 147]). Последнюю В.В. Иванов и В.Н. Топоров (1974: 48) упоминают в своем анализе образа *Велеса/Волоса* – противника бога-громовержца в основном балто-славянском мифе. Действительно, вторая часть белорусской сказки (не привлекаемой этими исследователями), в которой герой сватается к дочери *Пабягая*, трижды успешно преодолевая его козни, явно перекликается с сюжетом основного мифа о борьбе Перуна с *Велесом* с целью возвращения похищенной последним жены, по ходу которой *Велес* трижды пытается уйти от преследования со стороны громовержца. Отчетливую, хотя и сниженную, деградированную, реминисценцию последнего эпизода мифа³ мы обнаруживаем в сцене сбивания обручей с бочек, в которые *Пабягай* налил еду и питье (Бандарчык 1973: 61). Таким образом, мы подходим к пониманию образа царя *Пабягая* как фольклорной трансформации образа *Велеса/Волоса*, а его имени как табуистического наименования, отсылающего к сюжету все того же мифа, согласно которому *Велес* был вынужден спастись от преследовавшего его громовержца бегством.

Аналогичное происхождение в высшей степени вероятно и для рассматриваемого теонима. Сообщаемые Адельготом подробности находят параллели в дошедших до нас сведениях о преимущественно восточнославянских обрядах, соотносимых именно с *Велесом/Волосом* (о последних см. Иванов, Топоров 1974: 46 и сл.). Так, принесение *Припегале* голов перекликается с ритуалами, касающимися головы коня и человеческой головы (в частности, сжиганием конских и коровьих черепов в Западном Полесье, изображением Ярилы с человеческой головой в правой руке у белорусов), сказочными образами мертвой (обычно говорящей) головы и лошадиной

² О частотности этих двух типов экспрессивных образований в ряде языков см. Spsl: 104, 105, в мифонимии ср. *Купала, Ярило*; относительно же распространенности глаголов с суффиксом **pri-* в полабском ср. такие слова, не имеющие соответствий в других языках, как *prajbūvət, prajskət : *prisikati, prajvāmē : *privūjime(tū)* (Polański 1976: 569-575).

³ Т.е. разрубания героем дерева (обычно дуба), в результате чего происходит освобождение вод, заключенных в нем противником, причем в наиболее ранней версии, к которой ближе первая часть сказки, последний имел вид змея. Подробно об основном мифе см. Иванов, Топоров 1974.

головы (*там же*: 47-48, 181). Ритуальная соотнесенность головы, отделенной от тела, и сосуда прослеживается в случае захоронения черепа с сосудом над ним, обнаруженном в могильнике в селе *Волосово* около Мурома (*там же*: 91).

Наибольшее же сходство (в силу большего объема имеющейся информации), проясняющее его смысл, описанный Адельготом обряд имеет с ритуалом, совершенным при заключении перемирия между литовским князем Кейстутом и венгерским королем Людовиком в 1351 г. А. Гейштор рассматривает последний в связи с вероятной функцией *Велеса* как гаранта клятв и договоров, отраженной в клятве его именем от лица “всей Руси” в договоре Олега с Византией 907 г., сравнивая с прописанными в нем карами за его нарушение (см. Gieysztor 2006: 140):

Kestutus [...] fecit adducere unum bovem rubei coloris et ligari super duas stipites et arripiens cultrum Lithwanicum proiecit in bovem et tetigit ipsum in vena mediana et statim sanguis emanavit largissime, de quo sanguine ipse et omnes Lithwani manus et facies perunxerunt, clamantes Lithwanice: “Rogachina roznenachy gospanany”; quod interpretatur: “Deus ad nos et animas, cornutum respice, iuramentum per nos promissum hodie persolutum”. Et his dictis caput bovis amputavit et in tantum a collo separavit, quod ipse Kestutus et alii Lithwani, ibidem existentes, per illam divisionem colli et capitis ipsius bovis tribus vicibus transierunt (Mierzyński 1896: 76).

Кейстут [...] велел привести одного быка красной масти и привязать поверх двух бревен и, схватив литовский нож, направил на быка и сам ударил в артерию на шее, и тотчас кровь хлынула потоком, каковой кровью он сам и все литвины намазали руки и лица, восклицая по-литовски: “Rogachina roznenachy gospanany”, что означает: “Бог[, который] с нами и с душами [умерших], смотри на рогатого, на то, как мы исполним клятву, данную сегодня”. Произнеся это, он отрезал быку голову и полностью отделил ее от шеи, после чего сам Кейстут и все находившиеся там литвины трижды прошли через пространство между шеей и головой быка.

Упоминание о связи бога, к которому обращаются клянущиеся литовцы, с душами (безусловно, душами умерших, противопоставленных здесь миру живых) не допускает и тени сомнения в том, что адресат воззвания и всего ритуала – это балтийское соответствие *Велесу Vēls* (*Velinas, Velnias* и др.), чья функция владыки загробного мира (так же, как и у его славянского ‘коллеги’) хорошо известна. Роль (судя по тексту, весьма важная), которую играла в обряде кровь жертвы, у Адельгота остающаяся без объяснения, в приведенном тексте начинает проступать яснее; полностью же она становится понятной из другого описания того же события, в котором говорится, что обильно текущая кровь считалась добрым предзнаменованием: “si sanguis ferventer exiret, bonum esse indicium futurogum” (*там же*: 80).

Факт принесения *Велесу*, наряду с животными, и человеческих жертв прямо фиксируется в *Сказании о построении града Ярославля* – документе, написанном в XVIII в., однако, по мнению исследователей, основанном на неких не дошедших до нас древних памятниках и преданиях (см. Иванов, Топоров 1974: 55):

Тако егда прииде первый спут скотия на пажити, волхв закала ему тельца и телицу, в обычное же время от диких зверей жертвенное сожига, а в неких зело больных днех и от человек [...] И вельми почтен бысть сей волхв у языцев. Но люто и истязуем бываше, егда огонь у Волоса преста: волхва по том же дне и часе реши керемети, и по жребию избра иного, и сей закла волхва и, ражже огонь, сожига в сем труп его, яко жертву точию довольну возвеселити сего грозна бога (Лебедев 1877: 7).

О *Велесе* и поклонении ему язычников Верхнего Поволжья *Сказание* говорит в выражениях, почти буквально совпадающих с теми, которыми Адельгот характеризует культ *Притегалы* (вплоть до подчеркивания фактов убийства христиан):

И се бысть селище, рекомое Медвежий угол, в нем же насельницы человецы поганья веры – языцы, зли суще. И вельми страшно место сие бысть: зане оные человецы живяше точию по своей воли, яко мнози и грабления и кровопролития верным твориша... И сей Волос, в нем же бес живя, яко и страхи мнози твори... и сей закла волхва и, ражже огонь, сожига в сем труп его, яко жертву точию довольну возвеселити сего грозна бога (*там же*: 6-7).

Обращает на себя внимание сходство эпизодов *Сказания* и рассмотренной выше белорусской сказки, в которых противники (соответственно царь *Пабягай* и поклоняющиеся *Волосу* язычники) выпускают на направляющегося к ним героя стаю собак, однако тому удается усмирить этих зверей, не лишая их жизни:

Ішлі, ішлі, сталі падходзіць к цару Пабягаю – дзеду Сіваваю. Аж яшчэ за тры вярсты прыбеглі сабакі і сталі за клінья ірваць. Сучкін сын і гаворыць: “– Ну, хто абіраўся ўцішыць іх?”. Сямён кажаць: “– Я!”. Ды ўзяў сабак палавіў, да хвасты пазвязаў, ды ўсіх сабе на плячо ўскалаў і панёс к цару Пабягаю – дзеду Сіваваю (Бандарчык 1973: 60);

Не по мнозем же времени князь Ярослав умысли паки прибыти в Медвежий угол. И прибы семо со епископом, со пресвитеры, диаконы и церковники, мастера и с воины; но егда входи в сие селище, людии сего напусти от клети некоего люта зверя и псов, да растешут князя и сущих с ним. Но Господь сохрани князя: сей секирою своею победи зверя, а псы, яко агнцы, неприкоснушася никомуждо от них (Лебедев 1877: 10).

Эта параллель зримо демонстрирует фольклорно-мифологические истоки *Сказания* и служит еще одним подтверждением тождественности образов царя *Пабягай* и *Велеса*.

Текст *Сказания* позволяет сделать еще одно любопытное наблюдение. В рассмотренном выше литовском обряде жертвенный бык был красной масти (деталь, нечасто встречающаяся в описаниях обрядов жертвоприношения). Ту же масть предпочитали и жители Олонцкого края с характерной мотивировкой: “чтобы погода была хорошей” (Бушкевич 1999: 211), т.е. такая жертва предназначалась атмосферному божеству, от которого зависела погода. Согласно же *Сказанию*, за погоду у жителей Медвежье-

го угла отвечал все тот же *Велес*, именно ему они молились о дожде во время засухи: “В сицевой печали невернии сии человецы моли слезно своего Волоса, да низведет дождь на землю” (*там же*: 11). Находит в этом памятнике еще одно подтверждение и роль *Велеса* как божества, следящего за соблюдением клятв: “И людии сии клятвою у Волоса обеща князю жити в согласии и оброцы ему даяти” (*там же*: 10).

Наконец, нельзя не отметить тождество названий народа, поклонявшегося *Припегале* (ср.-лат. *Veletabi*), и великанов *велетов* (*волотов*) в белорусских поверьях, чье имя этимологически соотносится с теонимом *Велесъ/Волосъ* (см. Иванов, Топоров 1974: 63), тождество, на которое обратил внимание еще Ф. Миклошич (Miklosich 1886: 394). Этот ряд соответствий позволяет лучше понять, почему культ *Велеса-Припегалы* занимал такое важное место в верованиях велетов-лютичей.

Все вышесказанное, помимо обоснования этимологии рассматриваемого теонима, влечет за собой еще один вывод – о достоверности сведений, сообщаемых в письме Адельгота, которая, как указывалось ранее, часто ставится под сомнение.

Сокращения

NMP:	K. Rymut (red.), <i>Nazwy miejscowe Polski</i> , II (C-D), Kraków 1997.
Spsł:	F. Sławski (red.), <i>Słownik prastowiański</i> , I, Wrocław et al. 1974.

Литература

- Афанасьев 1984: *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева*, I, Москва 1984.
- Бандарчык 1973: В.К. Бандарчык (рэд.), *Беларуская народная творчасць. Чарадзейныя казкі*, I, Мінск 1973.
- Бараг и др. 1979: А.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков (сост.), *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, Ленинград 1979.
- Бушкевич 1999: С.П. Бушкевич, *Жертва*, в: С.М. Толстая (ред.), *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, II, Москва 1999, с. 208-215.
- Дудко 2004: Д. Дудко, *Матерь Лада. Божественное родословие славян. Языческий пантеон*, Москва 2004.
- Иванов, Топоров 1965: В.В. Иванов, В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва 1965.
- Иванов, Топоров 1974: В.В. Иванов, В.Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Москва 1974.

- Илчев 1969: С. Илчев, *Речник на личните и фамилни имена у българите*, София 1969.
- Ильинский 1927: Г.А. Ильинский, *Припегала*, "Prace filologiczne", XII, 1927, с. 416-420.
- Лебедев 1877: А. Лебедев, *Храмы Власьевского прихода г. Ярославля*, Ярославль 1877.
- Лома 2001: А. Лома, *Припегала*, в: С.М. Толстој, Љ. Раденковић (ред.), *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, Београд 2001, с. 448-449.
- Мука 1921: Э. Мука, *Словарь нижне-лужицкого языка*, I (*A-Narski*), Петроград 1921.
- Нидерле 1956: Л. Нидерле, *Славянские древности*, Москва 1956.
- Фаминцын 2014: А.С. Фаминцын, *Божества древних славян*, Москва 2014.
- Фасмер 1996: М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, I-IV, Санкт-Петербург 1996.
- Якобсон 1970: Р. Якобсон, *Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии*, в: С.П. Толстова (ред.), *VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук*, V, Москва 1970, с. 608-619.
- Brückner 1882: A. Brückner, *Pripegala*, "Archiv für slavische Philologie", VI, 1882, с. 216-223.
- Brückner 1918: A. Brückner, *Mitologia słowiańska*, Kraków 1918.
- Dithmar 1807: *Dithmari episcopi Merseburgensis chronicon*, Norimbergae 1807.
- Dynda 2017: J. Dynda, *Slovanské pohanství ve středověkých latinských pramenech*, Dolní Břežany 2017.
- Gieysztor 2006: A. Gieysztor, *Mitologia słowian*, Warszawa 2006.
- Hrabová 2006: L. Hrabová, *Stopy zapomenutého lidu*, České Budějovice 2006.
- Kalik, Uchitel 2019: J. Kalik, A. Uchitel, *Slavic Gods and Heroes*, London-New York 2019.
- Klinck 1970: R. Klinck, *Die lateinische Etymologie des Mittelalters*, München 1970 (= *Medium Aevum – Philologische Studien*, 17).

- Kulišić 1979: Š. Kulišić, *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških*, Sarajevo 1979 (= Akademija Nauka i Umjetnosti Bosne i Hercegovine, Djela – Knjiga LVI. Centar za balkanološka ispitivanja, Knjiga 3).
- Leger 1901: L. Leger, *La mythologie slave*, Paris 1901.
- Mierzyński 1896: A. Mierzyński, *Źródła do mytologii litewskiej*, II, Warszawa 1896.
- Miklosich 1886: F. Miklosich, *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*, Wien 1886.
- Moszyński 1992: L. Moszyński, *Die vorchristliche Religion der Slaven im Lichte der slavischen Sprachwissenschaft*, Köln-Weimar-Wien 1992.
- Niemeyer 2012: M. Niemeyer (Hrsg.), *Deutsches Ortsnamenbuch*, Berlin-Boston 2012.
- Pisani 1950: V. Pisani, *Le religioni dei Celti e dei Balto-Slavi nell'Europa pre-cristiana*, Milano 1950.
- Polański 1976: K. Polański, *Słownik etymologiczny języka drzewian połabskich*, IV (*Perēt-Řottǣ*), Wrocław et al. 1976.
- Těra 2009: M. Těra, *Perun: Bůh břomovládce*, Červený Kostelec 2009.
- Urbańczyk 1970: [S. Urbańczyk], *Pripegala*, в: G. Labuda, Z. Steiber (red.), *Słownik starożytności słowiańskich*, IV (1: P), Wrocław 1970, c. 351.
- Váňa 1990: Z. Váňa, *Svět slovanských bohů a démonů*, Praha 1990.
- Žunkovič 1913: M. Žunkovič, *Pripegala*, "Staroslovan", 1913, 1, c. 67-68.

Abstract

Maxim Anatolevich Yuyukin

The Etymology of the Polabian Theonym Pripegala

This article deals with the etymological analysis of the god name *Pripegala* mentioned only in the epistle against the Pagan Slavs, written by the archbishop of Magdeburg Adelgot (1108) which characterizes the cult of this deity of the Veleti-Lutici as very cruel. The authenticity of this record is considered to be doubtful. A great number of etymologies have been proposed for this theonym; all of them, however, are based on a mere phonetic similarity (mostly rather approximate) and are not reliable. Only M. Žunkovič's briefly presented hypothesis (**Pribégala* connected with Sl. *pribež* 'defense, asylum', in the supposed meaning 'sanctuary') can be accepted both because of the fact that this lexeme is really attested in the Bulgarian anthroponymy and from the phonetic side (cfr. the analogical change *b > p* in some medieval German place names), but it is unsatisfactory from the word-formative point of view.

The author explains this theonym as a *nomen agentis* derived from the verb **pribégati* 'come running' by means of the suffix *-lo* or *-la* and compares it with the Belarusian mythonym *tsar Pab-jagaj* (*- dzed Sivavaj*), a fairy tale character whose image would be interpreted as a transformation of the image of the god Velesü/Volosü – the Thunderer's rival in the principal Balto-Slavic myth. Consequently, the name of *Pabjagaj* is explained as a taboo denomination referring to the plot of the same myth, according to which, Velesü had to run off Perun who pursued him. The same motivation is very probable for *Pripegala* as well: the information narrated by Adelgot closely corresponds to what is known about the cult of Velesü/Volosü among the East Slavs and of his Baltic counterpart. It is remarkable that the name of the Veleti itself is cognate with the theonym Velesü.

Keywords

Pripegala; Polabian; Etymology; Theonym; Principal Balto-Slavic Myth; Velesü/Volosü; Slavic Rites.

Елена Иванова
Цветана Димитрова

Союз *макар* в болгарских памятниках XV-XVII вв.*

1. Введение

Несмотря на значительное количество публикаций по более или менее частным вопросам, связанным с историей болгарских союзов, а также наличие обобщающих монографических исследований (Дограмаджиева 1968, 1984; Байрамова 1995; Мичева 2011), "исторический паратакис и гипотакис болгарского языка – это самая неразработанная область современной исторической болгаристики" (Мичева 2011: 4). Это относится и к изучению союзов, появившихся достаточно поздно в истории болгарского языка.

Макар (гр. *μακάρι* 'если бы', 'пусть бы' (Георгиев *и др.* 1986: 610-612) – относительно молодой болгарский союз: он отсутствует в староболгарских текстах (Дограмаджиева 1984: 209-217; Дуриданов 1991: 509-510), и, насколько нам известно, нет свидетельств его наличия в памятниках до XV в., в том числе в исследуемом Корпусе (см. далее). По-видимому, новая система уступительных союзов была в целом сформирована к XVII в. Так, исследования В. Мичевой показывают, что в текстах новоболгарских дамаскинов уже нет союзов с *аще* и *цъь*, не фиксируются также и гипотаксические употребления сочинительного союза *а*. В то же время частотны новые союзные комплексы с условным союзом *ако* и с союзом *макар*, при этом *макар*, элемент живого языка, становится основным выразителем уступительных отношений (Мичева 2018: 54) и является им до сих пор.

Союзные средства болгарского языка, включающие лексику *макар*, хорошо исследованы в синхронном плане, наиболее значительные труды в этой области принадлежат Р. Ницоловой (Ницолова 2004; Ницолова 2005). В то же время история становления этих связующих средств не изучена. Между тем их исторический анализ имеет важное значение не только потому, что *макар* является компонентом основного массива уступительных союзов болгарского языка (см. раздел 1), но и потому, что его семантическая эволюция позволяет проследить этапы формирования усту-

* Исследование проведено в рамках международного проекта № 18-512-18003 (Российский фонд фундаментальных исследований, Россия) и ДНТС/РУСИЯ 02 (Фонд "Научни изследвания", Болгария). Благодарим фонды за поддержку. Выражаем признательность за ценные комментарии Ване Мичевой (Институт болгарского языка, София), Яне Пеньковой (Институт русского языка им. В.В. Виноградова, Москва), а также анонимным рецензентам журнала.

пительных отношений как наиболее семантически сложных из всех видов обуславливающего комплекса. Ср. мысль В.С. Храковского, высказанную в результате типологического анализа уступительного значения на фоне других видов обуславливающих отношений: “С нашей точки зрения, концепт ‘уступительное значение’ не относится к числу семантических примитивов, а является сложным и формируется на базе концептов ‘причинное значение’, ‘условное значение’ и ‘противительное значение’” (Храковский 2004: 10). Уступительные конструкции, по-видимому, “представляют собой последнее звено в формировании системы бипредикативных конструкций в языках мира” (Храковский 2004: 20). Это подтверждается, в частности, тем, что и в истории языка, и в речи ребенка уступительные конструкции формируются позже причинных и условных (Ницолова 2004: 101; Храковский 2004: 13).

Исследуемые нами памятники показывают, что даже в ранний новоболгарский период уступительная семантика союза *макар* еще не сформирована в том объеме, в каком она выступает в современном языке. Кроме того, являясь союзом подчинительным, *макар*, как мы покажем далее, часто выступает в простом предложении для связи однородных частей, регулярно комбинируясь с сочинительными союзами.

Материалом для исследования послужила сплошная автоматическая выборка из Исторического корпуса болгарского языка (*Исторически корпус на българския език*, далее по тексту ИКБЕ, см. Тотоманова 2012 и 2015), представляющая собой 42 контекста, содержащие 44 вхождения союза *макар* (в написаниях: *макаръ* / *макарь*, *макар’*, *макаръ*, *макар*).

Выборка из ИКБЕ показала, что лексема *макар* встречается только¹ в Валашских (Влахо-болгарских, далее Влах) грамотах и в ранних новоболгарских дамаскинах, – произведениях, в которых отразились особенности народно-разговорной речи и которые сыграли важную роль в формировании болгарского национального языка (Мирчев 1978; Демина 1966). В Валашских грамотах союз *макар* фиксируется в текстах с XV в. (Влах: 1420-1431 г., 1431-1446, 1462-1474, 1496-1508 и др.) по Bogdan 1902, в дамаскинах – с XVII в., а именно в *Троянском дамаскине* (XVII в.), по Иванова 1967, и *Ловечском дамаскине* (XVII в.), по Младенова, Велчева 1967, далее по тексту Троян, Лов.

Статья строится следующим образом. В первом разделе мы кратко представим систему уступительных союзов, включающих компонент *макар*, в современном болгарском языке. Во втором разделе обратимся к структурно-синтаксическим характеристикам союзов с элементом *макар* в исследуемых памятниках. В третьем разделе обсудим семантику данных предложений.

¹ Поиск в ИКБЕ показывает и одно вхождение *макар* в текст XII в. *Поучение о приращении*, по изданию Христова-Шомова и др. 2008, однако в этом издании опубликованы тексты в новоболгарском переводе. Проведенная проверка в Троицком сборнике (Российская государственная библиотека, ф. 304.1, № 12) не подтвердила наличия данной лексемы.

2. Уступительные союзы с элементом *макар* в современном болгарском языке

Макар является лексической основой трех вариантов уступительных союзов современного болгарского языка: *макар (и) да*, *макар че*, *макар и* 'хотя (и)'². Первые два из них присоединяют предикативные конструкции, а *макар и* служит для присоединения непредикативных сегментов (см. ниже). Использование союза без всяких наращений (*макар*) в современном языке ограничено (Попов 1983: 405).

2.1. *Макар (и) да*

2.1.1. Линейно-синтаксические свойства союза *МАКАР (И) ДА*. Современный уступительный союз *макар (и) да* содержит частицу *да* и тем самым разделяет все линейно-синтаксические свойства других семантически специализированных сложных союзов болгарского языка, напр. *за да* 'для того, чтобы', *освен да* 'кроме того, чтобы', *вместо да* 'вместо того, чтобы', возникших на основе предлогов и модального элемента *да*, входящего в состав балкано-славянской аналитической конструкции, заменившей инфинитив и некоторые причастные формы. Становление сложных союзов началось в период усиленных балканских контактов, когда по общепалканской модели модальная частица *да* стала связываться с союзами и частицами для создания специализированных средств связи. Этот процесс особенно активизировался на начальном этапе формирования национального литературного языка, отражая потребность в интеллектуализации речи (Асенова 2002: 180).

Главное из линейно-синтаксических свойств этих союзов, разделяемых и союзом *макар (и) да*, – это контактность *да* с глаголом: между ними разрешены только отрицательная частица и энклитики, напр. отрицание *не* и местоимение *си* 'себе' в примере (1).

(1) *Разгневен, той ги прочете, макар да не (NEG) си (DAT) бе позволявал подобна дерзост никога досега* (Д. Димов).

'Со злости он их прочитал, **хотя** до сих пор никогда не позволял себе подобной дерзости' (пер. Т. Рузская)³.

² Другие уступительные болгарские союзы – более поздние образования (*въпреки че* 'вопреки тому, что', *независимо от това, че* 'независимо от того, что'). Помимо этих уступительных союзов, существуют условно-уступительные союзы – ряды старинных комплексов, сформированных с участием нескольких частиц и союзов: *ако и*, *ако и да*, *дори/даже (и) да*, *и да*, в том числе уже устаревшие *ако би и да*, *ако ще би*, *ако ще би и да* (Генадиева-Мутафчиева 1970: 188; Ницолова 2005: 226-227). Кроме собственно уступительных и условно-уступительных союзов, в болгарском языке имеются местоименно-союзные комплексы с усилительно-уступительным значением (*който и да* 'кто бы ни', *когато и да* 'когда бы ни' и др.). Подробнее о семантических разновидностях уступки см. Храковский 2004; Ницолова 2004; а также далее в разделе 4.

³ Примеры из современного болгарского языка с указанием фамилии переводчика взяты из корпуса УКРБТ. В остальных случаях они представляют личный корпус авторов статьи и переведены нами же.

Это требование контактности ведет и к другой важной линейно-синтаксической характеристике союзов с *да* (кроме *за да*) – возможности разрыва компонентов союза синтаксическими группами придаточной части, как в (2), где между элементами составного союза *макар... да* помещены подлежащее придаточной части *човек* ‘человек’ и обстоятельство *никога* ‘никогда’.

- (2) *Девойката е положително българка, ако се съди по чертите на лицето, макар човек никога да не може да бъде съвсем сигурен с жените* (Б. Райнов).

‘Судя по ее виду, она определенно болгарка, хотя за женщин никогда нельзя ручаться’ (пер. А. Собкович).

2.1.2. ТЕМПОРАЛЬНО-МОДАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СКАЗУЕМОГО ПРИ СОЮЗЕ МАКАР (И) ДА. Хотя союз *макар (и) да*, как было сказано, разделяет линейно-синтаксические особенности других союзов с *да*, для него нерелевантно большинство ограничений на временные и модальные формы подчиненного предиката, которые имеются у союзов, включающих модальное *да* и которые ориентированы на ирреальные ситуации, см. обзор особенностей составных союзов болгарского языка (напр., в Иванова 2018: 187-200).

Это отличие *макар (и) да* объясняется иной историей *да*, которое появилось здесь не на инфинитивных позициях, а другим путем: старославянская частица *да*, сопровождавшая условные и условно-уступительные союзы, постепенно обрела союзные функции, стала сама вводить условное предложение и позже вошла в состав уступительных союзов (Попов 1983: 393, 403-405; Десянова 1986: 492-493, 495; Дограмаджиева 1984: 194, 197, 210; Дуриданов 1991: 509).

Таким образом, уступительный союз *макар (и) да* может вводить реальные ситуации точно так же, как и уступительные союзы без элемента *да*. Ср. констатацию (из Попов 1983: 403): “Все уступительные союзы и союзные средства могут быть использованы при реальном условии, некоторые из них только при реальном (*макар че, при все че, колкото и да*), другие при реальном и потенциальном (*макар и да, ако и да*), а третьи еще и при ирреальном (неосуществимом) условии (*и да*)”.

Так, в примере (3) союз *макар да* вводит реальное положение дел со сказуемым *беше започнало* в форме плюсквамперфекта – точно так же, как это наблюдается и при союзе *макар че* в примере (4) ниже:

- (3) *Макар представлението да беше започнало* (PPERF), *пред касата на театъра все още се тълпяха войници* (П. Вежинов)

‘Хотя представление уже началось, перед кассой театра все еще толпились солдаты.’

В лингвистической литературе обсуждается лишь незначительное модально-темпоральное ограничение для *макар (и) да*, которое касается невозможности употребления времен будущего временного плана и кондиционала (Ницолова 2004: 125). Но это ограничение связано, как мы полагаем, не с модальностью, а со статусом

да как клитики: будучи строго проклитическим элементом (который способен стоять только в начале цепочки клитик), *да* не допускает после себя вставку еще одной строгой проклитики, каковой является показатель будущего времени *ще*. Маркер кондиционала *би* может иногда появляться после союза *макар (и) да*⁴, поскольку не является проклитикой, имея статус полуклитики (Иванова 2019: 42).

2.2. *Макар че*

Союз *макар че* включает в себя более новый (Мирчев 1978: 259) союз *че*, образуя комплекс, полностью свободный от линейно-синтаксических ограничений, имеющих у *макар (и) да*. Союз *макар че* как лексически цельный союзный комплекс всегда стоит в начале придаточного, и его компоненты не могут быть разорваны другими словами.

У союза *макар че* отсутствуют и ограничения на употребление форм, содержащих показатели будущего времени и кондиционала. Так, в примере (5) сразу после союза употреблена проклитика *ще* (в составе формы будущего времени *ще се опитат* 'попытаются').

- (4) *Не стъпих втори път в клиниката, макар че ми бяха предписали (PPERF) някакви противоалергични процедури (П. Вежинов).*
'Я не пошел второй раз в клинику, хотя мне и назначили какие-то процедуры' (пер. М. Тарасовой и Р. Белло).
- (5) *Никаой магазин не е снабден с всичко, макар че ще се опитат (FUT) да ви убедят, че е точно така (Интернет).*
'Никакой магазин не снабжен всем, хотя вас попытаются убедить, что это так и есть'.

Как правило, союз *макар че* оформляет предикативные уступительные конструкции в составе сложного предложения. В то же время он может служить для присоединения парцелированных уступительных конструкций, в том числе с опущенным сказуемым (6):

- (6) *Няма да имате причина да се оплаквате. Макар че сир Грегър — сигурно (Дж. Мартин).*
'У вас не будет причины жаловаться. Хотя у сэра Грегора – наверняка' (пер. В. Русинов).

⁴ Кондиционал в уступительных предложениях появляется в особых, прагматических функциях (снижение категоричности мнения или просьбы), прежде всего с модальными глаголами: *Това не е история за възрастни, макар да БИ МОГЛА (COND) да бъде и това (Интернет)* 'Эта история не для взрослых, хотя могла бы быть таковой'.

2.3. *Макар и*

Союз *макар и* (редко в варианте без *и*) в современном болгарском языке присоединяет только непредикативные компоненты предложения:

- (7) *И вероятно това е най-простият, макар и непълен отговор на въпроса* (Б. Райнов).
‘И, вероятно, это самый простой, хотя и неполный ответ на вопрос’.

3. *Структурно-синтаксические особенности конструкций с макар в болгарских памятниках XV-XVII вв.*

Союзные комплексы с *макар* могут вводить как предикативные конструкции (3.1.), так и непредикативные (3.2.). Далее мы последовательно рассмотрим структуру союзной связи в каждом из этих вариантов и синтаксические особенности вводимых конструкций. См. обобщающую ТАБЛИЦУ 1.

3.1. *Союзные комплексы с макар, вводящие предикативные конструкции*

Выборка из ИКБЕ показала, что при введении предикативного уступительного сегмента используются следующие союзы:

<i>макар (и) да</i>	23 употребления во всех трех исследованных памятниках, см. 3.1.1. ниже.
<i>макар че</i>	1 (Троян), см. 3.1.2.
<i>макар (и)</i>	4: <i>макар и</i> (1 – Троян), <i>макар</i> (3 – Влх), с учетом эллипсиса глагола, см. 3.1.3.
<i>макар (и) ако</i>	3: <i>макар ако</i> (1 – Влх), <i>макар и ако</i> (2 – Троян), см. 3.1.4.

При введении предикативного уступительного сегмента *макар* используется, как правило, в комплексе с частицей *и*, которая и в предшествующие исторические периоды часто сопровождала условные и уступительные союзы.

3.1.1. *МАКАР (И) ДА*. Основным вариантом союза является союзный комплекс с включением частицы *да*. Как показывает материал, союз *макар (и) да* и в ранний новоболгарский период разделял те особенности *да*-конструкций, которые они демонстрируют и сейчас.

3.1.1.1. **ЛИНЕЙНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА СОЮЗА МАКАР (И) ДА** В ИССЛЕДУЕМЫХ ПАМЯТНИКАХ. Контактность *да* с глаголом представлена во всех 23 примерах употребления этого союза. Между *макар (и) да* и глаголом возможна вставка только энклитик и отрицательной частицы, т.е. как и в современном языке. Так, в примере (8) элемент *да* и причастие *прегъръшили* (в составе формы перфекта) разделены

ТАБЛИЦА I.
 Модели союзных комплексов с *макар***

Модель	Предикативность	Троян	Лов	Влх
макар да...	+	2	–	6
макар и да...	+	4	1	–
макар да V Adv макар и Adv	+	–	–	1
макар XP (PP, NP) да...	+	1	–	1
макар и XP (PP, NP) да...	+	3	3	1
макар че...	+	1	–	–
макар Adv V макар Adv (с эллипсом V)	+	–	–	1
макар NP V или NP (с эллипсом V)	+	–	–	1
макар ако...	+	–	–	1
макар и ако...	+	2	–	–
макар и...	+	1	–	–
макар XP (NP, PP)	–	1	–	3
макар и XP (NP, PP)	–	–	–	3
макар AP макар AP	–	1	–	–
макар XP (NP, Adv, PP) или XP (NP, Adv, PP)	–	3	–	–

** В таблице использованы следующие сокращения синтаксических сегментов: XP – произвольная синтаксическая группа, NP – именная группа, PP – предложная группа, AP – группа прилагательного, Adv – наречие, V – глагольная форма.

двумя клитиками: отрицанием и вспомогательным глаголом во 2 л. ед. ч. В примере (9) между *да* и прилагательным *длъжень* стоят местоименная клитика дательного падежа и вспомогательный глагол во 2 л. ед. ч.:

- (8) и товѧ разѡмѣйте чѣ ако имашь карѡзь на нѣкого хрѣтиѧнина, или малка или голѣма. Кѡлко добринѣ ако стрѡвашь, сѣчкы са заглѡвени. *макаръ* и да не (NEG) сѣ (2SG) прегрѣшишь дѡшмѧнинѡ твоѡмѡ ты (Троян I.11)⁵.

‘и это поймите: что если имеешь ненависть к какому-нибудь христианину, маленькую ли или большую, то, сколько добра ни сделаешь, все оно напрасно, *хоть ты и не согрешил против своего врага*.’

⁵ Во всех примерах статьи сохранено написание, данное в ИКБЕ.

- (9) нѣ сами се оклінайте, нѣ нѣкого на сила теглѣте на клѣтва: макаръ и да тѣ (DAT) е (3SG) дльжень, и фѣта вѣхъ, или дрѣго ти зло сторѣль, не кльнѣ го да и тѣвѣ Самого и нѣго, вѣ о҃гнѣ негасимѣ вѣрѣнешъ (Троян III.74).

‘ни сами не клянитесь, ни силой кого-то заставляйте клясться: даже если он тебе должен, и правду не говорит, или другое зло тебе учинил, не проклинай его, потому что и самого себя, и его в негасимый огонь бросишь’.

Части союза могут быть разорваны синтаксическими группами подчиненного предложения. Это происходит при коммуникативном выдвигении частей придаточного. При этом *да*, стремясь сохранить контактность с глаголом, уходит вправо, пропуская вперед коммуникативно выделенные элементы. У нас зафиксирован разрыв частей союза разными синтаксическими группами, см. обстоятельство на мѣка ‘в мучениях’ (10), дополнение на мнѣго зѣмли ‘многими землями’ (11) и нѣето ‘неба’ (12), подлежащее размирица ‘война’ (13). Всего в исследуемом материале обнаружено 9 примеров с разрывом частей союза, см. ТАБЛИЦУ 1 выше.

- (10) Кѣко не мѣже ницо да вѣде безъ любовь, макаръ и на мѣка да ѡмрешъ, добро нѣмашъ ницо (Троян XVIII.355).

‘Как ничто не может быть без любви, то даже если умрешь в мучениях, не приобретешь добра’.

- (11) Макаръ ѣ на мнѣго зѣмли да владѣешъ догдѣ си живѣ . а ѣми ѣ по сѣмрѣть ,ѣ, лѣхте твоѣ мѣсто бѣва (Лов 44б).

‘Даже если ты владеешь многими землями, пока жив, но после смерти твое место будет в три локтя’.

- (12) Макаръ ѣ нѣето да достигнешъ , ѣ свѣздыт нѣговы да ѣсчѣтешъ , ѣ кѣпѣки дѣждѣвные да прѣврѣишь , ѣ грѣскѣ мѣрѣскы число да ѣзнаешъ . а ѣми пакѣ ѣ ,ѣ, лѣхте мѣсто не можешъ ѣвѣг на пѣстошны чѣче (Лов 44б).

‘Даже если ты неба достигнешь, и звезды на нем пересчитаешь, и дождевые капли пересчитаешь, и количество песчинок в море узнаешь, но все равно не избежишь места в три локтя, ничемный человек’.

- (13) А пак наши людѣ да доходит ѣ вашѣ дръжавѣ те да кѣпчует слободни, и да им ѣчините книгѣ за верѣ, те да ходет кѣпци слободни, кахто и на мир, макар и размирица да ест (СХХVI, Влх, Basaraba III cel Tânăr sau Țepeluș. (Noemvrie 1477 [s. încerp. lui 1478] – Aprilie-Iunie 1482).

‘А если наши люди придут в вашу страну, то пусть торгуют свободно, и дайте им грамоту, чтобы они были свободными торговцами, как в мирное время, даже если и война есть’.

Эти линейно-синтаксические свойства союза свидетельствуют о том, что союз *макар (и) да* формировался тогда, когда процесс грамматикализации *да* как форманта

балкано-славянских *да*-форм уже в целом завершен: *да* утратило возможность дистанционного нахождения от сказуемого подчиненной предикации, что было возможным в староболгарском языке (Дуриданов 1991: 509) и допускается в современных южнославянских языках западной подгруппы (как сербский, словенский), см., например, Иванова 2018.

3.1.1.2. ТЕМПОРАЛЬНО-МОДАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СКАЗУЕМОГО ПРИ СОЮЗЕ *МАКАР (И) ДА* В ИССЛЕДУЕМЫХ ПАМЯТНИКАХ. Примеры показывают достаточно широкий набор времен в подчиненной предикации с данным союзом. Зафиксированы формы настоящего (преобладающая временная форма), имперфекта (напр. 18), перфекта (напр. 8). В Валашских грамотах обнаруживаются и два употребления условного наклонения, которое в его прямом значении не характерно для современного союза *макар (и) да* (см. раздел 2.1.2):

(14) Тоизи закон нѣст бил дрѣгов, **макар да би донесли** (COND) све иманию Ѡдрицевѣ и кони мѣ сви (Влх, LXXXV, Radu III cel Frumos. August 1462 – începutul lui 1474).

‘Этот закон никогда не был другим, даже если бы вернули все имущество Удрицево и всех его коней.’

(15) и паки или ест кѣпец или бѣди кои ѣловѣкъ ваш, да ходи свободно по земли господства ми кѣде им ест драго, да кѣпчѣе, и **макар да би носи** (COND) златен вѣнец на главе си, еце да ходи свободно (Влх, LXXXVII, Basaraba II cel Bătrân sau Laiotă. (Încep. lui 1474 – Oct. 1476. Ian.–Noemv. 1477 [sau încep. lui 1478]).

‘Если же он купец или какой-нибудь ваш человек, пусть свободно передвигается по моим владениям, куда ему угодно, торгует и, даже если носит золотой венец на голове, пусть свободно перемещается.’

В целом употребление условного наклонения в рамках предикаций с условным значением, откуда берут свое начало уступительные предложения с частицей *да*, можно считать обычным в ранние периоды развития болгарского языка, см. такие примеры в древнеболгарском языке (Дограмаджиева 1984: 216-217). Но в случае с Валашскими грамотами мы должны иметь в виду, что исследуемые нами документы относятся к поздним валашским грамотам, в которых, как известно, проявилось сильное сербское влияние (Бернштейн 1948; Мирчев 1978: 25), а значит, не исключено использование условного наклонения под влиянием гораздо более широких его функций в сербском языке, где наличие условного наклонения после союза *да* – обычное явление.

В дамаскинах не фиксируется случаев условного наклонения в контексте союза *макар (и) да*. Таким образом, наши ограниченные данные не позволяют сделать надежные выводы об употреблении условного наклонения после союза *макар (и) да*.

3.1.2. *МАКАР ЧЕ*. В тексте Троянского дамаскина зафиксировано одно употребление соединения союза *макар* с союзом *че*. *Че*, как известно, – относительно новый

болгарский “декларативный” союз (Мирчев 1978: 259). По данным К. Мирчева, союз *че* впервые зафиксирован в приписке в Хлудовском паримейнике конца XIII в.-нач. XIV в., но и то только в роли причинного союза. В поздних Валашских грамотах XV-XVI в. он обнаруживается в функции уже активного не только причинного, но и дополнительного (изъяснительного) союза, часто в виде *ча* (Мирчев 1958: 259). Наш материал показывает начало связывания его с *макар* для образования нового уступительного комплекса, см. (16).

Пример с союзом *макар че* – единственный в корпусе ИКБЕ, и потому мы не можем в необходимой мере провести сопоставление его линейно-синтаксических характеристик с *макар (и) да*, однако даже это единичное употребление иллюстрирует отсутствие ограничения на последующие показатели будущего времени и кондиционала, которое мы наблюдали для союза *макар (и) да*. В представленном примере (16) *макар че* вводит сказуемое в форме будущего времени *щешь да сторишь*⁶, что для союза *макар (и) да*, как мы говорили выше, невозможно ни в современном болгарском языке, ни в рассматриваемых памятниках.

- (16) Защо макаръ да си прѣель распѣтѣе, и змръѣ за сѣчкы свѣтъ, ала си мене жѣлость оставиль, и голѣма мѣтъ макаръ че щешь г днѣ да сторишь въ дѣдъ, Катѣ ми си казѣль (Троян XIX.367-368).

‘Потому что, хоть ты и принял распятие и умер за весь мир, но оставил скорбь во мне и великое сострадание, **хоть и** [только] три дня будешь в аду, как ты мне сказал.’

3.1.3. *МАКАР (и)*. Случаи употребления союза *макар (и)*, вводящего предикативную конструкцию, представлены несколькими моделями (см. таблицу 1). Два из них связаны с участием *макар* как элемента двойных союзов (*макар... макар* и *макар... или*), то есть соединяются два сочиненных сегмента, при этом в первом сегменте имеется эксплицитно выраженное сказуемое, а во втором сегменте глагольный компонент опущен, см. один из этих примеров (17). В примере (18) одиночный союз *макар и* вводит предикативный сегмент *катѣ тиѣеше скоро*:

- (17) А Ханеша да го стиснете, да ми дава добитѣк; да ми допѣстите и то, макаръ много ест, макаръ мало (Влх ССХIII, Gherghe Lascar, cămărașul lui Vlad I Dracul, с. 1437).

‘А Ханеша заставьте, чтобы он отдал мне мое добро (нажитое), позвольте мне и это – много ли это, **или** мало.’

- (18) и сты николае макаръ и катѣ тиѣеше скоро ала го стигна онѣзи члкъ, и позна го кои е (Троян, XV.263).

‘А св. Николай, **хоть и** бежал быстро, но тот человек его настиг и узнал его.’

⁶ Данная форма будущего времени со спрягаемым первым компонентом *ща* и сохраненным союзом *да* представляет собой этап, предшествующий современной форме будущего времени с неизменяемой грамматикализованной частицей *ше* и утраченным союзным элементом. Об этапах становления формы будущего времени см., например, Мирчев 1978: 221-226.

3.1.4. *МАКАР (И) АКО* и УСЛОВНЫЕ СОЮЗЫ. Комплекс *макар (и) ако* включает условный союз *ако*. Прежде всего отметим, что условные придаточные, вводимые условными союзами *ако*, *аще* (*аште*), *яко*, в рассматриваемый период могли указывать не только на условие, но и на уступку (Блажева и др. 2012: 8-9, 27, 1138-1139). Этот факт, впрочем, отражает и ситуацию, имевшуюся и в древнеболгарском языке, где отмечена омонимия основного союзного средства *аще* для обоих типов предложений (Дуриданов 1993: 509).

Близость двух типов предложений связана с семантикой *условия*: условные предложения указывают на ситуацию, обуславливающую действие в главной части, а уступительные – на неблагоприятное условие, которое, тем не менее, не может препятствовать осуществлению действия в главной части (Дуриданов 1993: 509)⁷.

В исследуемых нами памятниках условные союзы представлены в значительном объеме – 484 вхождения, из них *ако* – 361 (с вариантами *ако*, *ако да*, *ако ли*), *яко* – 6; *аще* – 48 (только Влх). См. примеры условных предложений (вне связи с уступкой) в рамках текстовых фрагментов (21), (24), (25).

Еще 3 примера из исследуемых документов представляют сочетание уступительного и условного союзов *макар (и) ако*, см. ТАБЛИЦУ 1. Данный комплекс показывает, что размежевание условных и условно-уступительных союзных средств в тот период еще не было закончено полностью. Это подтверждают и такие контексты, в которых придаточное предложение с *макар (и) ако* функционирует в одном контексте и с условным союзом *ако* и, и с уступительным *макар* и:

- (19) Защо каже прѣрокъ Исѣѣа: Нѣ такъ възвы по избрѣ азъ рѣ гъ. макаръ и ако си прѣклѣниши катѣ срѣпъ своѣта шѣа. и дрѣго, ако и пѣпелъ си постѣлѣши: макаръ и катѣ мѣи си да се постѣиши, и имашъ враждѣ на нѣкогого Когдѣ се си постѣиши, никога фѣйдѣ не имашъ ѿ тѣа по или помоць (Троян, XVIII.352).

‘Потому что сказал пророк Исаия: Не такой пост избрал я, сказал господь, даже если склонишь серпом свою шею, и далее [сказал]: даже если пепел постелешь, даже если, как Моисей, постишься, и у тебя вражда с кем-то, пока ты постился, то никакая пользы или помощи от этого поста не будет’.

Далее в разделе 4.1 мы покажем, что семантическая разновидность уступки, близкая к условным предложениям, характерна для большинства примеров с элементом *макар* в нашем корпусе.

3.2. Союзные комплексы с макар, вводящие непредикативные конструкции

Непредикативные конструкции с уступительным значением вводятся либо без наращений (20)-(21) либо в варианте *макар* и (22), т.е. в сочетании с усилительной

⁷ Заметим, что такая уступительная семантика формирует не ‘собственно’ уступительные предложения, а условно-уступительную разновидность придаточных, см. раздел 4.1.

частицей. Вариант без наращений, напомним, в современном литературном болгарском языке практически полностью вытеснен комплексом *макар и*.

- (20) *вни да сѣ волни да штидѣт сѣ добитком си въ землю господина краля, где любе, макар оу Варадин* (Влх, LXXXIII, Radu III cel Frumos. August 1462 – începutul lui 1474).
‘они свободны идти с их добром в земли господина короля, куда угодно, *хоть* в Варадин’.
- (21) *ако ли ти рече нѣкой макаръ Еврейинъ. тѣа рѣчи прркъ Исѣа за дрѣгыго дѣма. а ты мѣ речеи: за хѣ дѣма* (Троян XVII,333).
‘если тебе скажет кто-то, *хоть* даже еврей: эти слова пророк Исаия о другом говорит, то ты ему скажи: о Христе говорит’.
- (22) *Того ради хто любит да кѣпчѣва, а вн да ходи слободно, макар и на само море* (Влх, XIV, Дан II (1420-1424. 1427-1431).
‘Поэтому, кто любит торговать, пусть ходит свободно, *даже* и на само море’.

Уступительные непредикативные обороты с *макар* могут быть представлены как одиночным употреблением союза, как в (20)-(22), так и в составе повторяющихся союзов, см. примеры в разделе 4.2.

4. Семантика уступительных конструкций с *макар* в болгарских памятниках XV-XVII вв.

4.1. Семантика уступительных предикативных сегментов

В соответствии с типологической схемой В.С. Храковского (Храковский 2004), прототипическим для выражения уступки является “причинно-уступительное” (“собственно-уступительное”) значение, указывающее на ненормальное, неестественное следование ситуаций (Ницолова 2004: 98, 100-106; Храковский 2004: 10, 61). Это значение включает, помимо причины, и противопоставительную семантику, подчеркивая конфликтность двух ситуаций, напр.:

- (23) *Не носеше чорапи, макар че пролетта беше доста хладничка* (П. Вежинов).
‘Чулоч на ней не было, *хоть* весна в этом году довольно прохладная’ (пер. М. Тарасова и Р. Белло).

Наша выборка показывает, что в ранних новоболгарских памятниках этому значению соответствуют только единичные контексты, причем лишь из дамаскинов, являющихся более поздними по времени памятниками, см. (8), (18).

В большинстве примеров нашей выборки союзы с *макар*, вводя предикативный сегмент, указывают, что ситуация в придаточной части предстает как условие, препятствующее осуществлению ситуации в главной части, но недостаточное для того,

чтобы не допустить ее. Это значение относится к условно-уступительному, которое в современном языке оформляется иной группой союзов⁸ (*и да, дори и да*), ср. рус. *пусть (бы), даже если*. В таких условно-уступительных конструкциях нет отчетливого противительного значения, а, наоборот, фиксируется “закономерное (!) нарушение” (выделено В.С. Храковским) соединения двух ситуаций или существующих норм (Храковский 2004: 61).

- (24) **Землѣта сѣчка , и_морѣто а̀кò прѣйдѣшь , а̀ми пѣкъ землѣта ще тѣлòто да_покрѣе, макѣрь и_да не_цѣшь** (Лов 576-58а).
 ‘Если даже всю землю и море перейдешь, все равно земля тело покроет, **хоть и не хочешь**.’
- (25) **И аще си кто оставит тѣзи добитѣк, макар да стоит мѣсѣцъ, макар и помного, кѣга доидет, да ест волен да си възмет добитѣк, да чини с ним како зна** (Влах, LXXXIII, Radu III cel Frumos. August 1462 – începutul lui 1474).
 ‘И если кто оставит это добро – **даже если** месяц оно будет лежать, **или** больше – когда придет, он свободен взять это свое добро и делать с ним, что хочет.’
- (26) **макаръ колико много да имаѣт, ниѣто да ихъ не банотоват, ниѣто** (Влах, LII, Vlad I Dracul [с. 1431-1433 în luptă cu Alexandru Aldea. 1433-1446 singur]).
 ‘**Сколь бы** много **ни** имели, никто не должен их смущать, никто.’

В последнем примере представлена уступка с усилительным значением. Это “генерализованные” (Храковский 2004: 22-23) или, в более традиционной терминологии, усилительно-уступительные конструкции, значение которых следующее: ‘Как бы максимально ни реализовывался противодействующий признак, он не может препятствовать осуществлению того, о чем говорится в главной предикации.’ См. и раздел 4.2, где будет показано, что это значение является основным для непредикативных сегментов.

То, что в нашем материале *макар* выступает чаще не в причинно-уступительных, а в условно-уступительных конструкциях, вполне согласуется с предполагаемыми этапами становления этого сложного вида придаточных: от условных к условно-уступительным (Дограмаджиева 1984) и затем к причинно-уступительным.

О неполной сформированности причинно-уступительного значения косвенно свидетельствует и тот факт, что в выборке отсутствуют примеры таких уступительных значений, которые появляются уже как семантические ответвления на этапе развитого уступительного предложения, например, ограничительное (*Петров хорошо говорит, хотя он иногда неправильно ставит ударения*), значение противоположной оценки (*Этот стол, хотя и красивый, но большой*), значение речевого акта (*Заседа-*

⁸ Ср. и в типологическом плане: “[К]онцепты ‘уступительное значение’ и ‘условно-уступительное значение’ чаще всего маркируются различным образом” (Храковский 2004: 16).

ние Ученого совета состоится в четверг, хотя ты это и без меня знаешь) и др. (Храковский 2004: 15-16, см. и Ницолова 2004).

4.2. Семантика уступительных непредикативных сегментов

Непредикативное употребление в нашем материале наблюдается чаще всего в контексте “генерализованной уступки” (Храковский 2004: 73-79), указывающей, что ситуация может быть осуществлена или осуществляется независимо ни от чего. При этом сам уступительный сегмент вводит один из признаков, наиболее убедительный, который должен бы препятствовать безусловному осуществлению ситуации, тем не менее, он не может помешать осуществлению действия в полной объеме.

Эта генерализованность уступки, значение полного охвата объектов или признаков задается контекстом, см. выше в примерах с непредикативными сегментами (20), (22): *ГДЕ ЛЮБЕ; (ХОДИ) СЛОБОДНО*, или в примерах ниже: [*ДА ИСНЕЖТ*] *СЛОБОДНО*, *СЪБЪКЪ*:

(27) И нинѣ, колико дѣкати имаѣт Брашовене, да их иснежѣт слободно, **макаръ** с кола (Влх, LII, Vlad I Dracul (с. 1431–1433 în luptă cu Alexandru Aldea. 1433–1446 singur). ‘И сейчас, сколько бы дукатов ни имели брашовене, пусть их выносят/забирают свободно, пусть и на телеге.’

(28) И сѣкъы хрѣтіанинъ **макаръ** грѣшенъ **макаръ** праведънь, има сі аггла пазителя (Троян XI.157)⁹. ‘И каждый христианин, будь он грешный, будь праведный – имеет своего ангела-хранителя.’

Именно эти контексты беспрепятственного осуществления действия мы находим во всех случаях, когда непредикативные употребления реализуются с повторами и комбинируются с сочинительными союзами. Это могут быть повторы самого уступительного союза, как **макаръ** **грѣшенъ** **макаръ** **праведънь** в (28), либо в качестве второго повторяемого элемента выступает какой-л. сочинительный союз (29). В последнем случае **макаръ** вводит цепочку (формально) дизъюнктивных союзов, функция которых – служить для указания выбора из нескольких альтернатив. Благодаря сочетанию этих средств в предложении реализуется семантика ‘Ситуация осуществляется независимо ни от чего перечисленного.’

(29) се ѹкъѣ не стои никакъ да се ко́мъка. **макаръ** мѣжь или женѣ, или старъ или младъ (Троян XIX.374). ‘Такому человеку никак не стоит причащаться, будь то мужчина или женщина, старый ли, молодой ли.’

При любом варианте повторяющихся союзов указываются разные альтернативы, разные составляющие или разные признаки, которые в соединении демонстри-

⁹ В греческом тексте в качестве соответствия выступает: *каѡ...каѡ* ‘или... или’ (ΘΔ 1751).

руют неизбежность положения дел в главной предикации. Таким образом увеличивается воздействующая сила убеждения.

Такие же повторы и с тем же семантическим результатом возможны и при предикативных сегментах, при этом обычно второй сегмент употребляется без сказуемого (*макар* и *помного*):

- (30) И аще си кто встави тѣзи добитѣкъ, *макар* да стоит мѣсаць, *макар* и *помного*, къга доидет, да ест волен да си възмет добитѣкъ, да чини с ним како зна; вы да га не бантѣете (Влах, LXXXIII, Radu III cel Frumos. August 1462 – începutul lui 1474).

‘И если кто оставит это добро – даже если месяц оно будет лежать, или больше – когда придет, он свободен взять это свое добро и делать с ним, что хочет’.

Представляется, что *макар* и в этих сочинительных рядах формирует примерно ту же семантику, что и современные “генерализованные” местоименно-союзные комплексы: *който* и *да е*, *какъвто* и *да е* и под., ср. рус. *кто бы ни*, *какой бы ни*, о которых мы уже говорили выше. Возможно, это же положение дел задержалось в диалектах, где *макар* входит в состав подобных рядов неопределенных местоимений: *макар кой* ‘който и да е’ (Видинско), *макар когу* ‘когато и да е’ (Банат) (Георгиев и др. 1986).

5. Выводы

1) Союзные комплексы с *макар* участвуют в создании уступительных отношений. Вхождение союзов с *макар* в болгарский язык, несомненно, способствовало более быстрому формированию этого типа придаточных. Материал показывает, что к XV в. носители языка уже овладели данным союзом, хотя преимущественно его употребления в рассматриваемый период еще связаны не с прототипическим современным употреблением (“причинная уступка”, нарушение нормальной причинной-следственной связи), а находятся на грани с условно-уступительными конструкциями, с конструкциями генерализованной уступки, а непредикативные – на грани между гипотаксисом и паратаксисом.

2) Подтверждается наблюдение В. Мичевой (Мичева 2015) о том, что характерная черта синтаксиса разговорного языка того периода, проявляющаяся в дамаскинах с высокой частотностью (и слабо представленная в современном языке), – реализация дополнительной паратактической семантики в рамках гипотаксиса.

3) Союз *макар* (*и*) *да* и в ранний новоболгарский период, как показывает материал, разделял те особенности *да*-предложений, которые демонстрируют и другие болгарские составные союзы с *да*: контактность *да* с глаголом и связанная с этим возможность разрыва компонентов союза (при инверсии частей придаточного). *Да* утратило возможность дистанционного нахождения от сказуемого подчиненной предикации, что было возможным в древнеболгарском языке. Это согласуется и с наблюдениями М. Деяновой (1986: 492) над поведением *да* в других комплексах с составными союзами. В целом подтверждается предположение о том, что *да*-конструкция грамма-

тикализовалась раньше, чем стали создаваться составные семантически специализированные союзы.

При этом союз *макар (и) да* не разделяет с другими составными союзами с *да* семантического ограничения на реальность / ирреальность вводимой ситуации. Такие же свойства имеет данный союз и в современном языке. Уступительный союз *макар че*, свободный от всех линейно-синтаксических ограничений, являясь исторически более поздним, еще не составляет конкуренции для *макар (и) да* в языке исследованных памятников.

Список сокращений

COND:	условное наклонение, кондиционал
DAT:	клитическая форма дательного падежа личного местоимения
FUT:	будущее время
NEG:	отрицательная частица
SG:	единственное число
PPERF:	плюсквамперфект

Список источников

ИКБЕ:	Исторически корпус на българския език, < http://histdict.unisoia.bg/textcorpus/list > (дата последнего посещения 20.01.2020).
Троян:	Троянский дамаскин / Троянски дамаскин.
Лов:	Ловечский дамаскин / Ловешки дамаскин.
Влх:	Валашские грамоты / Влахо-български грамоти.
УКРБТ:	Успореден корпус на руски и български текстове, < http://rbcorpus.com/index2.php > (дата последнего посещения 19.06.2019).
ΘΔ 1751:	Θησαυρός Δαμασκηνού, υποδιακόνου και Σπουδίτου, του Θεσσαλονικέως : Μετά της προσθήκης εν τω τέλει και ετέρων επτά Λόγων ψυχοφειλεστάτων, και της εξηγήσεως του Πάτερ ημών. Ενετίησι: Παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, 1751.

Литература

- Асенова 2002: П. Асенова, *Балканско езиковзнание*, София 2002.
- Байрамова 1995: М. Байрамова, *Етюди за съюзите в Троянския дамаскин*, София 1995.
- Бернштейн 1948: С.Б. Бернштейн, *Разыскания в области болгарской исторической диалектологии*, I (*Язык валашских грамот XIV-XV веков*), Москва-Ленинград 1948.
- Блажева и др. 2012: Р. Блажева, Е. Дьомина, Г. Клепикова и др., *Речник на книжовния български език на народна основа от XVII век (върху текст на Тихонравовия дамаскин)*, София 2012.
- Генадиева-Мутафчиева 1970: З. Генадиева-Мутафчиева, *Подчинителният съюз "да" в съвременния български език*, София 1970.
- Георгиев и др. 1986: В.И. Георгиев, И. Дуриданов, М. Рачева (ред.), *Български етимологичен речник*, III, София 1986.
- Демина 1966: Е.И. Демина, *Место дамаскинов в историята на българския литературен език*, "Советское славяноведение", 1966, 4, с. 28-33.
- Деянова 1986: М. Деянова, *Из историята на да-конструкциите в българския език*, "Български език", 1986, 6, с. 485-495.
- Дограмаджиева 1968: Е. Дограмаджиева, *Структура на старобългарското сложно съчинено изречение*, София 1968.
- Дограмаджиева 1984: Е. Дограмаджиева, *Обстоятелствените изречения в книжовния старобългарски език*, София 1984.
- Дуриданов 1991: И. Дуриданов (ред.), *Граматика на старобългарския език. Фонетика. Морфология. Синтаксис*, София 1991.
- Иванова 1967: А. Иванова, *Троянски дамаскин*, София 1967.
- Иванова 2018: Е.Ю. Иванова, *Да-конструкция как фактор синтаксической дифференциации славянских языков*, в: С.М. Толстая (ред.), *Славянское языковедение. XVI Международный съезд славистов. Белград, 20-27 августа 2018. Доклады российской делегации*, Москва 2018, с. 171-205 (DOI: 10.31168/0417-6).
- Иванова 2019: Е.Ю. Иванова, *Граматически категории в структурата на българското подчинено изречение: контекстово обусловени значения и реликтови състояния*, "Български език", Приложение, LXVI, 2019, с. 31-48 (DOI: 10.7546/BL.LXVI.19.03.03).
- Мирчев 1978: К. Мирчев, *Историческа граматика на българския език*, София 1978³.
- Мичева 2011: В. Мичева, *Паратактични отношения в историята на българския книжовен език*, Автореферат дисертации, София 2011.

- Мичева 2015: В. Мичева, *Лингвокултурни аспекти в проучването на историческия синтаксис*, в: А.-М. Тотоманова, Т. Славова (съст.), *Сборник доклади и материали от заключителната конференция по проекта "Информатика, граматика, лексикография"*, София 2015, с. 180-197.
- Мичева 2018: В. Мичева, *Хипотактични съюзи и съюзни думи в новобългарските дамаскини*, в: М. Китанова (съст.), *Българският език – древен, съвременен, единен. Сборник от научна конференция в памет на проф. д.ф.н. Благой Шклифов*, София 2018, с. 46-58.
- Младенова, Велчева 2013: О. Младенова, Б. Велчева, *Ловешки дамаскин. Новобългарски паметник от XVII век*, София 2013.
- Ницолова 2004: Р. Ницолова, *Уступительные конструкции в болгарском языке*, в: В.С. Храковский (отв. ред.), *Типология уступительных конструкций*, Санкт-Петербург 2004, с. 95-136.
- Ницолова 2005: Р. Ницолова, *Семантика и прагматика на сложните съставни изречения с подчинени отстъпителни изречения*, в: С. Коева (съст.), *Аргументна структура. Проблеми на простото и сложно изречение*, София 2005, с. 225-234.
- Попов 1983: К. Попов (ред.), *Грамматика на съвременния български книжовен език. Синтаксис*, III, София 1983.
- Тотоманова 2015: А.-М. Тотоманова, *Проектът "Информатика, граматика, лексикография" и дигиталната обработка на средновековни славянски текстове*, в: А.-М. Тотоманова, Т. Славова (съст.), *Сборник доклади и материали от заключителната конференция по проекта "Информатика, граматика, лексикография"*, София 2015, с. 5-16.
- Храковский 2004: В.С.Храковский, *Уступительные конструкции: семантика, синтаксис, типология*, в: В.С. Храковский (отв. ред.), *Типология уступительных конструкций*, Санкт-Петербург 2004, с. 9-91.
- Христова-Шомова и др. 2008: И. Христова-Шомова, П. Петков, А. Тотоманова (съст.), *Климент Охридски. Слова и служби*, София 2008.
- Bogdan 1902: I. Bogdan, *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Rumânești cu Brașovul și Ungaria în secolul XV și XVI*, București 1902.
- Totomanova 2012: А.-М. Totomanova, *Digital Presentation of Bulgarian Lexical Heritage. Towards an Electronic Historical Dictionary*, "Studia Ceranea", II, 2012, pp. 221-232.

Abstract

Elena Ivanova, Tsvetana Dimitrova

The Conjunction 'Makar' in Bulgarian Monuments Dated Between the 15th and 17th Centuries

The article discusses the semantics and structure of the sentences introduced by the conjunction *макар* (although) drawing upon data excerpted from Bulgarian monuments dated between the 15th and 17th centuries. In this early period, *макар* was a newly introduced conjunction which later extended its use to become a widely used concessive conjunction in present-day Bulgarian. The study is based on data from a sample of texts that are part of the database of the Historical Corpus of the Bulgarian Language which can be consulted online (<<http://histdict.uni-sofia.bg/textcorpus/list>>). In the database, the conjunction *макар* is found in the Vlach-Bulgarian Charters and in two Early Modern Bulgarian damaskins (Trojanski and Loveški) as an independent conjunction and in the compound subordinating conjunctions *макар (и) да*, *макар че*, *макар (и) ако*, *макар и като* introducing predicative and non-predicative segments.

The most frequent variant of the compound conjunction formed with the particle *да* had the same syntactic and grammatical properties as the conjunction *макар (и) да* in present-day Bulgarian, especially with regards to the contact position of *да* and the verb. By the time this conjunction was established, the formation of *да*-constructions was already clear: the verb immediately followed *да* (the two were separated mostly by pronominal clitics and negation as in present-day Bulgarian), while other clausal constituents were placed between *макар (и)* and *да* (in earlier texts, *да* and the verb could be separated by other clausal constituents as well).

The study also deals with the semantics of the concessive *макар*-conjunctions. The data shows that in the period considered, the expression of concession was still at its beginning. Therefore, clauses introduced by *макар* could express not only the prototypical 'causal concession' as in the present-day language, but could also have other interpretations within the semantics of concession. We also observe that *макар* clauses had additional paratactic semantics within the hypotaxis.

Keywords

Damaskins; Vlach-Bulgarian Charters; Early Modern Bulgarian Language; Concessive Conjunctions; Concession Semantics; Conjunction *макар* (*макар*); *Да*-Constructions.

Ольга Цыганок

Цицерон в украинской риторике *Manuductio* (1736). Тексты и контексты

Филология есть служба понимания.
С.С. Аверинцев

1. Введение

Украинские латиноязычные учебники стихосложения и красноречия XVII-XVIII вв., поэтики и риторики, сыграли значительную роль в переходе части украинской культуры того времени в русло западной образованности. Их изучением занимались Н. Петров (Петров 1866-1868), Р. Лужны (Łuzny 1966), Р. Лахманн (Prokorovič 1982), В. Маслюк (Маслюк 1983) и др. Новейшие работы в этом направлении – монографии О. Цыганок (Цыганок 2014) и Д. Сединой (Siedina 2017).

Ф.Ф. Зелинский еще в 1897 г. опубликовал исследование о Цицероне в истории европейской культуры *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (Zielinski 1908). Рецепция творчества Цицерона в различные эпохи в разных регионах продолжает интересовать ученых (Сох 2006, Ахег 2007, Gaj 2009, Keeline 2018, etc.). Впрочем, что касается Центральной и Восточной Европы, то специальные публикации немногочисленные¹. В Украине процесс изучения рецепции Цицерона только начинается: исследовались некоторые ее формы в самом раннем из сохранившихся учебников красноречия Киево-Могилянской академии – *Orator Mobileanus* ('Могилянский оратор', 1636) Иосифа Кононовича-Горбацкого (Цыганок, Галаган 2019: 48-53). Украинская школьная риторика *Manuductio*² ('Руководство', 1736) примечательна повышенным интересом

¹ Среди трудов польских ученых на эту тему отметим работы Т. Беньковского (Bieńkowski 1960, 1962), Б. Отвиновской (Otwinowska 1973) и С. Гжещук (Grzeszczuk 1984). В Речи Посполитой понятия государства, свободы и гражданства пытались осмыслить преимущественно через сочинения Цицерона (Ахег 2007: 138). Идеи Цицерона, посвященные проблемам общественных отношений, были достаточно популярными в Речи Посполитой, так как политическая культура этого государства постоянно апеллировала к идеям республиканских свобод, патриотизма и общественного блага, почитателем которых был римский стоик (Спивак 2018: 134). И в XVIII веке в Речи Посполитой риторике учили на трудах Цицерона (Szczerpański 1929: XXXIV). Анализируя риторическую теорию в Польше и Литве в XVII в., Э. Ульчинаяте неоднократно вспоминает Марка Туллия, хотя отдельного параграфа о его рецепции в книге нет (Ulčinaite 1984). Цицерон встречается в русских риторических руководствах XVIII века на латинском языке (Курилова 2019). В Россию латинская литература часто приходила также через французские переводы (Rjéoutski, Frijhoff 2018), таким образом, прослеживаются разные пути рецепции.

² Здесь и далее рукописи указаны по началу названия (инципиту).

её одарённого автора к сочинениям римского классика. Полагаем, что исследование рецепции Цицерона в этом сочинении на уровне текстов и контекстов значимо для понимания восприятия великого римлянина в Украине и регионе в целом.

2. Риторика *Manuductio* (1736)

Этот учебник красноречия впервые в научной литературе упоминает Н. Петров в описании рукописей Киевской духовной академии (Петров 1875: 390). Больше века спустя В. Литвинов более подробно описал это же пособие (Стратий и др. 1982: 94-95)³, допустив при этом следующие неточности:

1. В полном названии риторики *Manuductio* (1736) *Lubnis* – это не автор Любнис, а название города Лубны Полтавской области (*Lubnis* переводится как ‘в Лубнах’).
2. В. Литвинов описал риторику *Manuductio* (1736) среди рукописей Киево-Могилянской академии. Это пособие первоначально предназначалось не для академии.
3. Составитель описания не заметил связи между лубенской риторикой *Manuductio* (1736) и учебником ораторского искусства *Manuductio* (1740) (Стратий и др. 1982: 102). Нами установлено, что текст обоих пособий совпадает, за исключением введения и примеров. Автором курса 1740 г. В. Литвинов считает Иоанна Козловича (*там же*: 102), что не соответствует действительности.
4. В названии учебника, описанного в советские времена, с идеологических причин пропущено *Anno Domini*⁴ (*там же*: 95).

Анализ почерка рукописей, места в конволюте и культурно-исторического контекста дает все основания полагать, что риторику 1736 г. создал Тимофей Александрович (1714-1746), в дальнейшем в монашестве Тихон, один из примечательных воспитанников и преподавателей Киево-Могилянской академии.

³ “№ 84. Любнис. *Manuductio ad copiose loquendi scientiam duobus libris comprehensa in usum magnificis ac gener[osis] d[ominis] Jacobo et Basilio Kulabka instituta et explicata Lubnis in aedibus propriis eorum anno [...] 1736* (‘Учебник красноречия, изложенный в двух книгах, к употреблению славным и благородным господам Якову и Василию Кулябкам, подготовленный и преподанный [Любнисом] в собственных их покоех года [...] 1736’), шифр ДА/п 424, лл. 39-169. Риторика состоит из вступления (‘Наставник Якову и Василию славным ученикам своим’) и двух книг [...]. Образцом для составления учебника явились наставления античных риториков, прежде всего Цицерона. Риторика рассматривает ограниченное число вопросов, излагавшихся обычно в тогдашних учебниках. В курсе отражено отношение автора к современным событиям.”

⁴ ‘В лето Господне’. Здесь и в дальнейшем, если не указано иначе, перевод наш (О.Ц.)

3. Тимофей Александрович и его курсы словесности

Тимофей Александрович прожил короткую жизнь, тем не менее оставил, пожалуй, богатое наследие. Оно не изучено, хоть и важно для понимания процессов, которые происходили в Украине в 30-е и 40-е годы XVIII в., и в хронологическом порядке выглядит таким образом:

1. Поэтика *Praecepta* ('Наставления') 1735 г., обновленная в 1740-1741 учебном году.
2. Риторика *Manuductio* ('Руководство') 1736 г., обновленная в 1740-1741 уч. г.
3. Риторика *Summulae* ('Небольшая сумма') 1737 г.
4. Поэтика *Praecepta* ('Наставления') 1743 г. со сборником *Codex laboris* ('Книга трудов') 1743 г.
5. Риторика *Praecepta oratoria* ('Ораторские наставления') 1744 г.
6. Риторика *Congeries* ('Накопление') 1745-1746 г.
7. Отдельные стихи, речи и прочее.

Заметим, что учебник стихосложения *Praecepta* 1735 г. и курс лекций по красноречию *Manuductio* 1736 г. ранее к наследию Тимофея Александровича не относили, так как в полных формах заглавий его имя не указано.

Биографические данные о сыне священника из Черниговщины скудны и отрывочны (Брюховецкий 2001: 30-31). Помимо гражданской позиции, примечательно другое: в 1733 г. Тимофей Александрович изучал философию, и только через восемь лет был на следующем курсе. Чем объясняется столь длительный перерыв?

Ответ дает сам автор в предисловии к риторике *Manuductio*, сообщая, что уже четвертый год учит на дому юношей Якова и Василия основам гуманитарных наук (*Manuductio* 1736: 40). Таким образом, после 'философического возмущения' 1733 г. Тимофей Александрович покинул Киево-Могилянскую академию. Его приютил в то время преподаватель риторики Сильвестр Кулябка⁵ в имении своих родителей в Лубнах в качестве домашнего учителя младших братьев⁶. В 1735-1736 уч. г. Тимо-

⁵ Иеромонах Сильвестр (в миру Симеон Петрович Кулябка, 1701 или 1704-1761) – преподаватель (с 1727 г.), префект и ректор (1740-1745) Киевской академии, архимандрит Киево-Братского монастыря, с 1745 г. проповедник при дворе царицы Елизаветы, епископ Костромской и Галицкий, архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский, автор сохранившихся латинских трактатов по риторике, философии и теологии. Мать братьев Кулябок Анна – дочь уже тогда покойного гетмана Украины Данилы Апостола, отец Петр, сын судьбы Лубенского полка, был полковником. Именно Сильвестр Кулябка был адресатом риторики. *Manuductio* – это своеобразный отчет Тимофея Александровича о проделанной работе.

⁶ Сведения о том, как сложилась судьба учеников Тимофея Александровича, незначительные. Яков Петрович Кулябка фигурирует в 1767 г. как предводитель дворянства Лубенского уезда. Василий Петрович Кулябка окончил Киево-Могилянскую академию и в 1754-

фей Александрович преподавал юношам поэтику, а в следующем году – риторику. Именно тогда были созданы самые ранние курсы словесности – поэтика и риторика, о чем в научной литературе не сообщалось. Предполагаем, что в Киев Тимофей Александрович вернулся весной 1737 г. вместе с одним из учеников. В середине марта он продолжил обучение Василия Кулябки в доме генерального писаря Михаила Турковского (Стратий *и др.* 1982: 96-97). В полном названии авторского пособия, по которому они занимались, уже фигурируют и автор – Тимофей Александрович, и ученик (*Summulae* 1737). Именно упоминание о Василие Кулябке делает авторство риторики *Manuductio* 1736 г. несомненным. На форзаце конволюта – неоконченное письмо Сильвестру Кулябке:

Глубокоуважаемый настоятель, Меценат, которого следует всегда благоговейно чтить! Мое счастливое возвращение на родину твое отсутствие сделало очень несчастным. Если бы я это знал, никогда бы не вернулся в Киев, а очень охотно [поехал бы] в Петербург. Ведь что здесь делать? И не знаю, куда обратиться, не имея совета и руководства мужа очень большого разума. Мое обучение так устроено, что без твоего назидательного мнения может остановиться: когда-то его основанием были твои очень ученые речи... (*Manuductio* 1736).

Предположительно в 1737-1738 уч. г. Тимофей Александрович возобновил обучение в Киево-Могилянской академии, так как в следующем году этот “доброизряден” студент записал с пометой, что уже изучал богословие и продолжает им заниматься (*Списки* 1736-1758: 21).

Таким образом, авторство риторики *Manuductio* 1736 г. сомнений не вызывает. Атрибуция поэтики *Praecepta* – дело посложнее. Вслед за Н. Петровым исследователи датировали ее 1735 г., исходя из арабских цифр, дописанных на титульном листе. Мы обратили внимание, что в самом названии указан другой год, который прячет строка “anno qVo se aLti eXpLICVIIt VerbVM De VIrgIne terrae” (VLIXLICVIVMDVII – 1740) (*Praecepta* 1735 [1740-1741]:1). В самом тексте есть хроностих, “гекзаметр которого содержит в себе 1741 год, когда закончены эти наставления, а пентаметр 1740, в котором они начаты”⁷ (*Praecepta* 1735 [1740-1741]: 36). Мы датируем эту поэтику двумя годами, так как предполагаем, что Тимофей Александрович создал свой курс лекций по стихосложению в 1735 году для юношей Кулябок, а в 1740-1741 уч. г. обновил его для предполагаемого использования в учебном процессе своей *alma mater*. Возможно, это было сделано по указанию тогда уже ректора Сильвестра Кулябки, который думал о своем питомце как о будущем преподавателе академии. Несмотря на то, что в полном названии курса лекций указана Киево-Могилянская академия (*Praecepta* 1735 [1740-

1763 г. был бунчуковым товарищем. Как сообщил историк Юрий Мыщик, представители рода Кулябок упоминаются в летописи Мгарского монастыря XVII-XVIII вв.

⁷ “Eius hexameter per se fert annum 1741 quo finita sunt haec praecepta, pentameter annum 1740 quo incepta haec praecepta”.

1741]: 1), в 1740/41 уч. г. поэтику в этом учебном заведении преподавал поспешно высвяченный бывший однокурсник нашего автора Варлаам Лашевский (*Списки* 1736-1758: 49). Только через три года Тимофей Александрович, уже отец Тихон, прочитал в Киево-Могилянской академии курс лекций по стихосложению (*Praecepta* 1743).

Учебник стихосложения 1743 г. Тихона Александровича имеет своеобразную структуру: сначала идет первая часть поэтики 1743 г. (до л. 156), дальше неоконченная риторика 1744 г. *Praecepta oratoria*, и в завершение – сборник синтаксических, поэтических и риторических сочинений *Codex laboris* (до л. 318 об.). Вторая часть сборника *De quibusdam elementis rhetoricis* ('О некоторых начальных правилах риторики') – краткая риторическая информация, которая в Киево-Могилянской академии читалась обычно в классе поэтики (*Praecepta* 1743: 319-350 об.). Таким образом, это одновременно вторая часть курса стихосложения. Весьма оригинальное решение, подобного которому среди поэтик и риторик Киево-Могилянской академии мы не встречали.

Тимофей Александрович в украинской культуре не был звездой уровня Григория Сковороды, но он яркий, плодовитый и, пожалуй, типичный представитель киевской учености XVIII в. Исследование, фрагменты из каких произведений Туллия он приводит в подтверждение своих мыслей и в каком контексте – показательное. Мы изучаем тексты и контексты, оставив формы рецепции римского классика за пределами этой статьи.

4. Цицерон в риторике *Manuductio* (1736)

В кругу Киево-Могилянской академии во времена Тимофея Александровича Цицерона, несомненно, почитали. Это объясняется программой гуманистического образования, бытующими на то время в Украине воспитательными и образовательными реалиями. Уже с начала XVII в. тексты Цицерона были известны всем юношам, получившим образование уровня коллегиума.

Традиция использования античных образцов (среди них – Цицерона) в обучении латинскому языку, поэтике и риторике была повсеместной в Речи Посполитой (в том числе в действующих на территории Украины католических и протестантских коллегиумах, в братских школах, Острожской Академии, Киево-Могилянском коллегиуме etc.) еще с конца XVI в. В XVII в. на Цицерона ссылаются, хоть и не часто, украинские панегиристы и церковные проповедники. Например, в разных контекстах это несколько раз делает Антоний Радивилковский (Спивак 2018). Исходя из античных образцов (наряду с примерами, почерпнутыми в патристике) в значительной мере формировался идеал высокоморального ответственного гражданина, истинного сына "малоросійської Отчизни нашої" (Иван Величковский), который озвучивается в течении всего XVII – первой половины XVIII вв.

Уже в начале существования Киево-Могилянского коллегиума Петр Могила приобрел для его библиотеки книги римского стоика *Сборник избранных речей с комментариями* и *С речей Марка Туллия Цицерона. Комментарии, примечания и аннотации ученых мужей* (обе – 1621 г. издания), а также трактат *О государстве* (Сотниченко 1972:

49-50)⁸. Примечательно полное название риторики 1636 г.: *Orator Mobileanus Marci Tullii Ciceronis apparatus partitionibus excultus* ('Могилянский Оратор, воспитанный на прекрасно подготовленных Частях Марка Туллия Цицерона' [Кононович-Горбацкий 2014])⁹. Не случайно во вступлении к этой риторике проводится параллель между деятельностью Цицерона и усилиями "всенародного отца и патрона для всех" Петра Могилы в деле воспитания украинской молодежи. Чего стоит пассаж о том, что Цицерон был оратором римской, а не греческой республики и отцом своей родины, а не другой (Кононович-Горбацкий 2014: 13). В дальнейшем великого римлянина упоминают в заглавиях некоторых других учебников красноречия Киево-Могилянской академии (*Penarium Tullianae eloquentiae* [...] ['Кладовая Туллианского красноречия', 1683], *Orator e mente Tulliana* [...] *instructus* ['Оратор, обученный на Туллианских образцах', 1687], *Classis Tulliana* [...] ['Туллианский корабль', 1699], *Rostra Tulliana* [...] ['Туллианская роща', 1701], *Arbor Tulliana* [...] ['Туллианское древо', 1703] и др. (Стратий и др. 1982). Автор последнего из указанных выше учебников Илларион Ярошевицкий утверждал:

⁸ Установить, какими изданиями Цицерона мог пользоваться Тимофей Александрович, сложно. Библиотека Киево-Могилянской академии его времени почти полностью уничтожена пожаром 1780 г. К тому же тексты 'школьных авторов' зачитывались, поэтому сохранились плохо. Возможно, к услугам Тимофея Александровича была также личная библиотека Сильвестра Кулябки. В настоящее время в фондах отдела старопечатных и редких изданий Национальной библиотеки Украины имени В.И. Вернадского (НБУВ) хранится 11 инкунабул, 31 палеотип, около 80 старопечатных изданий Цицерона. Среди инкунабул – лейпцигские издания 1493 г. трактатов *Катон Старший, или О старости и Лелий, или О дружбе*, первой филиппики (1495), речи в защиту Марцелла (1495), *Об обязанностях* (Майнц, 1465, Лейпциг, 1493, Венеция, 1491 и 1500), *Письма к близким* (Венеция, 1480 и 1488), *Тускуланские беседы* (Венеция 1480). Издания Цицерона хранятся также в фондах отдела библиотечных собраний и исторических коллекций НБУВ.

⁹ Иосиф Кононович-Горбацкий всяческими способами указывает, что строит свой курс на учении отца красноречия, считая его 'нашим'. Цицерон для киевского преподавателя – безусловный авторитет не только как оратор и учитель красноречия, но и как политик и личность. Тем не менее к наследию классика автор украинской риторики относится критически. Встречаем в учебнике как защиту римского оратора от возможных оппонентов, так и элементы дискуссии с римским корифеем. Трактат *О разделении риторики (Части)*, который приписывают Цицерону, Иосиф Кононович-Горбацкий считает образцом краткого изложения риторического учения начинающим, в его случае – студентам, которых он именуется "Цицероновыми кандидатами". Римский классик в отечественном учебнике нередко идет в паре с другими авторами, чаще всего – с Квинтилианом. Учебник *Могилянской оратор* демонстрирует большое разнообразие форм рецепции Туллия. Иосиф Кононович-Горбацкий использует различные способы комментирования: объяснение термина Цицерона, разъяснения мысли и др. Иногда украинский автор не уверен, что хорошо понимает корифея. В учебнике также много примеров из Цицерона. Экземплификация осуществляется в нескольких формах: приводятся фрагменты из произведений Цицерона, которые как бы дополняют друг друга, один пример или только его начало (Цыганок, Галаган 2019).

Et si satis habet rhetoris ingenium tum ex scientia tum ex experientia quantos rhetorica parturiat fructus vel maxime ex explicatione Soarij et Ciceronis interim rhetorices naturam perbelle intelligere necessum est¹⁰ (*Arbor Tulliana* 1703: 85).

Цицерона цитировали также во флорилегиях – сборниках цитат¹¹. Украинские учебники широко использовали цицероновскую риторическую терминологию¹². Таким образом, столь любимый во всей Европе Туллий нашел радушный прием и в Украине.

Цицерон занимает почетное место и в риторике *Manuductio* (1736). Тимофей Александрович преклоняется перед самой личностью великого римлянина, называет его лучшим оратором, прекрасным мастером, отцом римского красноречия и риторики вообще. Цицерон выше всех, он самый успешный, переполнен чув-

¹⁰ ‘Хотя и довольно много существует полезных для ума оратора произведений-плодов, которые родит-создает риторика как в теории, так и на практике, все же лучше всего, пожалуй, понять природу риторики с изложения Цицерона и Суареса, надо больше обращаться к ним.’ Илларион Ярошевицкий приводит правила, определения, термины и примеры из Цицерона. Тем не менее в параграфе *О новых фигурах* [...] 10 речей Цицерона цитируются 16 раз, а 7 трагедий Сенеки – 28 раз (*Arbor Tulliana* 1703), но это тема отдельного исследования.

¹¹ Например, в приложении к поэтике *Tabulae ‘Рукопись’* (1729-1730) – сборнике изречений *Epitome* (*Краткое изложение*) – Цицерону приписываются 16 цитат (*Tabulae* 1729-1730: 158-167 об.). Дословно или почти дословно цитируются следующие изречения Туллия: “bonum nihil est quod nisi honestum, nihil malum quod nisi turge” (‘Только достойное есть благо и ничто не есть зло, кроме того, что постыдно’, *De finibus bonorum et malorum*, II, XII, 38), “beatus esse sine virtute nemo potest” (‘блаженным может быть только тот, кто добродетелен’, *De natura deorum*, I, XVIII, 48), “beatum solum, id opinor, quod tutum et honestum cum virtute est” (‘И то, что является правильным, достойным и добродетельным, только это и является, полагаю, благом’, *Paradoxa Stoicorum*, I, 9), “beati dicuntur, qui sunt in bonis nullo adiuncto malo” (‘блаженными называют всех, кто располагает благами и свободен от зла’, *Tusculanae disputationes*, V, X, 28), “ea iucundissima est amicitia, quam similitudo morum coniunxit” (‘приятнейшая дружба – та, которую скрепило сходство нравов’, *De officiis*, I, XVII, 58), “nulla potest esse iucunditas sublata amicitiae” (‘ни одно удовольствие не может быть выше дружбы’, *Pro Cn. Plancio*, XXXIII, 80), “nihil est tam munitum, quod expugnari pecunia non possit” (‘нет крепости, которую нельзя было бы овладеть за деньги’, *Contra Verrem*, I, II, 4), “amici novi veteris non sunt anterpendi” (‘новых друзей не следует предпочитать старым’, *De amicitia*, XIX, 67). Парафразируется следующее изречение Цицерона: “ad magnanimum pertinet suaviter acerba ferre” (‘великодушному человеку свойственно достойно сносить горести’, *De officiis*, I, XX, 67). Источники четырех цитат установить не удалось, авторство трех сомнительно – возможно, это очень свободные парафразы изречений классика.

¹² Иосиф Кононович-Горбацкий в учебнике *Могилянской оратор* заметил, что Цицерон употребляет разные термины для обозначения одних и тех же понятий и что Марк Туллий сам создает названия (Циганок, Галаган 2019: 50-51). Илларион Ярошевицкий в риторике *Туллиево древо* использует следующие термины, которые словари определяют как цицероновские: “causa efficiens” (‘побудительная [действующая] причина’), “genus dicendi” (‘манера изъясняться, способ изложения, слог’), “oratio numerosa” (‘ритмичная речь’) и др.

ствами и т. д. *Neminem Eloquentem esse, qui Ciceronianinus not sit* ('Красноречивым может быть лишь тот, кто подражает великому римлянину') – эти слова иезуитского миссионера Эдмунда Кампиана в украинской риторике цитируются без указания автора (*Manuductio* 1736: 57). Только Туллий оплодотворяет умы, он единственный несет свет красноречия, делает таланты красноречивыми. Советуя молодежи, кого из писателей стоит читать, Цицерона единственного из длинного перечня писателей разных эпох Тимофей Александрович удостаивает развернутой похвалы как лучшего учителя красноречия. В подтверждение своего мнения украинский преподаватель приводит хвалебные отзывы о Цицероне Цезаря, Сенеки, Плиния, Тита Ливия и др. (*Manuductio* 1736: 46 об.). То в корифее, чего Тимофей Александрович не воспринимал, подверглось 'коррекции'. Например, преувеличение преступлений, чем 'грешил' Туллий, преподаватель считал неприемлемым в судебной практике:

Non eam meliorem esse accusationem, quae multas criminum exaggerationes contineat. Quot putas esse in Verrinis lus et excursions ad pompam, quam Cicero non dixit in iudicio, sed posteris scripsit, ad nomen potius eloquentiae, quam ad Verris damnationem? Quid igitur fecit? Acute crimina collegit, stricte exposuit, tabulas protulit, testes expedivit¹³ (*Manuductio* 1736: 134).

Чтобы скрыть обычное для Цицерона самолюбование, пришлось даже в его стихе *O fortunatam natam me consule Romam!* ('О счастливый Рим, рожденный, когда я был консулом!') заменить 'я' на 'ты' (*Manuductio* 1736: 74).

При таком поклонения перед римским оратором не удивляет, что примеры с Цицерона в украинской риторике 1736 г. приводятся очень часто, как и формулировки "Цицерон отмечает", "мы проследили у Цицерона", "часто встречается у Цицерона", "примеры ты везде найдешь в Цицерона", у него "огромное количество примеров" и т. д. Примечательно само название учебника: в латинской средневековой философии манудукция – это наглядность как тип доказательства путем приведения примеров и направления (Неретина 1998). Изобилие примеров в украинском учебнике закономерно, то, что многие из Цицерона – объяснимо. Соответствующие пометы встречаем в самом тексте (см: *Cicero pro Sulla* N: 89: "например, Цицерон в защиту Суллы, 89" [*Manuductio* 1736: 57 об.]), на полях (например, lib 6. *Fat.*: *Ep* 22 "6-я книга *Писем к близким*, письмо 22" [*Manuductio* 1736: 58 об.]), в тексте и на полях (*Manuductio* 1736: 64), или Цицерон цитируется без указания источника. Возможно также напоминание о приведенном ранее примере с Цице-

¹³ 'Не то обвинение лучшее, которое содержит нагромождение многих преступлений. Сколько, считаешь ты, в речах против Верреса игры и отступов для блистательности речи, чего Цицерон не произнес в суде, а написал для потомков, скорее во имя красноречия, чем для осуждения Верреса? Итак, что он сделал? Остроумно перечислил преступления, коротко изложил, предоставил свидетелей.'

рона с точным указанием местонахождения цитаты (*Manuductio* 1736: 82 об.). Неточная информация встречается крайне редко. Например, маргиналия гласит *Pro Cat.* ('В защиту Катилины'), а цитируется *Речь в защиту Марка Целия Руфа*, 51 (*Manuductio* 1736: 68 об.). Встречается ошибочная ссылка (Cic. *In Catilin:* I: N. 10 ['Цицерон. Первая речь против Катилины, 10], при этом цитируется фрагмент *In Catilinam* I, III, 6 ['Первая речь против Катилины, III, 6', *Manuductio* 1736: 58]). В одном случае на полях указано не название речи, а чему она посвящена (маргиналия "*Против Верреса*", при этом приводится фрагмент *Дивинации против Квинта Цецилия*, XI, 36, в которой упоминается Веррес [*Manuductio* 1736: 74 об.]).

Учебник Тимофея Александровича – оригинальный, с глубокими авторскими рефлексиями и множеством собственных примеров. Тем не менее, украинский преподаватель указывает, что написал свой труд, используя наработки предшественников – авторитетных преподавателей риторики. Минуя тексты-посредники, мы выделили в украинской риторике разные по объему (от нескольких слов до периодов) 185 цитаты из Цицерона, представив их источники (тексты) в виде таблицы (см. ТАБЛИЦА 1).

Помимо цитирования, некоторые речи Цицерона Тимофей Александрович просто упоминает¹⁴ или упоминает и пересказывает фрагмент текста¹⁵. Катилинарии и речи против Верреса фигурируют в украинской риторике также в обобщенном виде: "exemplum est Verrinae et Catilinariae orationes Ciceronis" ('примером служат речи Цицерона против Верреса и Катилины', *Manuductio* 1736: 134). Все это единичные или немногочисленные случаи. Тимофей Александрович часто цитирует *Риторику для Геренния*. Ее автором он считает не Цицерона, как многие ученые мужи до и после него, а известного из упоминания Квинтилиана риторика Корнифиция, с именем которого она также часто издавалась.

Таким образом, мы определили источники цитат – тексты Цицерона, фрагменты из которых приводит в качестве примеров (экземплификации) украинский автор. Рассмотрим теперь контексты – где и почему цитируется Цицерон в риторике *Manuductio* в плане формы и содержания. Объясняя нюансы риторики на примерах из классика, преподаватель учил предмету – красноречию и одновременно наставлял – формировал мировоззрение.

5. *Стилистическое и ораторское мастерство Цицерона*

Цитаты из Цицерона используются в основном в первой книге риторики *Manuductio*. Тимофей Александрович ссылается на римского оратора, рассматри-

¹⁴ В защиту Тита Анния Милона (*Manuductio* 1736: 77 об.), В защиту Секста Росция из Америк (*Manuductio* 1736: 82 об.), В защиту Луция Лициния Мулены (*Manuductio* 1736: 163 об.), В защиту Архия (*Manuductio* 1736: 84), В защиту Бальба (*Manuductio* 1736: 84).

¹⁵ *Тускуланские беседы* I, VI, 13 (*Manuductio* 1736: 95).

Таблица 1.
Цитаты из Цицерона в украинской риторике

Название сочинения Цицерона	Цитирование фрагментов	
СУДЕБНЫЕ РЕЧИ		
<i>В защиту Тита Анния Милона (Pro Milone)</i>	IV, 10 (дважды); VIII, 20 (дважды); VIII, 21; XI, 30; XI, 31; XII, 31; XII, 33 (дважды); XXI, 56; XXII, 59; XXII, 60; XXXI, 85; XXXIII, 88; XXXIII, 90; XXXIV, 93–94	17 раз
<i>В защиту Квинта Лигария (Pro Ligario)</i>	I, 1 (дважды); I, 2; II, 6; III, 6–7; III, 9 (трижды); VI, 17; XII, 37; XII, 38	11
<i>В защиту Секста Росция из Америк (Pro Sex. Roscio Amerino)</i>	I, 1; V, 12; V, 13; XXIV, 67; XXVII, 75; XXXVI, 105	6
<i>В защиту Луция Лициния Мурены (Pro Murena)</i>	I, 1; XXXIII, 69; XXXIX, 85; XL, 86 – XLI, 89	4
<i>В защиту Гнея Планция (Pro Cn. Plancio)</i>	IV, 11; VIII, 20; XXXI, 76; XXXV, 86	4
<i>В защиту Публия Квинкция (Pro P. Quinctio)</i>	V, 19; XVII, 55; XVIII, 56; XXV, 78	4
<i>В защиту Марка Целия Руфа (Pro Marco Caelio Rufo)</i>	III, 6 (дважды); XVII, 39; XXI, 51	4
<i>Речь за Авла Цецину (Pro Aulo Caecina)</i>	III, 8; XII, 35; XXIX, 82	3
<i>В защиту Архия (Pro Archia)</i>	VI, 14; VII, 16; VIII, 18	3
<i>Против Публия Ватиния (In P. Vatinium)</i>	II, 4; V, 11; XVI, 39	3
<i>В защиту Публия Корнелия Суллы (Pro P. Cornelio Sulla)</i>	XXXII, 89	1
<i>В защиту Публия Сестия (Pro P. Sestio)</i>	XXXIII, 72	1
<i>В защиту Рабирия Постума (Pro Rabirio Postumo)</i>	III, 6	1
<i>В защиту Луция Валерия Флакка (Pro L. Valerio Flacco)</i>	XXXVI, 96	1
<i>В защиту актёра Росция (Pro Q. Roscio Comedo)</i>	VI, 17	1
<i>В защиту царя Дейотара (Pro rege Deiotaro)</i>	VII, 21	1
ПОЛИТИЧЕСКИЕ РЕЧИ		
<i>О предоставлении империя Гнею Помпею/ О законе Гая Манилия (De imperio Cn. Pompei [De lege Manilia])</i>	I, 1; I, 3; II, 6; IV, 10; VII, 17; VIII, 20; X, 27; XII, 32; XII, 33; XVI, 48; XIX, 58;	11

Таблица 1.
(продолжение)

Название сочинения Цицерона	Цитирование фрагментов	
<i>Вторая сессия против Гая Верреса, V: о казнях (in C. Verrem II, 5).</i>	I, 4; V, 11; VI, 12; VI, 14; XVIII, 44; XXV, 62; XXIX, 74; XLV, 119; LXI, 159; LXII, 162 (дважды); LXIII, 163; LXVII, 171–172; LXVI, 170	14
<i>Первая речь против Катилины (In Catilinam, I)</i>	I, 1 (дважды); I, 2; I, 3; II, 4; II, 5; III, 6; V, 10; VII, 18; VIII, 21; XI, 27; XIII, 33	12
<i>Вторая речь против Катилины (In Catilinam, II)</i>	I, 1 (дважды); XI, 25	3
<i>Первая филиппика против Марка Антония (Philippica, I).</i>	IV, 11–V, 12	1
<i>Вторая сессия против Гая Верреса II: о судебном деле или о сицилийском наместничестве (In C. Verrem, II, 2)</i>	I, 2; XIX, 46; XXI, 52	3
<i>Третья речь против Катилины (In Catilinam, III)</i>	V, 10; VII, 16	3
<i>Четвертая речь против Катилины (In Catilinam, IV)</i>	I, 1–2; VI, 11; XI, 24	3
<i>О земельном законе / Против Рулла, II (De lege agraria [Contra Rullum, II])</i>	IX, 22; XXIV, 64	2
<i>Об ответах гаруспиков (De haruspicum responso)</i>	XXVII, 57–58; XV, 33	2
<i>Речь по поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла (Pro Marcello)</i>	I, 3; III, 10	2
<i>Против Гая Верреса “О предметах искусства” (In C. Verrem, II, 4)</i>	I, 1; XIV, 33; LII, 115	3
<i>Вторая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, II)</i>	II, 3; XXVII, 68	2
<i>Третья филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, III)</i>	I, 2	1
<i>Четвертая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, IV)</i>	IV, 10	1
<i>Пятая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, V)</i>	XVIII, 51	1
<i>Седьмая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, VII)</i>	III, 9	1
<i>Девятая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, IX)</i>	VI, 13	1

Таблица 1.
(продолжение)

Название сочинения Цицерона	Цитирование фрагментов	
<i>Одинадцатая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, XI)</i>	III, 7	1
<i>Тринадцатая филиппика против Марка Антония (Philippicae orationes, XIII)</i>	XI, 24	1
<i>Против Гая Верреса "О городской претуре" (In Verrem II/1)</i>	I, 2	1
<i>О своём доме (De domo sua ad pontifices)</i>	X, 25	1
<i>Речь к народу по возвращении из изгнания (Oratio cum populo gratias egit)</i>	I, 2	1
<i>Против Луция Кальпурния Пизона (In L. Calpurnium Pisonem)</i>	XXIV	1
<i>В защиту Клеюция (Pro A. Cluentio)</i>	LXVI, 188	1
<i>Дивинация против Квинта Цецилия (Divinatio in Caecilium)</i>	I, 2; XI, 36	2
РИТОРИЧЕСКИЕ ТРАКТАТЫ		
<i>Об ораторе (De oratore)</i>	I, I, 2 (дважды); I, VIII, 32; I, XXI, 98; II, XXXVIII, 157; II, LXIII, 256; II, LXX, 281	7
<i>Orator (Ad M. Brutum Orator)</i>	I, 2	1
<i>Брут (Brutus)</i>	XLIX, 185	1
<i>Топика (Topica)</i>	VII, 31	1
ФИЛОСОФСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ		
<i>Тускуланские беседы (Tusculanae disputationes)</i>	I, 2, 4 (парафраза, дважды); II, V, 13 (дважды), II, XXVI, 64; IV, IX, 21; IV, XXVI, 57; V, XXXIV, 97; V, XXXIV, 98	9
<i>Катон Старший, или О старости (Cato Maior de senectute)</i>	I, 2; II, 4; XVI, 55	3
<i>Об обязанностях (De officiis)</i>	I, XXII, 77; I, XLI, 148; II, XXII, 76	3
<i>О пределах добра и зла (De finibus bonorum et malorum)</i>	I, XVII, 57; III, XVI, 52	2
<i>О законах (De legibus)</i>	I, XI, 32; III, 1, 2	2
<i>Лелий, или О дружбе (Laelius de amicitia)</i>	I, 5	1
ЭПИСТОЛЯРИЙ		
<i>Письма Аттику (Epistulae ad Atticum)</i>	I, 17, 6; IV, 16, 3; VII, 22; XIII, 29, 3	4
<i>Письма членам семьи и друзьям (Epistulae ad familiares)</i>	IV, 1, 2; IV, 10; V, 11 (парафраза); VI, 15; VI, 22 (приводится полностью); VII, 7; IX, 2; XII, 30, 1; XIII, 78, 1; XIV, 2, 2; XIV, 14, 2	11

вая задачи красноречия¹⁶, способы амплификации простой речи¹⁷ и другие вопросы. В разделе *О периодах* примеры с Цицерона иллюстрируют, что такое кома¹⁸, колон¹⁹, как украшать периоды²⁰. Изъяны композиции сложного предложения излагаются также по Цицерону (*Manuductio* 1736: 55 об.). В экскурсе *Наблюдение за Цицероном* (*Manuductio* 1736: 55 об.-56) Тимофей Александрович идет за Николя Коссеном, в популярном²¹ пособии которого *О духовном и светском красноречии* встречаем тот же параграф (Caussinus 1623). Объясняя синтаксическую конструкцию *Ablativus absolutus* ('самостоятельный отложительный падеж'), цитируются фрагменты из Цицерона²². Примеры из великого римлянина иллюстрируют также, как лучше ставить двухсложные прилагательные²³, многосложные²⁴, степени сравнения прилагательных²⁵ и др. В пятом разделе *О подражании* Тимофей Александрович советует подражать авторам, рекомендованным для чтения. Первый из них – Цицерон. Отдельные виды подражания, как и следовало ожидать, иллюстрируются примерами из Цицерона²⁶.

Подавляющее количество цитат из Цицерона находятся в разделе *О достоинстве стиля*. Высказывания римского оратора используются прежде всего для

¹⁶ Цитируется фрагмент Цицерона: *Брут*, XLIX, 185 (*Manuductio* 1736: 45).

¹⁷ Цитируются фрагменты следующих сочинений Цицерона: *Речь в защиту Тита Анния Милона*, XXXIII, 90; VIII, 20; XII, 33; *Вторая филиппика против Марка Антония*, XXVII, 68; *Речь в защиту Луция Лициния Мурены*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 49–50)

¹⁸ Цитируются: *Тускуланские беседы*, I, 2, 4; *Письма членам семьи и друзьям*, VI, 15; *Письма членам семьи и друзьям*, IV, 10 etc.

¹⁹ Цитируются фрагменты следующих сочинений Цицерона: *Письма членам семьи и друзьям*, V, 11; *Письма членам семьи и друзьям*, VII, 7; *Об ораторе*, I, I, 2 (дважды).

²⁰ Цитируется фрагмент из речи Цицерона *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манлия*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 55).

²¹ По некоторым данным, 89 изданий в 1623–1681 гг.

²² *О пределах добра и зла* I, XVII, 57 и III, XVI, 52. В Коссена, а вслед за ним у автора украинского риторике пропущено “grata recordatione” ('приятным воспоминанием'). То, что труд Коссена был одним из источников украинской риторике, подтверждается также соответствующими пометами на полях. Что именно из Цицерона заимствовал Тимофей Александрович через риторике Коссена – материал для будущих исследований, как и остальные случаи *second hand quotations* (Квинтилиан, *Риторика для Геренния*, Гергард Юганн Фосс и др.).

²³ Цитируется фрагмент из сочинения Цицерона *Оратор*, I, 2 (*Manuductio* 1736: 56).

²⁴ Цитируется *О законах*, I, XI, 32.

²⁵ Цитируются *Тускуланские беседы*, II, V, 13 и V, XXXIV, 97; *Вторая филиппика против Марка Антония*, II, 3.

²⁶ Цитируются: *В защиту Публия Корнелия Суллы*, XXXII, 89; *Первая речь против Катилины*, I, 2 и III, 6. Приводятся также подражания этим фрагментам, которые создал сам Тимофей Александрович (*Manuductio* 1736: 57 об.-58).

иллюстрации видов метафор²⁷, метонимии²⁸ и иронии²⁹. Фрагменты из произведений Цицерона объясняют также такие фигуры слова, как аллегория, катахреза, эллипсис, полисиндетон, синонимия, анафора, симплока, эпаналепсис, анадиплосис, эпанодос, эпидзевксис, полиплотон, парегменон, парономасия, гомеотелевтон и др. (*Manuductio* 1736: 68-74). Кроме того, высказывания Цицерона иллюстрируют почти каждую из нескольких десятков фигур мысли (*Manuductio* 1736: 74-88). Частотность цитирования разная, от одного до пяти примеров из Цицерона на каждую фигуру. В украинской риторике встречаются также парафразы, например, высказывание Цицерона “honor alit artes” (‘почет питает искусства’)³⁰ в виде “honor alit Musas” (‘почет питает Муз’) (*Manuductio* 1736: 51 об. и *Manuductio* 1736: 54). Цицероном Тимофей Александрович будит мысль своих учеников. Объясняя, что такое гипотезиз, он формулирует вопрос таким образом: “an Eloquentia Tulliana Romanis profuerit?” (‘Помогло ли римлянам Туллиево красноречие?’; *Manuductio* 1736: 43 об.). В разделе *О местах аргументов* фрагменты из Цицерона иллюстрируют значение названия³¹, корневое единство³², род³³ и противоположности³⁴.

Во второй книге риторики Цицерон представлен реже, но цитаты объемом побольше. Фрагмент римского классика приводится при обсуждении совещательного красноречия³⁵. Даже рассматривая судебное красноречие, автор украинской риторики обращается к Цицерону редко. “Accusatio (inquit Cicero) crimen desiderat” (‘Обвинение, – говорит Цицерон, – предусматривает наличие преступления’)³⁶ – ссылается он на Туллия. Объясняя, что такое нападки, Тимофей Александрович приводит

²⁷ Цитируются следующие фрагменты: *Письма Аттику*, IV, 16, 3 и XIII, 29, 3; *В защиту Тита Анния Милона*, VIII, 21; *Речь по поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла*, III, 10 (*Manuductio* 1736: 61-62).

²⁸ См. *Письма членам семьи и друзьям*, IX, 2; *Третья речь против Катилины*, V, 10; *Катон Старший, или О старости*, XVI, 55; *В защиту Тита Анния Милона*, IV, 10 и др. (*Manuductio* 1736: 62 об.-66 об.).

²⁹ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, VI, 14; *Речь в защиту Публия Квинция*, V, 19 (*Manuductio* 1736: 67-67 об.).

³⁰ *Тускуланские беседы*, I, 2, 4.

³¹ См. *Вторая сессия против Гая Верреса II: о судебном деле или о сицилийском наместничестве*, XXI, 52 (*Manuductio* 1736: 92 об.).

³² *Тускуланские беседы*, IV, XXVI, 57.

³³ *Топика*, VII, 31 (*Manuductio* 1736: 93).

³⁴ *Вторая речь против Катилины*, XI, 25; *Речь по поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла*, I, 3 (*Manuductio* 1736: 94 об.-95).

³⁵ *Речь в защиту Луция Лициния Мурени*, XL, 86-XLI, 89 (*Manuductio* 1736: 133 об.).

³⁶ *В защиту Марка Целия Руфа*, III, 6 (*Manuductio* 1736: 134). Здесь и в дальнейшем фрагменты из произведений Цицерона приводятся в том виде, в котором они цитируются в украинской риторике. Указывается название произведения, период и (или) строка, а также соответствующий лист учебника *Manuductio* (1736).

Таблица 2.
Соотношение цитат из Цицерона к прочим авторам

Структура риторики 1736 г.	Цитирование Цицерона (количество раз)	Цитирование прочих авторов (количество раз)
Вступление	–	–
Кн. I-я. <i>О некоторых предварительных ознакомлениях и упражнениях риторических</i>	159	263
1. Об имени, определении, разделении, материи, цели и долге риторики;	1	2
2. О природе, искусстве и опыте;	–	–
3. О чтении книг, о латинской речи и о расширении простой речи или сентенции;	6	2
4. О периодах;	22	11
5. О подражании;	4	5
6. О достоинстве стиля;	119	218
7. О местах аргументов;	7	20
8. О речах, которые называют официальными)	–	5
Кн. II-я. <i>О трех родах речей, об аффектах, аргументировании, понятиях, и частях большой речи</i>	26	54
1. О трех родах речей;	4	30
2. Об аффектах;	18	22
3. Об аргументации;	–	1
4. О расположении;	4	1
5. О правильном и ясном переводе из одного языка на другой)	–	–
<i>Во всей риторике</i>	185	317

в качестве примера амплификацию с выпадами против грешника, в которой легко просматривается влияние *Первой речи против Катилины* Цицерона, но римского оратора при этом не вспоминает³⁷. Излагая свои мысли по поводу жалобы, на примере большого фрагмента³⁸ украинский преподаватель подробно анализирует технику

³⁷ Начало речи: “Quousque tandem abutere, peccator, patientia Dei?” (‘Доколе же ты, грешник, будешь злоупотреблять нашим терпением?’; *Manuductio* 1736: 135 об.).

³⁸ *Первая филиппика против Марка Антония*, IV, 11-V, 12.

Цицерона. Тексты классика в украинской риторике нередко прерываются комментариями, например: “вот он вначале кратко сообщает, что будет жаловаться”, “уже излагает дело” etc. (*Manuductio* 1736: 138 об.–139). Часто отечественный автор разъясняет, что имел в виду римский мыслитель. Например: “*Silent leges inter arma, i. e. Iudices*”³⁹ (‘молчат законы среди брязга оружия, то есть судьи’, *Manuductio* 1736: 64).

В разделе *Об аффектах* большой фрагмент из Цицерона⁴⁰ – пример того, как вызывать общественную благосклонность. На образцах из римского классика с комментариями Тимофея Александровича объясняется, что такое радость⁴¹, надежда⁴², страх⁴³, сострадание⁴⁴, ненависть⁴⁵. Тимофей Александрович принимает цicerоновское определение ненависти: “*odium ira inveterata*” (‘ненависть – гнев застарелый’)⁴⁶. Украинский ритор считает, что и ярость у судей Цицерон разжигает лучше, чем другие (*Manuductio* 1736: 154–154 об.), приводя яркий пример из его речи⁴⁷. И в выражении негодования никто не сравняется с Цицероном и Демосфеном (*Manuductio* 1736: 155), как показывают примеры⁴⁸. В разделе *О расположении* автор украинской риторики цитирует Цицерона, рассматривая разные виды тем⁴⁹, и связь формы с содержанием становится все более отчетливой.

Примерное соотношение выделенных цитат из Цицерона к прочим авторам отражено в ТАБЛИЦЕ 2.

Таким образом, в плане формы внимание Тимофея Александровича привлекло стилистическое мастерство Цицерона. Но не остались без внимания и мысли великого римлянина. Какие содержательные аспекты утверждали цитаты из Цицерона и почему?

³⁹ См. *Речь в защиту Милона*, IV, 10.

⁴⁰ *Четвертая речь против Катилины*, 1-2 (*Manuductio* 1736: 142 об.).

⁴¹ См.: *Речь к народу по возвращении из изгнания*, I, 2; *Вторая речь против Катилины*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 143).

⁴² См. *Четвертая филиппика против Марка Антония*, IV, 10 (*Manuductio* 1736: 144 об.).

⁴³ *Речь в защиту Луция Лициния Мурены*, XXXIX, 85; *Четвертая речь против Катилины*, 11 и 24; *Одиннадцатая филиппика против Марка Антония*, III, 7 (*Manuductio* 1736: 145).

⁴⁴ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, LXI, 159, LXII, 162, LXIII, 163; *Речь в защиту Тита Анния Милона*, XXXIV, 93-94 (*Manuductio* 1736: 150), *ненависть*.

⁴⁵ *Об ответах гаруспиков*, XXVII, 57-58 (*Manuductio* 1736: 152 об.).

⁴⁶ *Тускуланские беседы*, IV, IX, 21 (*Manuductio* 1736: 152).

⁴⁷ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, LXVII, 171-172 (*Manuductio* 1736: 153).

⁴⁸ *Речь в защиту Публия Сестия*, XXXIII, 72; *Речь против Ватиния*, V, 11 и XVI, 39.

⁴⁹ *Речь в защиту Тита Анния Милона*, XII, 31 и XI, 31; *Седьмая филиппика против Марка Антония*, III, 9; *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манилия*, II, 6 (*Manuductio* 1736: 164-164 об.).

6. *Воспитание молодого оратора как 'достойного мужа'*

В демократической Греции идеалом человека был образ "общественного человека", неперменной и важнейшей чертой которого было искусство владеть речью (Гаспаров 1972: 9). В Древнем Риме считалось, что как на войне римлянин служит своему отечеству с оружием в руках, так в мирное время он служит ему речами в сенате и народном собрании (Гаспаров 1972: 15).

Воспевание человеческого разума, прогресса, науки и знаний, позволяющих разумно организовать жизнь человека, – эти идеи понемногу проникали в патриархальную жизнь украинской провинции. Цитируя римского классика, преподаватель сознательно или нет адаптирует наследие Цицерона к местным реалиям. В некоторых примерах мы видим следы современных автору событий – как общегосударственных, так и личного характера. Так, подражая Цицерону⁵⁰, Тимофей Александрович вспоминает о гражданах города Гданьска, завоеванного российским оружием (*Manuductio* 1736: 57 об.-58). Наследуя римского классика⁵¹, домашний учитель пишет собственное письмо примерно такого же объема, в котором указывает своему покровителю Сильвестру Кулябке на проблемы в воспитании младших братьев, сообщая при этом сведения личного характера (*Manuductio* 1736: 58 об.).

Тимофей Александрович считает, что с любовью к учебе в его учениках должны расти изо дня в день добродетель и стремление жить правильно. Ведь мудрецы заявляют, что с одних и тех же источников вытекают красноречие и добродетель, они также утверждают, что никто не красноречив, если он не благороден (*Manuductio* 1736: 41). Тимофей Александрович не случайно цитирует изречение Цицерона "как плодородное поле без возделывания не даст урожая, так и душа"⁵². О моральном развитии питомцев он заботился не меньше, чем об их образовании.

В римском торжественном красноречии оратор должен был исходить из категорий хорошего и дурного, в совещательном – из категорий полезного и вредного, в судебном – из категорий справедливого и несправедливого (Гаспаров 1972: 18). Высокие представления Цицерона об идеальном государственном деятеле, о долге перед государством и человечеством, о государстве как о высшей форме общечеловеческой справедливости, которой все лица и сословия должны подчинять свои частные интересы, забота об общем благе и преклонение перед законами находили отклик в украинской элите. Идея просвещенного правления была созвучна духу времени, как и идея о приоритетности в обществе образования и морали.

Этика Цицерона строится на основании представления о природе, руководимой разумом, и о четырех добродетелях души (мудрость, справедливость, мужество, умеренность), диктующих человеку его нравственный долг, исполнение которого

⁵⁰ *Речь в защиту Публия Корнелия Суллы*, XXXII, 89.

⁵¹ *Письма членам семьи и друзьям*, VI, 22.

⁵² *Тускуланские беседы*, II, V, 13. Русский перевод М.А. Гаспарова (*Manuductio* 1736: 82).

дает счастье (Гаспаров 1972: 32). В украинской риторике в одном из примеров из Цицерона мы видим перечень идеальных государственных деятелей, которых украшали не только уважение народа и их подвиги, но и терпение, с которым они переносили свою бедность, чьи мудрость и самообладание как в личных, так и общественных делах хорошо известны⁵³. К каждому римскому имени Тимофей Александрович приводит также комментарий Цицерона, какие именно высокие моральные качества были присущи некоторым лицам (*Manuductio* 1736: 68 об.). Еще один пример для подражания – человек, с решениями которого всегда соглашались сограждане, их слушались союзники и им подчинялись враги⁵⁴. Следующий пример и одновременно предостережение – в цитате:

Nec quenquam hoc errore duci oportet, ut, si quid Socrates, aut Aristippus contra morem consuetudinemque civilem fecerint, locutive sint: idem sibi arbitretur licere. Magnis illi, et divinis bonis hanc licentiam assequebantur⁵⁵ (*Об обязанностях*, I, 148; *Manuductio* 1736: 75).

Положительные герои с приведений Цицерона воплощали торжество разума и порядочности. В примерах из классика атрибуты человека фигурируют как в прямом, так и в переносном смысле (“прославленный полководец”⁵⁶; “достойный человек”⁵⁷ и т. д.). Представлен и яркий антигерой – Веррес, для которого характерно сластолюбие, жестокость, алчность и высокомерие⁵⁸. Многочисленные цитаты из речей против Верреса клеймят прежде всего человеческую жадность. Цицерон исследует ее корни и видит в ней причину всяческих пороков и преступлений⁵⁹. Антигерой также Ватиний, который в молодости разрушал стены, грабил соседей, терзал мать⁶⁰. За такое поведение его родственники отвергают, земляки предают проклятию, соседи бояться, собственники стыдятся etc.⁶¹ Тимофей Александрович возмущается вместе с Цицероном: “Нет, каков негодяй! Каково его бесстыдство, судьи! Какова его наглость!”⁶²

⁵³ *О земельном законе / Против Рулла*, II, XXIV, 64.

⁵⁴ *Речь о предоставлении империя Гнею Помпею (О Манилиевом законе)*, XVI, 48 (*Manuductio* 1736: 74).

⁵⁵ ‘Никто не должен впадать в заблуждение, решив, что если Сократ или Аристипп совершили или высказали что-нибудь противное обычаю или гражданскому правопорядку, то это же самое дозволено и ему. Ведь те люди достигали подобной вольности своими великими и богами им внушенными качествами’. Перевод В.О.Горенштейна.

⁵⁶ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, VI, 14.

⁵⁷ *В защиту Публия Квинкция*, V, 19.

⁵⁸ *Дивинация против Квинта Цецилия*, I, 2 (*Manuductio* 1736: 66 об.).

⁵⁹ *В защиту Секста Росция из Америй*, XXVII, 75 (*Manuductio* 1736: 73).

⁶⁰ *Речь против Ватиния*, V, 11 (*Manuductio* 1736: 155 об.).

⁶¹ *Речь против Ватиния*, XVI, 39.

⁶² *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, XXV, 62 (*Manuductio* 1736: 69 об.).

Высказывания Цицерона объясняют, в чем разница между мудрым и неумным⁶³, обвинением и злословием⁶⁴, как соотносятся слава и счастье⁶⁵, возмутительное дело и осуждение⁶⁶. На примере из Цицерона Тимофей Александрович воспитывает в учениках гражданское бесстрашие и уважение к людям⁶⁷. Народ не всегда прав, но его решениям нужно следовать неукоснительно, именно так делали лучшие из лучших⁶⁸. Вслед за Цицероном Тимофей Александрович ассоциирует себя с народом, который, в его понимании, составляют честные люди. Как хорошо было бы, если бы храбрецов и порядочных было больше!⁶⁹ Ничто так не ценится народом, как доброта⁷⁰, порядочному человеку не страшна клевета⁷¹. Цицерон обличает Невия, который понятия не имеет о высшем долге⁷². Римский оратор четко расставляет моральные ориентиры:

Ex hac parte pudor pugnat, illinc petulantia; hic fides, illinc fraudatio, hinc pietas, illinc scelus: hinc constantia, illinc furor, hinc honestas, illinc turpitudine: hinc continentia, illinc libido⁷³ (Вторая речь против Катилины, XI, 25; *Manuductio* 1736: 94 об.).

Преступники противопоставляют себя народу, который требует суда над злодеями. Большие цитаты из Цицерона⁷⁴ утверждают эту мысль в сознании учеников Тимофея Александровича. Зло должно быть наказано (*Manuductio* 1736: 44 об.), несправедливость, вызванную преступлением, нужно пресечь, что, замечает Цицерон, не всегда возможно в неблагоприятных обстоятельствах нашего времени⁷⁵. Если не наказати зло, то жадность, преступность и дерзость приведут к открытым убийствам⁷⁶. Сама Родина обращается к Катилине, перечисляя его преступления: убий-

⁶³ *О пределах добра и зла*, I, XVII, 57 (*Manuductio* 1736: 55 об.)

⁶⁴ *В защиту Марка Целия Руфа*, III, 6 (*Manuductio* 1736: 83).

⁶⁵ *О законах*, I, XI, 32 (*Manuductio* 1736: 56).

⁶⁶ *Речь за Авла Цецину*, III, 8 (*Manuductio* 1736: 72 об.)

⁶⁷ *В защиту Квинта Лигария*, III, 6–7 (*Manuductio* 1736: 84).

⁶⁸ *В защиту Гнея Планкция*, IV, 11 (*Manuductio* 1736: 85 об.).

⁶⁹ *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манилия*, X, 27 (*Manuductio* 1736: 78 об.)

⁷⁰ *В защиту Лигария*, XII, 37 (*Manuductio* 1736: 81).

⁷¹ *В защиту актёра Росция*, VI, 17 (*Manuductio* 1736: 82).

⁷² *Речь в защиту Публия Квинкция*, XVII, 55 (*Manuductio* 1736: 87).

⁷³ 'Ведь на нашей стороне сражается чувство чести, на той – наглость; здесь – стыдливость, там – разврат; здесь – верность, там – обман; здесь – доблесть, там – преступление; здесь – непоколебимость, там – неистовство; здесь – честное имя, там – позор; здесь – сдержанность, там – распущенность.' Перевод В.О.Горенштейна.

⁷⁴ *Первая речь против Катилины*, I, 1; *В защиту Секста Росция из Америй*, V, 13 (*Manuductio* 1736: 71).

⁷⁵ *В защиту Секста Росция из Америй*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 72 об.).

⁷⁶ *В защиту Секста Росция из Америй*, V, 12 (*Manuductio* 1736: 81–81 об.).

ства граждан, разорение союзников, пренебрежение законами и правосудием etc.⁷⁷ Сама Республика просит Туллия пресечь злодейства⁷⁸.

Многие цитаты с произведений Цицерона в риторике 1736 г. рисуют общественную жизнь республиканского Рима с ее не совсем привычными для юных питомцев Тимофея Александровича атрибутами – *curia* ‘курия’, *consilium publicum* ‘собрание государственного совета’, *gentes* ‘племена’⁷⁹, *senatus* ‘сенат’, *equestris ordo* ‘сословие всадников’, *municipia* ‘муниципии’, *coloniae* ‘колонии’⁸⁰; *comitia* ‘народное собрание’, *consul* ‘консул’, *populus Romanus* ‘римский народ’, *plebs* ‘плебс’⁸¹, *republica* ‘государство’⁸², *quirites* ‘квириты’⁸³, *conjuratio* ‘заговор’⁸⁴, *legem ferre* ‘вносить закон’, *maio rem partem populi suffragiis privare* ‘лишать большую часть народа права голосовать’⁸⁵, *magistratus* ‘должностные обязанности’, *tribuni plebis* ‘народные трибуны’⁸⁶ и др. С огромным уважением говорится о *cives Romani* ‘римских гражданах’, *amici nostrae civitatis* ‘друзьях римского (нашего) государства’, *Senatores P[atri] R[omani]* ‘римских отцах-сенаторах’ как защитниках законов, правосудия и права⁸⁷. В примерах с Цицерона ученики встретили и такие определения, как *civis beneficus, salutaris et mansuetus* ‘творящий добро, полезный и кроткий гражданин’⁸⁸, *pax* ‘мир’, *quies* ‘покой’, *concordia* ‘согласие’, и др.

Цитатами с Цицерона Тимофей Александрович по крупицам вкладывал в сердца своих учеников идеалы служения людям⁸⁹, гуманизм, сострадание⁹⁰, уважение к законам, кротость⁹¹, которую римский оратор высоко ценил⁹² и отождествлял с долго-терпением⁹³. Цицерон – пример подчинения личных интересов общественным, он

⁷⁷ *Первая речь против Катилины*, VII, 18 (*Manuductio* 1736: 86).

⁷⁸ *Первая речь против Катилины*, XI, 27 (*Manuductio* 1736: 86).

⁷⁹ *Речь в защиту Тита Анния Милона*, XXXIII, 90 (*Manuductio* 1736: 49).

⁸⁰ *Речь в защиту Тита Анния Милона*, VIII, 20 (*Manuductio* 1736: 49 об.).

⁸¹ *Речь в защиту Луция Лициния Мурени*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 50) и др.

⁸² *Речь в защиту Тита Анния Милона*, XXXIII, 89 (*Manuductio* 1736: 52 об.).

⁸³ *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манилия*, I, 1 (*Manuductio* 1736: 55).

⁸⁴ *Первая речь против Катилины*, I, 2; III, 6.

⁸⁵ *О земельном законе / Против Рулла*, II, IX, 22 (*Manuductio* 1736: 71 об.).

⁸⁶ *Речь в защиту Публия Сестия*, XXXIII, 72 (*Manuductio* 1736: 155).

⁸⁷ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, LXVII, 171-172 (*Manuductio* 1736: 154 об.).

⁸⁸ *Речь в защиту Тита Анния Милона*, VIII, 20 (*Manuductio* 1736: 49 об.).

⁸⁹ *В защиту Лигария*, XII, 38 (*Manuductio* 1736: 81).

⁹⁰ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, LXII, 162 (*Manuductio* 1736: 72 об.).

⁹¹ *Первая речь против Катилины*, II, IV (*Manuductio* 1736: 76 об.).

⁹² *В защиту Квинта Лигария*, II, 6 (*Manuductio* 1736: 78).

⁹³ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, XXIX, 74 (*Manuductio* 1736: 79).

готов вынести все во имя славы и благоденствия римского народа⁹⁴. Также благородны и лица, которые Цицерон защищает:

Valeant, inquit, valeant cives mei, sint incolumes, sint florentes, sint beati: stet haec urbs praecleara, mihique patria carissima, quoquo modo merita de me erit. Tranquilla republica cives mei (quoniam cum illis non licet) sine me ipsi, sed tamen per me perfruantur⁹⁵ (*Речь в защиту Тита Анния Милона*, XXXIV, 93-94; *Manuductio* 1736: 151).

Благо народа повязано с государством и свободой⁹⁶. Примерами из римского классика Тимофей Александрович утверждает ценность свободы, права⁹⁷, дружбы и семьи⁹⁸, добродетели⁹⁹, мира¹⁰⁰, но не любой ценой¹⁰¹. На примерах из римского классика Тимофей Александрович воспитывает в юных Кулябок любовь к родине¹⁰² и государственное мышление (“налоги – жилы государства”)¹⁰³. Общественное превыше личного – Цицерон восхищается человеком, который предпочел украсить Италию, а не свой дом¹⁰⁴. Самые недостойные поступки касаются богов, родины и родителей¹⁰⁵.

Цитируя римского оратора, в украинском учебнике раскрываются также такие ‘секреты риторики’, как связь между пониманием и словесным выражением¹⁰⁶ и разнообразие языковых средств у хороших ораторов¹⁰⁷. Говоря о задачах риторики (знаменитая триада – “docere, movere, delectare”), Тимофей Александрович ссылается именно на Цицерона¹⁰⁸. Словесность важна как для общества, так и лично для

⁹⁴ *Четвертая речь против Катилины*, I, 1-2 (*Manuductio* 1736: 142 об.).

⁹⁵ ‘Прощайте, – говорит он, – мои сограждане, прощайте! Будьте невредимы, процветайте, будьте счастливы! Да стоит этот прекрасный город, моя любимая родина, как бы он ни поступил со мной; так как мне нельзя наслаждаться спокойствием в государстве вместе со своими согражданами, то пусть они наслаждаются им одни, без меня, но все же благодаря мне.’ Перевод В.О.Горенштейна.

⁹⁶ *Четвертая речь против Катилины*, XI, 24 (*Manuductio* 1736: 145).

⁹⁷ *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, 163 (*Manuductio* 1736: 150).

⁹⁸ *Письма членам семьи и друзьям*, VI, 15 (*Manuductio* 1736: 51 об.).

⁹⁹ *Тускуланские беседы*, II, XXVI, 64 (*Manuductio* 1736: 56).

¹⁰⁰ “Cedant arma togae, concedat laurea linguae” (*Об обязанностях*, I, XXII, 77) (*Manuductio* 1736: 64 об.).

¹⁰¹ *Седьмая филиппика против Марка Антония*, III, 9 (*Manuductio* 1736: 164).

¹⁰² *В защиту Флакка*, XXXVI, 96 (*Manuductio* 1736: 80).

¹⁰³ *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манилия*, VII, 17 (*Manuductio* 1736: 74 об.).

¹⁰⁴ *Об обязанностях*, II, XXII, 76 (*Manuductio* 1736: 79).

¹⁰⁵ *Об ответах гаруспиков*, XXVII, 57-58 (*Manuductio* 1736: 152 об.).

¹⁰⁶ См. *О пределах добра и зла*, III, XVI, 52 (*Manuductio* 1736: 55 об.-56).

¹⁰⁷ См. *Оратор*, I, 2 (*Manuductio* 1736: 56).

¹⁰⁸ См. *Брут*, XLIX, 185 (*Manuductio* 1736: 44 об.-45).

человека. Римский оратор утверждает, что нет худшего врага творческих людей, чем равнодушие и непризнание их заслуг. И наоборот, уважение, оказываемое искусству и науке, способствует прогрессу. Тимофей Александрович приводит высказывание Цицерона “honor alit artes”¹⁰⁹ и развивает эту мысль (*Manuductio* 1736: 54). Любви, восхищения и защиты достойны и поэты¹¹⁰. Как и для Цицерона, литературное творчество было для украинского преподавателя источником большой радости¹¹¹. Не менее важна для души философия¹¹². В украинской риторике цитируется хорошо известный пассаж о полезности литературных занятий во всех жизненных ситуациях: “haec studia adolescentiam alunt etc.” (‘эти занятия воспитывают юность и т. д.’)¹¹³.

7. Заключение

Таким образом, Цицерон в украинской риторике *Manuductio* представлен богато, хоть и односторонне. Широко цитируются речи, немного – философские сочинения и письма. Как известно, Цицерон опубликовал более сотни речей, политических и судебных, из которых полностью или в значительных фрагментах сохранились 58. В украинской риторике цитируется 42 речи (140 цитат). Автор украинской риторики чаще всего обращался к речам Цицерона *В защиту Тита Анния Милона*, *Вторая сессия против Гая Верреса V: о казнях*, *Первая речь против Катилины*, *О предоставлении империя Гнею Помпею / О законе Гая Манилия* и *В защиту Квинта Лигария*. Эти речи, как судовые, так и политические, принадлежат к разным периодам творчества римского оратора (70–46 гг. до н. э.). Из Катилинарий Тимофей Александрович чаще других обращался только к самой популярной из них первой речи. Из трактатов Цицерона, посвящённых вопросам философии, политики и ораторского искусства, цитируются десять, нами выделено только 30 цитат. Еще скромнее представлен эпистолярный: из сохранившихся более 800 писем Цицерона мы заметили только 15 цитат. В плане формы Тимофея Александровича больше всего интересует стилистическое мастерство Цицерона (119 цитат в разделе о достоинстве стиля), намного меньше – ораторская техника. Примеры из Цицерона нередко цитируются в разделах о периодах (22 цитаты) и о чувствах (18 цитат), в остальных разделах риторики 1736 г. римский оратор представлен редко или даже крайне редко. Больше половины из общего количества цитат и ссылок, выделенных нами в риторике, – из Цицерона, причем в первой книге к наследию римского классика Тимофей Александрович обращается примерно в шесть раз чаще, чем во второй.

¹⁰⁹ ‘Честь питает искусство’ (*Тускуланские беседы*, I, 2, 4).

¹¹⁰ *В защиту Архия*, VIII, 18 (*Manuductio* 1736: 74).

¹¹¹ *Катон Старший, или О старости*, I, 2 (*Manuductio* 1736: 52 об.).

¹¹² *Тускуланские беседы*, II, V, 13 (*Manuductio* 1736: 56).

¹¹³ *В защиту поэта Архия*, VII, 16 (*Manuductio* 1736: 52).

На уровне идей мы обратили внимание на цитаты из Цицерона, направленные на воспитание молодого оратора как ‘достойного мужа’. Мысли римского классика, которые цитируются в риторике *Manuductio*, были созвучны ‘новому человеку’ и хорошо ‘вписывались’ и воспитательную программу национальной элиты Гетьманщины. Столь сильное в речах Цицерона движение мысли и чувств направляло вперед.

Сокращения

- Списки* 1736-1758: *Списки студентов и наставников Киево-Могилянской академии за 1736-1758 гг.*, Киев, Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского, Институт рукописи (в дальнейшем ИР НБУВ), собрание 160, 172.
- Цицерон*: *История Древнего Рима, Марк Туллий Цицерон* <<http://ancientrome.ru/antlittr/cicero/index-or.htm>> (последний доступ: 28.01.20).
- Arbor Tulliana* 1703: *Arbor Tulliana Iasinsciano de caelo illustrissimis gratiarum syderibus collustrata et inundata ad gemmeas Borysthenis undas ampliata mystico Iordanis p[er] S[anctum] Triadem fluvio tunc sacrata dum lignum aeternae vitae Crux Virgineum in tempore Fructum semper boni nunqua[m] mali co[n]tulit Christum Anno 1703 Septembri 21*, ИР НБУВ, собрание 305, № ДС/243, л. 1-217 v.
- Cicero*: *M. TVLLIVS CICERO (106-43 B.C.)*, <<http://www.thelatinlibrary.com/cic.html>> (latest access: 28.01.20)
- Manuductio* 1736: *Manuductio ad copiose loquendi scientiam duobus libris comprehensa in usum magnificis ac gener[osissimis] DD. Jacobo et Basilio Kulabka instituta et explicata Lubnis in aedibus propriis eorum anno Domini MDCCXXXVI*, ИР НБУВ, собрание 301, ДА/П424, лл. 39-169.
- Manuductio* 1740: *Manuductio ad artem eloquentiae duobus libris comprehensa et ad usum roxolanae iuventuti in orthodoxa academia Mobylo-Zaborowsciana instituta et explicata Kiioviae anno 1740 pridie nonarum Novembris inchoata*, ИР НБУВ, собрание 305, ДС/П265, лл. 1-140.
- Praecepta* 1735 (1740/41): *Praecepta de arte poetica in usum Roxolanae iuventuti in alma ac orthodoxa Kijovo-Mobylo-Zaborowsciana Academia tradita et explicata 1735 (1740/41)*, ИР НБУВ, собрание 301, ДА /П424, лл. 1-38.
- Praecepta* 1743: *Praecepta de arte poetica ad usum Roxolanae iuventuti in alma orthodoxa ac celeberrima Kijovo-Mobylo-Zaborowsciana Academia tradita et explicata anno 1743 ad nobiles poeseos auditores*, ИР НБУВ, собрание 306, 326/П 103, лл. 53-159, 319-350 об.

Tabulae 1729/30: *Tabulae praeceptorum Poëseos in Parnasso Kijovomobileano traditae atque ad usum Roxolanae juventuti per capita et puncta explicatae ex anno reparationis nostrae 1729 in annum 1730 neovatibus repraesentante*, ИР НБУВ, собрание 306, 321 П/109, лл. 1-168.

Литература

- Брюховецький 2001: В.С. Брюховецький (ред.), *Кієво-Могилянська академія в іменах, XVII-XVIII ст.*, Київ 2001.
- Гаспаров 1972: М.Л. Гаспаров, *Цицерон и античная риторика*, в: Марк Туллий Цицерон, *Три трактата об ораторском искусстве*, Москва 1972, с. 7-73.
- Кононович-Горбацький 2014: Й. Кононович-Горбацький, *Могилянський оратор*, переклад В. Маслюка, Київ 2014.
- Курилова 2019: А.Д. Курилова, *Российские рукописные риторики XVIII века на латинском языке*, Астрахань 2019.
- Маслюк 1983: В.П. Маслюк, *Латиномовні поетики і риторики XVII-першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні*, Київ 1983.
- Неретина 1998: С.С. Неретина, *Латинский словарь средневековых философских терминов*, 1998, <<https://dic.academic.ru/dic.nsf/latphil/242>> (последний доступ: 28.01.19)
- Петров 1866-1868: Н.И. Петров, *О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819 году*, "Труды Киевской духовной академии", 1866, 2/7, с. 305-330; 1866, 3/11, с. 343-388; 3/12, с. 552-569; 1867, 1/1, с. 82-118; 1868, 1/3, с. 465-525.
- Петров 1875-1877: Н.И. Петров, *Описание рукописей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*, I-II, Киев 1875-1877.
- Сотниченко 1972: П.А. Сотниченко, *Бібліотека Кієво-Могилянської академії. Філософські джерела*, в: *Від Вишнєського до Сковороди: з історії філософської думки на Україні XVI-XVIII ст.*, Київ 1972, с. 47-54.
- Співак 2018: В.В. Співак, *Філософські погляди Антонія Радивиловського в контексті української духовної культури XVII ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (філософські науки)*, Київ 2018.
- Стратий и др. 1982: Я.М. Стратий, В.Д. Литвинов, В.А. Андрушко, *Описание курсов философии и риторики профессоров Кієво-Могилянської академії*, Киев 1982.

- Циганок 2014: О. Циганок, *Фунеральне письменство в українських поетиках та риториках XVII-XVIII ст.: теорія та взірці*, Вінниця 2014.
- Циганок, Галаган 2019: О. Циганок, В. Галаган, *Деякі форми реценції Цицерона у підручнику з красномовства “Могиляньський оратор” (1636)*, “Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філол. науки)”, 2019, 14, с. 48-53.
- Axer 2007: J. Axer, *Central-Eastern Europe*, в: C. W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford 2007, с. 132-155.
- Bieńkowski 1960: T. Bieńkowski, *Cicero, cui omnes cedimus. Uwagi nad znajomością Cyclerona w Polsce w XV wieku*, “Meander”, xv, 1960, 5-6, с. 263-274.
- Bieńkowski 1962: T. Bieńkowski, *Echa Somnium Scipionis w polskiej literaturze parenetycznej (Norma civis in re publica boni Jana Hedeinsteina)*, “Meander”, xvii, 1962, 11-12, с. 555-561.
- Caussinus 1623: Nicolai Caussini Trecensis, e Societate Jesu, *De eloquentia sacra et humana: libri xvi*, Parisiis 1623.
- Cox et al. 2006: V. Cox, J.O. Ward (eds.), *The Rhetoric of Cicero in Its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*, Leiden-Boston 2006.
- Gaj 2009: B. Gaj, *Cyceron – nauczyciel śląskiej młodzieży. Dydaktyzm w retoryce, czyli o wykorzystaniu retoryki cycerońskiej na przykładzie śląskich gimnazjów humanistycznych od XVI do XVIII w.*, “Symbolae Philologorum Posnaniensium”, xix, 2009, 1, с. 363-374.
- Grzeszczuk 1984: S. Grzeszczuk, *Cycero w “Trenach” Jana Kochanowskiego*, в: T. Michałowska (red.), *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety, 1530-1980*, Warszawa 1984, с. 140-158.
- Keeline 2018: T.J. Keeline, *The Reception of Cicero in the Early Roman Empire: The Rhetorical Schoolroom and the Creation of a Cultural Legend*, Cambridge 2018.
- Łuźny 1966: R. Łuźny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska: Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII-XVIII w.*, Kraków 1966.
- Otwinowska 1973: B. Otwinowska, *Cyceronianizm polski*, в: J. Pelca (red.), *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, Warszawa 1973, с. 99-130.
- Prokopovič 1982: F. Prokopovič, *De arte rhetorica libri X Kijowiae 1706*, hrsg. R. Lachmann, Koeln-Wien 1982 (= *Rhetorica Slavica*, II; *Slavistische Forschungen*, xxvii/2).
- Rjéoutski, Frijhoff 2018: V. Rjéoutski, W.Frijhoff (eds.), *Language Choice in Enlightenment Europe. Education, Sociability, and Governance*, Amsterdam 2018.

- Siedina 2017: G. Siedina, *Horace in the Kyiv Mohylian Poetics (17th-First Half of the 18th Century): Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*, Firenze 2017 (= Biblioteca di Studi slavistici, 38)
- Szczepański 1929: J. Szczepański, *Wstęp*, w: *Wybór mów Cicerona*, II, Lwów-Warszawa 1929, c. III-XXXV.
- Ulčinaité 1984: E. Ulčinaité, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku: próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.
- Zielinski 1908: T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, Leipzig-Berlin 1908.

Abstract

Olha Tsyhanok

Cicero in the Ukrainian Rhetoric Manuductio (1736). Texts and Contexts

The article explores Cicero's reception in the Ukrainian handwritten manual of eloquence *Manuductio* (1736). Presumably, this school rhetoric manual was created by Tymofiy Aleksandrovyč, a graduate and later teacher of the Kyiv-Mohyla Academy. In tune with the spirit of the times, the author of the course highly appreciated Cicero and advised his listeners to imitate the Roman speaker.

In the rhetoric manual, 185 quotations from 52 works of Cicero and 15 letters are highlighted. This is more than a third of all cases of quoting in the manual. The most widely represented are political speeches (75 quotations from 26 speeches), with a significant amount from judicial speeches as well (65 quotations from 16 speeches). Tymofiy Aleksandrovyč refers to Cicero's 42 speeches out of 88 recorded and 58 surviving in full or in significant fragments. It testifies to the interest in Cicero the politician and Cicero the lawyer. As a theorist of eloquence, a philosopher and a private individual, the Roman orator is less represented. We believe that such a selection of illustrative material is not accidental – students of the course were aimed at a political career.

Quotations from Cicero are found mainly in the first book of *Manuductio* (1736); two thirds of which are in the section on style. Tymofiy Aleksandrovyč highlights the stylistic skill of the Roman orator first of all: many examples illustrate tropes, figures of speeches and thoughts. The texts of Cicero in the Ukrainian textbook are often interrupted by comments. Explaining the nuances of rhetoric with classic examples, the teacher taught the subject and formed the personality at the same time. The article argues that Tymofiy Aleksandrovyč attempted to make “worthy men” out of his students by using examples from Cicero.

Keywords

Cicero; Rhetoric; Ukrainian Literature; Kyiv-Mohyla Academy; Tymofiy Aleksandrovyč; *Manuductio* (1736).

Алессандро Чифариелло

К истории российско-итальянских научных и межкультурных отношений. Связи Джакомо Линьяны с российской Академией наук и российскими лингвистами второй половины XIX в.

1. Предисловие

Научная и культурная деятельность Итальянского языковеда Джакомо Линьяны как слависта и русиста является темой мало исследованной, особенно скудны сведения о его деятельности в области славистики и русистики. В работах последних лет наибольшее внимание было уделено его знаменитому коллеге Анджело де Губернатису, о котором существует достаточное количество сохраняемых прямых и косвенных упоминаний в разных архивах и библиотеках. Культурная и научная деятельность Дж. Линьяны¹ приходится на период зарождения в Италии русистики и славистики, так же отмечаются его связи с учеными Российской Империи того времени. Основываясь главным образом на изучении неизданных архивных документов по данному вопросу, а также на исследовании научно-литературной деятельности его ученика – Доменико Де Виво², в данной работе представлена история отношений между Дж. Линьяной и двумя известными российскими лингвистами – Федором Ивановичем Буслаевым и Яковом Карловичем Гротом.

Джакомо Линьяна родился 19 дек. 1827 г. в Тронцано Верчеллезе, в регионе Пьемонте, в дворянской семье. В 1847 г. он окончил философско-филологический факультет в университете Турина. Сначала в 1848 г. и затем в 1852-1854 гг. он получил государственную стипендию для учёбы за рубежом в университетах в Бонне и Эрлангене в Германии (см.: De Gubernatis 1872: 448-463; Dovetto 1989: 53; Dovetto 2001: 7-8). В это время он изучал западноевропейские, восточные (арабский, еврейский, персидский, санскрит) и славянские языки и литературы (см.: Barbèra 1883: 109; Pullè 1913: XII; Сгосе 1920: 68; Тимпаного 1979: 422; Dovetto 2001: 8). Вернувшись в Италию, в конце 1854 г. он получил должность преподавателя немецкого языка и литературы в коллегии-интернате в Турине (см.: Ferri 1892: 103; Romizi 1902, I: 166.). С 1860 г. преподавал в разных итальянских университетах, а с 1861-1862 учебного года стал заведующим кафедры филологии в Королевском университете в Неаполе, которую

¹ В последнее время истории педагогической деятельности Дж. Линьяны уделялось внимание в серии опубликованных и еще неопубликованных мною работ, в частности в статье *Преподавание русского языка в университете в Италии с шестидесятых годов XIX века* (Cifariello 2020).

² См.: Чифариелло 2017; Cifariello 2017.

с 1863 г. переименовали в кафедру сравнительных языков и литератур (см.: Romizi 1902, II: 108; Dovetto 1991: 106; Fatica 2005: 187). До осени 1870 г. на той же кафедре Дж. Линьяна занимался сравнительной филологией, т.е. сравнительно-историческим языкознанием, уделяя особенное внимание индоевропейским языкам и литературам, в попытке увидеть и доказать их лингвокультурную общность. Во второй половине семидесятых годов пьемонтский профессор реформировал Коллегию Китайцев и преобразовал ее в Азиатскую Коллегию. Он занимал должность директора школы современных восточных языков при Коллегии с 1868 г. до 1870 г. В этой школе преподавали русский как один из языков восточных держав (Чифариелло 2017: 98-99). В конце 1870 г. Дж. Линьяна ушел в отставку с должности и в Неаполитанском университете и в коллегии, а в начале 1871 г. его перевели в Римский королевский университет, где он сразу же стал ординарным профессором сравнительных языков и литератур. В течение десятилетий содержание его курсов часто менялось. В Римском университете он преподавал индо-европейские (классические и современные) языки и литературу, в том числе санскритский язык и литературу, иранские языки и литературу. Он умер 19 фев. 1891 г., а через несколько месяцев после его смерти должность занял знаменитый лингвист А. Де Губернатис³.

2. *О научных связях Джакомо Линьяны с Петербургской Академией наук и Российским Географическим Обществом*

Что же касается деятельности Дж. Линьяны в сфере славистики, в том числе русистики, то она начинается уже в 1862 г. В этом году Дж. Линьяна принял участие в государственной научно-дипломатической экспедиции 'на Востоке', руководителем которой был Филиппо де Филиппи. Экспедиция была отправлена на Восток, в Персию. На обратном пути они проехали по Российской Империи (Г. 1864: 3). Так, в первой части маршрута в Персии, в силу того, что Дж. Линьяна неплохо владел персидским языком, при дворе шаха в Тегеране он воспользовался случаем, чтобы ближе познакомиться с персидским миром и усовершенствовать свои знания языка. В результате, сам персидский шах откровенно признал его хорошее владение персидским языком (см.: Croce 1920: 70; de Filippi 1865: 248). Через двадцать лет после этих встреч отношения между персидским шахом и Дж. Линьяной еще продолжались (Zapponi 1891: 124). Надо отметить, что в восьмидесятых годах Дж. Линьяна начал преподавать и иранские языки в университете в Риме. С 1887-1888 уч. г. до его смерти название курса изменили на "Иранские языки и санскрит" (см.: A-RUR88: 33;

³ См.: A-RUR72: 148, 210-211, 214-215; A-RUR73: 66-67; A-RUR75: 141-143, 145-147; A-RUR76: 189-191; A-RUR77: 59-60, 63; A-RUR78: 76, 117-118; A-RUR80: 147-148; A-RUR81: 119-120; A-RUR82: 62; A-RUR83, I: 56; A-RUR84: 55; A-RUR88: 33; A-RUR90: 42; A-RUR91: 44. В фондах: 1) ЦАИГ: Min.Publ.Istr., Div. Gen. Istr. Sup. (1891-95) pos. 23, b. 79; Università di Roma – fascicolo De Gubernatis; 2) ИА-ПУ: Personale docente AS n. 121 Lignana Giacomo L.F. Prof. Ord. di Lingue iraniche e Sanscrito nato il 19.12.1827 morto il 10.2.1891.

A-RUR90: 42; A-RUR91: 44). В записках Де Филиппи о путешествии в Персии последняя глава полностью посвящена путешествию по России. Здесь описан маршрут с конца лета до первой половины осени 1862 г. через Волгу. Ф. Де Филиппи (De Filippi 1865: 376-396) подробно описывает остановки в российских городах, в том числе в Казани, Нижнем Новгороде, Москве и Петербурге. В национальной библиотеке во Флоренции хранится огромный архивный фонд профессора-востоковеда Франческо Лоренцо Пуллэ, в котором также содержатся архивные документы его покойного друга и коллеги – Дж. Линьяны. В этих документах представлены рукописные записки о путешествии по Персии, написанные не Дж. Линьяной, а другим неизвестным автором. В них иногда упоминается о Дж. Линьяне. Кроме того, почерк, не принадлежащий Дж. Линьяне, неразборчив, а буквы такие маленькие, что текст зачастую оказывается недоступным для понимания. К сожалению, мы вынуждены были исключить данный материал из нашего исследования⁴.

С конца 1862 г., сразу же после того, как Дж. Линьяна вернулся в Италию, он начал активно заниматься исследованием славянских языков и литератур, в том числе церковно-славянским, русским, польским, болгарским, сербским, поэтому уже в шестидесятые годы их преподавание он включил в программу своих курсов в неаполитанском университете⁵. С 1871 г. до его смерти в 1891 г. в должности профессора Римского университета он вел курсы иранских и классических языков, в том числе и санскрита. В это же время он создал и поддерживал научные связи с членами Императорской Санкт-Петербургской академии наук. Уже в шестидесятых годах Дж. Линьяна регулярно получал книги и журналы по вопросам славистики прямо из петербургской Академии (Г. 1864: 3; также: С-ФЗ: 19-20), откуда продолжал получать материалы и в семидесятые годы. Насколько нам известно из письма итальянского посла в Петербурге Константино Нигра, который был хорошо знаком с Дж. Линьяной, в ноябре 1876 г. из Петербурга выслали три ящика, содержащих не только документы для министерства, но и книги для трех знаменитых лиц того времени, т.е. самого Линьяны, Антельмо Северини, востоковеда и профессора восточных языков во Флорентийском институте высших исследований, а также Джакомо Мальвано, одного из основателей Итальянского Географического Общества – членом которого также был Дж. Линьяна⁶. Кроме того, на Третий Международный съезд ориенталистов, который состоялся в сентябре 1876 г. в Петербурге, были приглашены три итальянских востоковеда: Дж. Линьяна, А. Северини и А. Де Губернатис. Последний был не только профессором санскритской филологии во флорентийском Институте высшего образования, но также и востоковедом и основателем Восточной Академии во Флоренции. В результате на съезде присутствовал только А. Де Губернатис в качестве единственного предста-

⁴ В фонде ЦНБ-Ф: Fondo Pullè, Cass. 35, I.

⁵ См.: Чифариелло 2017; Чифариелло 2018; Cifariello 2017; Cifariello 2018a; Cifariello 2018b; Cifariello 2019a; Cifariello 2019b).

⁶ В фонде ДИА-МИД: Serie D (Direzione dell'Archivio Storico), 1841-1955, b. 79 f. 1414.

вителя итальянского государства. Дж. Линьяна и А. Северини, фамилии которых значились в списке делегатов правительств и научных обществ, на самом деле на съезде отсутствовали, но их работы по восточным языкам были заявлены и представлены другим делегатам Съезда самим Де Губернатисом (Григорьев 1879: CXLVII-CXLVIII; De Gubernatis 1881: 335). Книги, которые были отправлены из Российской империи через итальянское посольство в Петербурге для А. Северини, Дж. Линьяны и Дж. Мальвано, по всей вероятности, представляли собой публикации Академии наук или, вероятнее всего, Императорского Русского Географического Общества. Еще ранее, в семидесятые годы, Дж. Линьяна действительно часто получал книги по географии 'Востока', особенно Кавказа и Сибири, именно от Русского Географического Общества – и каждый раз через Итальянское Географическое Общество⁷.

Интерес Дж. Линьяны к географии Азии, безусловно, обязанный научной экспедиции 1862 г., особенно проявился во время его руководства Азиатской коллегией в Неаполе, с 1868 г. по 1870 г. В это время Дж. Линьяна просит сотрудников Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук доставить в Неаполь публикации в помощь студентам в процессе обучения русскому языку. В то же самое время он сам преподает новую историю Азии и планирует составить пособие, основанное на русском издании многотомных книг 1869 г. по сравнительной географии азиатских стран Карла Риттера (Риттер 1856-1874), которое было исправлено и расширено именно Русским Географическим Обществом (см.: La Cecilia 1868: 21; Lignana 1881: 34).

Несмотря на то, что в течение десятилетий Дж. Линьяна пополнял свою библиотеку изданиями на русском языке из Академии Наук и Императорского Русского Географического Общества, после его смерти библиотека не сохранилась. Необходимо подчеркнуть, что ее точное содержание, к сожалению, до сих пор неизвестно, и узнать его не представляется возможным, в связи с тем, что после смерти Дж. Линьяны его семья решила продать огромную часть библиотеки, включая ее славянский раздел. Итальянский букинист и издатель Лёшер подготовил каталог продажи книг⁸, единственная копия которого хранилась в Национальной Библиотеке во Флоренции, а затем была утеряна, вероятно, во время наводнения 1966 г.⁹ Только пропавший каталог мог бы прояснить то, какие книги были получены Линьяной из Академии и Географического Общества, и каковым было их содержание.

⁷ В фонде ИА-ИГО: Fondo amministrativo, sub. pres. C. Correnti, corr. 1874: a) sottof. 72: G. Lignana a O. Antinori: 1) 3 gen. 1874 (Roma); 2) 4 gen. 1874 (Roma); b) sottof. 59: 1) a O. Antinori, 1874 (Roma); 2) a Società geografica italiana, 1874 (Roma).

⁸ *Lingue romanze e germaniche, slavica: Catalogo n. 32 d'opere d'occasione ed a prezzi ridotti, contenente la terza parte della Biblioteca già appartenuta al defunto professore Giacomo Lignana della R. Università di Roma (libreria antiquaria di Ermanno Loescher & C.), Roma 1892.*

⁹ Об этом сотрудник из справочно-библиографического отдела Национальной Библиотеки во Флоренции К. Маццетти сообщила нам в своем письме от 2 фев. 2017 г.

3. О научных связях Джакомо Линьяны с Федором Буслаевым

Бенедетто Кроче, выступавший с памятной речью о Дж. Линьяне в Академии Понтаниана в Неаполе, подчеркивал восхищение пьемонтского профессора славянским миром. “Линьяна являлся страстным славянофилом и русофилом, а также членом Императорской Петербургской Академии, Академии Российской Словесности в Москве, и Географических Обществ в Москве, Петербурге и Тифлисе”, – писал Кроче (Сгосе 1920: 80).

23 дек. 1876 г. Дж. Линьяна, вместе с А. Де Губернатисом и филологом Доменико Компаретти, был торжественно избран действительным членом Общества Любителей Российской Словесности при Московском Университете. Общество, как говорили, было открыто всем, кто желал “прикоснуться, познать русскую литературу, ее историю” (Клейменова 2002: 3)¹⁰. Тем не менее в Италии того времени деятельность Дж. Линьяны в этом же направлении не получила достаточного признания. Кроме того, темой, касающейся его деятельности в сфере славистики, мало интересовалась будущая славистика, в том числе и Артуро Крония (Сгонія 1958: 475, з. 3), который критически оценил работу Дж. Линьяны по восточному и одновременно кирилло-мефодиевскому вопросу. Об этом речь пойдет ниже.

Может возникнуть вопрос о том, почему Линьяна, издавший при жизни столь мало книг и научных статей, был все же избран членом Общества при Московском Университете. Ответ на данный вопрос, на наш взгляд, стоит искать в истории научных связей между Линьяной и двумя знаменитыми учеными того времени – Я. Гротом и Ф. Буслаевым. С момента возвращения из научной экспедиции в Италию в конце 1862 г., Дж. Линьяна начал собирать издания на русском языке. Через два года после того, как он вернулся, в его библиотеке уже числились “филологические труды Петербургской Академии Наук и лучшие русские сочинения по филологии и истории”, в том числе историческая грамматика Ф. Буслаева (Буслаев 1858; Буслаев 1863), которую он стал публично называть “своей настольной книгой” (Г. 1864: 3). Эта информация взята из статьи, опубликованной на страницах “Московских Ведомостей” от 22 сент. 1864 г. неизвестным публицистом, который подписал свою работу только одной буквой – “Г.”. В этой же статье описаны учебные курсы гуманитарных факультетов в Италии в 1863-64 уч. г., в том числе курсы Дж. Линьяны по славянским языкам в Королевском университете в Неаполе. Если нельзя ответить на вопрос о том, кто был “Г.”, то известно, что в это же время Ф. Буслаев уже сотрудничал в журнале “Русский Вестник”, редактором которого был Михаил Катков, который руководил и “Московскими Ведомостями”¹¹. Помимо того, в 1864 г. сам Буслаев (1896: 15) провел несколько

¹⁰ О внесении итальянских ученых в список членов Общества см.: Клейменова 2002: 194-195.

¹¹ Во время пребывания в Италии Буслаев был корреспондентом разных журналов и газет. Данные работы были частично опубликованы в первом томе его книги *Мои досуги*. См.: Смирнов 1973: 63.

месяцев в Италии, во Флоренции, где он мог познакомиться с итальянскими учеными того времени¹². К тому же и Ф. Буслаев и несколько итальянских ученых, в том числе Дж. Линьяна, интересовались сравнительно-историческим языкознанием и санскритом. Представленный в исторической грамматике Ф. Буслаева сравнительно-исторический подход был использован Дж. Линьяной в его курсах по русскому языку в Неаполитанском университете. Данный факт выявляется только благодаря вышеупомянутой статье за подписью “Г.” и грамматике русского языка Д. Де Виво (De Vivo 1882: 138), бывшего ученика Линьяны в этом же университете в середине шестидесятых годов. Линьяна, вслед за Ф. Буславевым, пособием которого он пользовался при подготовке своих курсов, отличал филологический и лингвистический подход в преподавании русского языка. Ученый анализировал тексты русских произведений, обращая внимание на сравнительно-историческую методiku языкознания, и демонстрировал студентам общий источник происхождения культуры индоевропейских языков, в том числе русского языка, и, следовательно, единство индоевропейской культуры (Чифариелло 2017: 98).

Все же, прямым свидетельством знакомства Дж. Линьяны с Ф. Буслаевым являются уникальные неизданные документы, которые хранятся в Научно-исследовательском Отделе Рукописей РГБ, а именно письма самого Дж. Линьяны к Ф. Буслаеву¹³. К сожалению, письма Ф. Буслаева и других русских ученых того времени Дж. Линьяне не сохранились. Первое письмо от 24 июня 1874 г. является ответом Дж. Линьяны на письмо Ф. Буслаева, который приехал в Рим и попросил Дж. Линьяну встретиться с ним. В ответе Дж. Линьяна пишет об их знакомстве, и упоминает один эпизод из прошлого, когда сам Ф. Буслаев ему подарил историческую грамматику русского языка.

Перед этим путешествием Ф. Буслаев уже три раза ездил в Италию. Первый раз он ездил по всему итальянскому полуострову, и останавливался на продолжительное время в Риме. Путешествие продолжалось с осени 1839 г. по апрель 1841 г. В это время он изучал итальянский язык и искусство, увлекаясь Данте (см.: Буслаев 1898: 176-267; Сперанский 1898: 4-13; Смирнов 1978: 9-10). О второй поездке 1864 г. было уже упомянуто раньше. В 1870 г. Ф. Буслаев в третий раз вернулся в Италию, и во Флоренции познакомился с А. Де Губернатисом (см.: Aloe 2000: 71-93).

В 1841 г., бесспорно, никаких отношений между Дж. Линьяной и Ф. Буслаевым быть не могло. Их знакомство могло состояться только в России в 1862 г. или в Италии в 1864 г. или же в 1870 г. Второе издание исторической грамматики Ф. Буслаева вышло в свет в 1863 г., а третье издание в двух томах – в 1868-1869 гг. В упомянутом

¹² Во время своего пребывания во Флоренции Буслаев пишет статью об этом городе, датированную 9 (21) апр. 1864 г. (Буслаев 1864: 269-287). К тому же, он работает над очерком к шестисотлетнему юбилею со дня рождения Данте (Буслаев 1886: 216-244).

¹³ В фонде НИОР-РГБ: ф. 42, к. 12, е.к. 16: Линьяна Джакомо. Письма к Буслаеву, Федору Ивановичу (10 лл. 2 п.).

письме 1874 г. Дж. Линьяна писал Ф. Буслаеву, что когда он читал студентам Ригведу, то благодаря грамматике Ф. Буслаева никогда не забывал грамматические ‘формы’ славянских языков, т.е. виды глаголов и падежи, а также мифологические ‘формы’ славянских культур. Итак, возможно, Дж. Линьяна мог использовать грамматику Ф. Буслаева в середине шестидесятых годов уже на лекциях по славянским языкам, в том числе и по русскому языку. Это подтверждают и уже опубликованные мною работы об истории преподавания русского языка в Неаполитанском университете (Чифариелло 2017: 96-103; Cifariello 2018a: 149-167; Cifariello 2019b: 209-230).

В данном письме Дж. Линьяна вспоминает, как в 1862 г. во время путешествия по Волге, а именно когда экспедиция приехала в Саратов, он купил двухтомные Исторические очерки русской народной словесности и искусства Ф. Буслаева, из которых две главы (Буслаев 1861а: 137-150; Буслаев 1861б: 269-300) особо привлекли его внимание, а именно третья глава первого тома, “касающаяся мифических преданий о человеке и природе”, и десятая глава того же тома, в которой “предпринята попытка доказать исторические связи между Зигурдом Эдды и Муромской легендой”¹⁴. Несмотря на то, что Дж. Линьяна был совершенно не согласен с Ф. Буслаевым относительно этимологии, на которую Ф. Буслаев опирался, доказывая свою точку зрения в данных трудах, все же он восхищался “незабываемым” великолепным стилем и обширным горизонтом литературных связей. Он считал, что эти “очерки о применении сравнительного метода к истории литератур” индоевропейских племен “не только первые, но и самые прекрасные”¹⁵. После возвращения из России в Неаполь, Дж. Линьяна сразу же начал заниматься индоевропейскими языками и литературой, используя как образец сравнительный подход, представленный и в очерках Ф. Буслаева.

Во втором письме, написанном Дж. Линьяной, вероятно, в янв. 1877 г. (точная дата отсутствует), автор выражает свою благодарность Ф. Буслаеву и всем членам Общества Любителей Российской Словесности за то, что несколько недель назад, т.е. 23 дек. 1876 г., он был избран действительным членом данного общества¹⁶. Прежде всего, он упоминает об очерках Ф. Буслаева, касающихся русского языкознания, литературы и иконописи. По всей видимости, эти же предметы Дж. Линьяна изучал по книге Ф. Буслаева во время путешествия по Волге. Кроме того, Дж. Линьяна подчеркивает, что он является первым в истории итальянского университета ученым, который начал преподавать славянские языки и литературы, разумеется, используя сравнительный подход. После возвращения из научной экспедиции 1862 г., он два года подряд, т.е. в 1862-1863 и 1863-1864 уч. г., занимался славяноведением в университете Неаполя. Эта деталь, касающаяся лично Дж. Линьяны, существен-

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В каталоге рукописей РГБ и в материалах, содержащих письма Линьяны, второе по времени письмо является первым в расположении документов, в силу того, что при анализе содержания архивисту не удалось определить его дату.

но дополняет восстановленную мной историю преподавания славянских языков и литератур в данном университете (Чифариелло 2017: 96-103; Cifariello 2018a: 149-167; Cifariello 2019b: 209-230).

Письмо заканчивается упоминанием беспорядков в европейской части Османской империи. Оказавшись под османским игом, южные славяне на Балканах начали “восставать против турок и западных интриг, требуя свои права”. В это время в Италии Дж. Линьяна, “не задумываясь, встал на сторону правого дела Славян”. Он уверяет Ф. Буслаева, что в течение двух долгих лет он каждый день писал письма и статьи, публиковавшиеся “в самых авторитетных газетах” Италии, “чтобы развеять ошибки и разогнать страсти, и подготовить [читателей] полюбить благородное славянское дело и присоединиться к нему”. В завершении он отмечает, что “некоторые из этих трудов были переведены на многие европейские языки и одобрены сэром Гладстоном”¹⁷. Чтобы лучше понять смысл последнего предложения, необходимо обратиться к анализу связей Дж. Линьяны с Я. Гротом.

4. *О научных связях Джакомо Линьяны с Яковом Гротом*

В конце августа-начале сентября 1876 г. Дж. Линьяна открыто выражает свою русофильскую позицию. Он публично выступает за вооружённое вмешательство Российской Империи в дела Турции, чтобы освободить южных славян, восставших против турок после нескольких лет ужасного насилия (Dovetto 1992: 10). Я. Грот писал об этом во время пребывания в Италии. Он являлся прямым свидетелем поддержки итальянцев в планируемых действиях России, направленных на решение восточного вопроса.

Летом 1876 г. Я. Грот осуществил свою давнюю мечту – поехать в Италию. Будучи одним из основателей Петербургского Славянского комитета, он всегда сочувствовал всем европейским славянам. Это сочувствие не ограничивалось только академической сферой: в 1875 и 1876 гг. своей литературной деятельностью и участием в издании антологии Братской помощи и Славянского сборника он активно поддерживал призывы к свободе южнославянского народа, находящегося под османским игом (Грот 1912: 35-36).

В письме, которое было отправлено Я. Гротом в адрес комитета Российской секции языка и словесности Императорской Академии наук¹⁸ и позже опубликовано под названием Письма из Рима на страницах второго тома Славянского сборника, автор рассказывает русской публике о проходивших в Милане, Турине, Риме открытых заседаниях Итальянских комитетов в поддержку южных славян. Грот (1877: 17-23) также восхищается позицией итальянских сторонников Славянского дела, в том числе

¹⁷ В фонде НИОР-РГБ: ф. 42, к. 12, е.к. 16: Линьяна Джакомо. Письма к Буслаеву, Федору Ивановичу (10 лл. 2 п.).

¹⁸ Впервые письмо появилось в: Грот 1877: LIV-LV.

Дж. Линьяну, полностью разделяя взгляды итальянского профессора относительно восточного вопроса. Так, Я. Грот (1903б: 129) упоминает общественную деятельность Дж. Линьяны, которого он представляет русским читателям не только как профессора сравнительной филологии в римском университете, знающего славянские языки и бывавшего в России, но и как одного из сторонников освобождения Османских подданных-славян благодаря действиям Российской Империи. Я. Грот внимательно прочитал цикл писем Дж. Линьяны, озаглавленных Рим и Славяне и опубликованных с 29 авг. по 3 сент. 1876 г. в газете “Римский Народ” (“Il popolo romano”) (Lignana 1876a)¹⁹. Подтверждение положительной оценки писем Линьяны было получено уже 12 сент. 1876 г. в письме хорватского епископа Йосипа Штросмайера пьемонтскому профессору (цит. по: Ferrara 1906: 29). Этих письма упоминались в работах российских ученых на протяжении нескольких лет после смерти автора. Таким образом, в начале XX века памфлетные письма были представлены в качестве документальных источников в библиографическом указателе по кирилло-мефодиевскому вопросу (см.: Попруженко 1902: 95-96; также: Куник 1903: 51, з. 1).

Письма Рим и Славяне относятся к циклу ответов многих авторов того времени на восточный вопрос. Что касается развития дискуссии, стоит обратить внимание на двадцатилетнюю деятельность публициста Эдуарда Фримана, который в 1877 г. написал монографию о территориальных вопросах Османской империи в Европе (Freeman 1877)²⁰. Кроме того, в 1876 г. вышел труд *Болгарские ужасы* (Gladstone 1876), знаменитый автор которого – Уильям Гладстон был однозначным русофилом. Он оказывал помощь России в русско-турецком конфликте 1877-1878 гг., и после известных событий в Болгарии начал переписываться с Й. Штросмайером, который также поддержал действия России на Балканах. Оба – Й. Штросмайер и У. Гладстон – также высоко оценили ряд писем Дж. Линьяны. Сам У. Гладстон выска-

¹⁹ Впервые в истории исследований деятельности Линьяны после того, как Грот отправил свое письмо из Рима, появляется библиографическая ссылка на письма в итальянском оригинале, а не в английском переводе (см.: Lignana 1876b).

²⁰ В данной книге, на с. XXI-XXII находится список статей: 1) *The Byzantine Empire*, “North British Review” (фев. 1855), 2) *Mahometanism in the East and the West*, “North British Review” (авг. 1855), 3) *The Greek People and the Greek Kingdom*, “Edinburgh Review” (апр. 1856), 4) *The Eastern Church*, “Edinburgh Review” (апр. 1858), 5) *Medieval and Modern Greece*, “National Review” (январь 1864), 6) *Mahomet*, “British Quarterly Review” (январь 1872), 7) *Public and Private Morality*, “Fortnightly Review” (апр. 1873), 8) *The True Eastern Question*, “Fortnightly Review” (декабрь 1875), 9) *Montenegro*, “Macmillan’s Magazine” (январь 1876), 10) *The Illyrian Emperors and their Land*, “British Quarterly Review” (июль 1876), 11) *The Turks in Europe*, “British Quarterly Review” (октябрь 1876), 12) *Present Aspects of the Eastern Question*, “Fortnightly Review” (октябрь 1876), 13) *The Geographical Aspect of the Eastern Question*, “Fortnightly Review” (январь 1877), 14) *The English People in relation to the Eastern Question*, “Contemporary Review” (февраль 1877), 15) *Race and Language*, “Contemporary Review” (март 1877). Первая статья из многосерийной публикации *Politics for the People*, которая называется *Turks in Europe*, легла в основу данной монографии.

зался о письмах Рим и Славяне на страницах Туринской “Газеты Народа” (*‘Gazzetta del Popolo’*). В то же время с июня 1876 г. был опубликован ряд статей, появившихся в английских газетах, - таких, как “Таймс” (*‘Times’*), “Дейли Телеграф” (*‘Daily Telegraph’*), и “Ежедневные Новости” (*‘Daily News’*). В этом контексте письма Рим и Славяне явились своего рода историко-философской поддержкой русофильского решения восточного вопроса. Несколько лет спустя Дж. Линьяна написал, что положительное довоенное отношение папы римского Пия IX к Турции вынудило его опубликовать весь цикл писем Рим и Славяне. Он пишет, что он должен был показывать свое отрицательное отношение к Ватикану, при этом у него нет никаких предубеждений против России (Lignana 1885).

О цикле писем Рим и Славяне Я. Грот (1903б: 129) пишет, что “Линьяна, приступая к делу, очень ловко вводит своего читателя в церковь св. Климента, где хранятся мощи св. Константина, и наглядно обличает папскую политику, успевшую с самого начала разделить славян на два враждебные лагеря”. Из-за того что Ватикан послал боснийским католикам “запрещение участвовать в восстании своих братьев”, Дж. Линьяна спрашивает, захотят ли итальянцы “в славянском вопросе” продолжать эту папскую политику, т.е. соединить в одну нить политику итальянского королевского дворца с Ватиканом. Общий пафос писем Линьяны сводится к обвинениям папской политики со времён проповеди Кирилла и Мефодия по просвещению славян до сентября 1876 г.

Я. Грот (1903б: 130) получил от Дж. Линьяны экземпляр газеты “Римский Народ” с циклом статей под общим заглавием Рим и Славяне. У Дж. Линьяны он “провел, вместе с несколькими друзьями его, [...] во Фраскати” день 17 (29) сент. 1876 г. Свидетельством об этой встрече и, вообще, об их знакомстве, являются несколько писем Я. Грота из Рима и два кратких письма Дж. Линьяны к Я. Гроту, которые хранятся в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской Академии Наук²¹. Дж. Линьяна впервые встретился с Я. Гротом только в 1876 г. во время его пребывания в Риме, вероятно, на заседаниях Итальянского комитета помощи южным славянам, где Дж. Линьяна открыто выступал в поддержку славянского дела. Дж. Линьяна получил от Я. Грота не дошедшее до нас письмо на итальянском языке, который Я. Грот (1903а: 37) знал еще со школьных времён. Первое из двух писем, хранящихся в СФ АРАН без даты, является ответом Дж. Линьяны Я. Гроту. В этом письме Дж. Линьяна приглашает Я. Грота к себе во Фраскати, недалеко от Рима. Он также утверждает, что несмотря на наличие общих знакомых и на то, что он следил за научной деятельностью Я. Грота, ранее они никогда не встречались. Я. Грот принял приглашение, и во время посещения дома пьемонтского профессора во Фраскати он познакомился со статьями Дж. Линьяны. Из этих писем Рим и Славяне он сам перевел ряд отрывков и поместил в своих письмах из Рима.

²¹ В фонде СПФ-АРАН: ф. 137, о. 3, д. 550: Линьяно Джакомо (Lignano Giacomo). Письма к Гроту, Якову Карловичу (4 лл. 2 п.)..

Интересным также является и второе письмо от 27 сентября 1882 г., которое представляет собой ответ Дж. Линьяны на несохранившееся другое письмо Я. Грота. В нём Дж. Линьяна выражает свою положительную оценку Филологических разысканий Я. Грота (1876) и упоминает своего бывшего ученика Д. Де Виво, являвшегося в то время преподавателем итальянского языка в Дерптском университете и автором первой грамматики русского языка на итальянском. До этого письма, вероятно, Я. Грот и Д. Де Виво лично никогда не встречались, но Дж. Линьяна и его бывший ученик уже были знакомы с данным трудом Я. Грота по русскому языку и высоко его ценили. Необходимо отметить, что Д. Де Виво несколько раз ссылается на Филологические разыскания Я. Грота уже в его грамматике русского языка, которая была издана за некоторое время до письма Дж. Линьяны к Я. Гроту и, вероятно, Д. Де Виво (De Vivo 1882: 104) изучал эту работу задолго до издания своей грамматики.

Было бы весьма интересно узнать, о чем же еще шла речь во время беседы Я. Грота с Дж. Линьяной в этот летний день во Фраскати, кроме обсуждения проблем геополитики и восточного вопроса. К сожалению, не осталось других упоминаний об этой встрече. Еще интереснее было бы узнать, говорили ли они о вопросах методики преподавания, в частности о преподавании иностранных языков, в том числе и русского языка как иностранного. Несмотря на то, что второе издание Филологических разысканий не содержало никаких размышлений о методе преподавания этой дисциплины, Грот уже опубликовал некоторые исследования на предмет преподавания русского языка (см.: Грот 1857: 19-34; Грот 1903в: 181-230), с которыми итальянские ученые могли познакомиться уже во время лекций Дж. Линьяны по сравнительному языкознанию в неаполитанском университете. Кроме того, одним из первых современных европейских языков, которые изучал Я. Грот (1903а: 10), был именно итальянский, и некоторое время спустя он даже пытался преподавать итальянский язык как иностранный некоторым русским студентам. В течение 1840-х гг., во время пребывания в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки) Я. Грот получил должность профессора русского языка, литературы и истории в Гельсингфорском университете, где преподавал более десяти лет, и проявил себя “искренним другом Финляндии, пытаясь – в основном напрасно – создать понимание русской культуры в местных академических кругах” (Janhunen 2008: 92-93). В эти годы он научился свободно говорить на латинском языке, считавшемся официальным языком для всех экзаменов в Гельсингфорском университете (Грот 1903а: 26), и в то же время он открыто интересовался вопросами преподавания русского языка как иностранного финским учащимся, которые говорили по-шведски. Он не был в полной мере увлечен проблемами изучения русского языка как иностранного, хотя в 1844 г. в четвертой части своего серийного очерка о скандинавском и финском мире, опубликованного в “Современнике”, в ответ на письма двух финских ученых, он соглашался с ними в том, что содержание издававшихся в то время книг по русской грамматике не отвечало потребности ни русских ни иностранных учащихся, преимущественно носителей шведского языка (Грот 1898: 285). В помощь преподавателям и шведскоговорящим студентам, изучающим

русский язык как иностранный, он разработал и опубликовал теоретико-практический учебник русского языка (Grot 1848a), шведско-русский словарь (Grot 1848b) и книги для чтения на русском языке как иностранном (Grot 1848b; Grot 1848). Однако в своих письмах Дж. Линьяна вообще не ссылается на педагогические взгляды Грота.

Что касается содержания последних строк второго письма Дж. Линьяны к Я. Гроту, то в предыдущем несохранившемся письме Я. Грот попросил Дж. Линьяну прислать свой портрет. Вероятно, в то время Я. Грот готовил публикацию о Дж. Линьяне и ему нужен был портрет пьемонтского профессора. Но ответа на просьбу Я. Грота, к сожалению, в их переписке нет, и восстановить всю историю отношений между этими двумя учеными можно было бы только на основе утерянных писем.

5. Заключение

На вопрос, знали ли Дж. Линьяна и его бывший ученик Д. Де Виво о педагогической деятельности Я. Грота, касающейся преподавания русского языка как иностранного, вряд ли можно будет когда-нибудь дать однозначный ответ. Личный архив Дж. Линьяны, в котором хранились письма иностранных ученых, в том числе и русских, таких как Буслаев и Грот, утерян. В 1901 г. издатель Чезаре Заникелли планировал издать книгу в пятьсот страниц, составленную из неизданных трудов и писем Дж. Линьяны, которая должна была бы называться Жизнь и Собрание избранных писем профессора Дж. Линьяны (NEL: 580). Книга так и не была издана, и ее рукопись не сохранилась²². Кроме того, библиотека Дж. Линьяны по славистике исчезла, как и ее каталог. Письменные документы о его научных связях с учеными Академии наук хранились у правнука Дж. Линьяны, умершего несколько лет назад, а те документы, которыми он владел, пропали. К тому же, копия этих документов, подготовленная около 30 лет назад Ф. Доветто, профессором языкознания, работавшим в университете им. Федерико II в Неаполе, также оказалась утерянной.

Документы этого личного архива могли бы быть полезны, чтобы ответить на многие вопросы относительно научных и межкультурных связей между Италией и Россией того времени. Дж. Линьяну приняли в Общество Любителей Российской Словесности, безусловно, в качестве представителя итальянского академического мира, но по каким именно специальностям, это еще открытый вопрос. Кроме того, в личном архиве Дж. Линьяны находятся, вероятно, все ответы на вопросы, касающиеся изучения и преподавания русского языка и литературы в итальянских университетах, начиная со времен объединения итальянского королевства до года смерти самого Дж. Линьяны. Именно там, возможно, нашлись бы ответы на загадочные события, которые, например, привели бывшего ученика Дж. Линьяны Д. Де Виво в Российскую империю, где он провел целых 4 года, с 1870 г. по 1874 г., а затем, по каким-то обстоятельствам, в

²² О том, как собрание избранных трудов и писем Линьяны никогда не увидело свет, см.: Dovetto 1989: 55.

1879 г., т.е. через 5 лет после своего возвращения в Италию, он окончательно переехал в Российскую Империю (см.: Чифариелло 2017; Cifariello 2017). Действительно, в одном изданном письме от 2 мар. 1883 г. Дж. Линьяна упоминает, что из его школы “вышли почти все, кто позже позаботился о славянских учениях”, в том числе и об изучении русского языка и литературы, как позаботился Д. Де Виво²³. В данном архиве, возможно, находятся ответы на вопросы, касающиеся вероятного руководства Дж. Линьяны преподаванием русского языка Генрихом Гримала-Любанским в университете Рима (см.: Чифариелло 2017; Cifariello 2018a; Cifariello 2018б).

Основываясь на собранных нами данных, можно со всей уверенностью утверждать, что между Дж. Линьяной, представителями Академии наук, Ф. Буслаевым и Я. Гротом безусловно существовали культурно-научные связи. Это каким-то образом повлияло на деятельность его бывшего ученика Д. Де Виво сначала в Италии в качестве преподавателя русского языка как иностранного, а затем в России в качестве преподавателя итальянского языка как иностранного. Кроме того, в целом очевидно влияние Дж. Линьяны в Италии на продвижение славистики и, особенно, русистики. К сожалению, фамилия “Линьяна” отсутствует в ряде источников, связанных с межкультурными отношениями других итальянских и российских интеллигентов того времени. Но мы уверены, что дальнейшие исследования в этом направлении могут привести к новым открытиям и помочь полностью пересмотреть историю итальянской университетской славистики, в том числе и русистики, второй половины XIX века.

Сокращения

ДИА-МИД:	Дипломатическо-Исторический Архив Министерства Иностранных Дел, Рим, Италия (Archivio storico-diplomatico, Ministero degli Affari Esteri).
ИА-ИГО:	Исторический Архив Итальянского Географического Общества, Рим, Италия (Archivio storico, Società Geografica Italiana).
ИА-РУ:	Исторический архив Римского Университета “Ла Сапьенца”, Рим, Италия (Archivio Storico Università di Roma “La Sapienza”).
НИОР-РГБ:	Научно-исследовательский отдел рукописей Российской Государственной Библиотеки, Москва, РФ.
СОРЯиС-ИАН:	“Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук”, XVII, 1877, 1-3.
СПФ-АРАН:	Санкт-Петербургский филиал Архива Российской Академии наук, Санкт-Петербург, РФ.

²³ Письмо Дж. Линьяны к Ф. Мартини от 2 марта 1883 г. (цит. по: Timpano 1979: с. 430 з. 68).

- С-ФЗ: *Смесь*, “Филологические записки”, III, 1864, 1-2, с. 19-20.
- ЦАИГ: Центральный архив итальянского государства, Рим, Италия (Archivio centrale dello Stato).
- ЦНБ-Ф: Отдел рукописей и редких изданий Центральной Национальной Библиотеки, Флоренция, Италия (Biblioteca Nazionale di Firenze, Manoscritti e rari).
- A-RUR72: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1871-1872*, Roma 1872.
- A-RUR73: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1872-1873*, Roma 1873.
- A-RUR75: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1874-1875*, Roma 1875.
- A-RUR76: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1875-1876*, Roma 1876.
- A-RUR77: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1876-1877*, Roma 1877.
- A-RUR78: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1877-1878*, Roma 1878.
- A-RUR80: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1879-1880*, Roma 1880.
- A-RUR81: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1880-1881*, Roma 1881.
- A-RUR82: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1881-1882*, Roma 1882.
- A-RUR83: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1882-1883*, I-II, Roma 1883.
- A-RUR84: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1883-1884*, Roma 1884.
- A-RUR88: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1887-1888*, Roma 1888.
- A-RUR90: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1889-1890*, Roma 1890.
- A-RUR91: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'a.s. 1890-1891*, Roma 1891.
- NEL: *Notizie e libri*, “Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti”, CLXXVI, 1901, 92, с. 580.

Литература

- Буслаев 1858: Ф.И. Буслаев, *Опыт исторической грамматики русского языка. Учебное пособие для преподавателей*, Москва 1858¹.
- Буслаев 1861а: Ф.И. Буслаев, *Мифические предания о человеке и природе*, в: Он же, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, I, Санкт-Петербург 1861, с. 137-150.
- Буслаев 1861б: Ф.И. Буслаев, *Песни древней Эдды о Зигурде и Муромская легенда*, в: Он же, *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, I, Санкт-Петербург 1861, с. 269-300.
- Буслаев 1863: Ф.И. Буслаев, *Историческая грамматика русского языка*, Москва 1863².
- Буслаев 1864: Ф.И. Буслаев, *Из Флоренции*, "Русский Вестник", LI, 1864, 5-6, с. 269-287.
- Буслаев 1868-1869: Ф.И. Буслаев, *Историческая грамматика русского языка*, Москва 1868-1869³.
- Буслаев 1886: Ф.И. Буслаев, *Шестисотлетний юбилей дня рождения Данта Алигиери*, в: Он же, *Мои досуги*, I, Санкт-Петербург 1886, с. 216-244.
- Буслаев 1896: Ф.И. Буслаев, *Из дополнений к "Моим Воспоминаниям". II. Трехдневное празднование во Флоренции шестисотлетнего юбилея Данта Алигиери*, в: *Сборник Общества любителей российской словесности на 1896 год*, Москва 1896, с. 15.
- Буслаев 1897: Ф.И. Буслаев, *Мои воспоминания*, Москва 1897.
- Г. 1864: Г., *Заметки об итальянских университетах*, "Московские Ведомости", 1864, 207 (22 сент.), с. 3.
- Григорьев 1879: В.В. Григорьев (сост.), *Труды Третьего Международного съезда ориенталистов в Петербурге 1876*, I, Санкт-Петербург 1879.
- Грот 1848: Я.К. Грот, *Литературные опыты Я. Грота*, Гельсингфорс 1848.
- Грот 1857: Я.К. Грот, *Об элементарном преподавании русского языка*, "Известия Императорской Академии Наук по Отделению русского языка и словесности", VI, 1857, 1, с. 19-34.
- Грот 1876: Я.К. Грот, *Филологические разыскания. Материалы для словаря, грамматики и истории русского языка*, I-II, Санкт-Петербург 1876².
- Грот 1877: Я.К. Грот, *Письмо из Рима*, в: *Славянский сборник*, II, Санкт-Петербург 1877, с. 17-23.
- Грот 1898: Я.К. Грот, *1844. Листки из Скандинавского мира (IV)*, в: Он же, *Труды Я.К. Грота*, I, Санкт-Петербург 1898, с. 283-298.

- Грот 1903а: Я.К. Грот, *Автобиографические заметки*, в: Он же, *Труды Я.К. Грота*, V, Санкт-Петербург 1903, с. 1-39.
- Грот 1903б: Я.К. Грот, *Письмо из Рима*, в: Он же, *Труды Я.К. Грота*, V, Санкт-Петербург 1903, с. 124-130.
- Грот 1903в: Я.К. Грот, *Заметки по вопросам образования и воспитания*, в: Он же, *Труды Я.К. Грота*, V, Санкт-Петербург 1903, с. 181-230.
- Грот 1912: Ю.Я. Грот, *Материалы для жизнеописания академика Якова Карловича Грота (1812-1893). Хронологический обзор его жизни и деятельности*, Санкт-Петербург 1912.
- Клейменова 2002: Р.Н. Клейменова, *Общество любителей российской словесности, 1811-1930*, Москва 2002.
- Куник 1903: А.А. Куник, *Известия ал-Бекри и других авторов о Руси и славянах*, Санкт-Петербург 1903.
- Попруженко 1902: М.Г. Попруженко, *Материалы для библиографии по Кирилло-Методиевскому вопросу*, "Журнал Министерства народного просвещения", 1902, 5 (341), с. 87-125.
- Риттер 1856-1874: К. Риттер, *Землеведение Азии. География стран, находящихся в непосредственных сношениях с Россиею, т. е. Китайской империи, Независимой Татарии, Персии и Сибири*, I-IX, Санкт-Петербург 1856-1874.
- Смирнов 1973: С.В. Смирнов, *Федор Иванович Буслаев*, "Русский язык за рубежом", 1973, 2, с. 59-63.
- Смирнов 1978: С.В. Смирнов, *Федор Иванович Буслаев*, Москва 1978.
- Сперанский 1898: М.Н. Сперанский, *Памяти Ф.И. Буслаева. Речь прочтенная в заседании Императорского Общества Любителей Древней Письменности 28-го ноября 1897 г.*, Москва 1898.
- Чифариелло 2017: А. Чифариелло, *О первой русской грамматике на итальянском языке*, "Ученые записки Петрозаводского Государственного Университета", 2017, 7 (168), с. 96-103, <<http://uchzap.petrSU.ru/files/p168.pdf>> (последний доступ 18.11.2019).
- Чифариелло 2018: А. Чифариелло, *О "Грамматике русского языка" Проф. Войновича*, "Europa Orientalis", XXXVII, 2018, с. 289-316.
- Aloe 2000: S. Aloe, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere (1865-1913)*, Pisa 2000.
- Barbèra 1883: G. Barbèra, *Memorie di un editore. Pubblicate dai figli*, Firenze 1883.

- Cifariello 2017: A. Cifariello, *Domenico De Vivo: tra russistica e italianistica nella seconda metà dell'Ottocento*, "Russica Romana", XXIV, 2017, c. 47-72 (DOI: <https://doi.org/10.19272/2017072010003>).
- Cifariello 2018a: A. Cifariello, *L'insegnamento della lingua russa nell'Università italiana dal 1864 al 1892*, "Italiano LinguaDue", X, 2018, I, c. 149-167 (DOI: <https://doi.org/10.13130/2037-3597/10394>).
- Cifariello 2018b: A. Cifariello, *Il caso Grzymala Lubański*, "Studi Slavistici", XV, 2018, 2, c. 65-84 (DOI: https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-22951).
- Cifariello 2019a: A. Cifariello, *L'Adriatico baricentro di intersezioni linguistiche: Josip Juraj Strossmayer alle origini della slavistica italiana*, в: M.R. Leto, P. Lazarević (a cura di), *L'Adriatico tra sogno e realtà*, Alessandria 2019, c. 113-132.
- Cifariello 2019b: A. Cifariello, *Teaching Slavic Languages in Italy at a University Level (from 1864 to 1918)*, в: F. San Vicente (a cura di), *Grammatica e insegnamento linguistico. Approccio storiografico: autori, modelli, espansioni*, Bologna 2019, c. 209-230, (= "Quaderni del CIRSIL", 10), <<https://cirsil.it/wp-content/uploads/2019/04/Cifariello-Q12.pdf>> (последний доступ 18.11.2019).
- Cifariello 2020: A. Cifariello, *L'insegnamento del russo all'università in Italia dagli anni sessanta dell'800. Il progetto di Giacomo Lignana*, в: M.C. Ferro (a c. di), *Le lingue all'università. Questioni di traduzione specialistica e di mediazione culturale*, Milano 2020, in corso di stampa.
- Croce 1920: B. Croce, *Schizzi biografici: I. Giacomo Lignana*, в: Он же, *Pagine sparse, raccolte da G. Castellano. Serie terza: Memorie, schizzi biografici e appunti storici*, Napoli 1920, c. 65-85.
- Cronia 1958: A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova 1958.
- de Filippi 1865: F. de Filippi, *Note di un viaggio in Persia nel 1862*, Milano 1865.
- De Gubernatis 1872: A. De Gubernatis *Cenni sopra alcuni indianisti viventi (Continuazione e fine)*, "La rivista europea", III, 1872, 4, I, c. 448-463.
- De Gubernatis 1881: A. De Gubernatis, *Breve resoconto degli Atti del quarto Congresso internazionale degli orientalisti tenuto in Firenze nel settembre 1878*, в: *Atti del IV Congresso internazionale degli orientalisti tenuto in Firenze nel settembre 1878*, II, Firenze 1881, c. 333-374.
- De Vivo 1882: D. De Vivo, *Grammatica della lingua russa*, Dorpat 1882.
- Dovetto 1989: F. Dovetto, *Gli inediti di Giacomo Lignana*, "Atti della Accademia pontaniana", XXXVIII (N.S.), 1989, c. 51-62.
- Dovetto 1991: F. Dovetto, *La polemica sulla denominazione dell'insegnamento linguistico dall'unità al 1936 con particolare riguardo ai suoi aspetti napoletani*, "Archivio Glottologico Italiano", LXXVI, 1991, I, c. 103-113.

- Dovetto 1992: F. Dovetto, *Giacomo Lignana: studioso e uomo politico*, в: *Giacomo Lignana, Atti del convegno di Tronzano V.se 17 febbraio 1991*, Vercelli 1992, c. 7-19.
- Dovetto 2001: F. Dovetto, *Giacomo Lignana: gli albori dell'insegnamento linguistico nell'Italia postunitaria*, Torino 2001.
- Fatica 2005: M. Fatica, *Giacomo Lignana, Michele Kerbaker, Angelo De Gubernatis e la fondazione a Napoli dell'Istituto Orientale (1888)*, "Scritture di storia", 2005, 4, c. 165-230.
- Ferraro 1906: G. Ferraro, *Un prelado slavo amico dell'Italia nel concilio ecumenico del 1870*, "Rivista d'Italia", IX, 1906, I, c. 12-29.
- Ferri 1892: L. Ferri, *Giacomo Lignana*, в: *Annuario della R. Università degli studi di Roma per l'anno scolastico 1891-1892*, Roma 1892, c. 103-104.
- Freeman 1877: E.A. Freeman, *The Ottoman Power in Europe, It's Nature, It's Growth, and It's Decline*, London 1877.
- Gladstone 1876: W.E. Gladstone, *The Turco-Servian War. Bulgarian Horrors and the Question of the East*, New York-Montreal 1876.
- Grot 1848a: Ja. Grot, *Theoretisk och praktisk lärobok i Ryska Språket, utgifven af J. Grot. Första kursen. (För begynnare)*, Helsingfors 1848.
- Grot 1848b: Ja. Grot, *Rysk läsebok. innehållande smärre arbeten på prosa och vers af J. Grot*, Helsingfors 1848.
- Grot 1848b: Ja. Grot, *Lexicon till Rysk läsebok af J. Grot*, Helsingfors 1848.
- Janhunen 2008: J. Janhunen, *Introducing the Imperial Language: Early Russian Language Tools for Use in Finland*, в: J. Lindstedt et al. (eds.), *Festschrift in Honour of Professor Arto Mustajoki on the Occasion of his 60th Birthday*, Helsinki 2008, c. 86-100.
- La Cecilia 1868: N. La Cecilia, *Programma del Collegio Asiatico di Napoli*, Napoli 1868.
- Lignana 1876a: G. Lignana, *Roma e gli Slavi*, "Il popolo romano", IV, 1876, 239-244 (29.08.-03.09.).
- Lignana 1876b: G. Lignana, *Letter on Rome and the Slavs*, Roma 1876.
- Lignana 1881: G. Lignana, *Relazione del commissario speciale prof. Lignana Giacomo a S. E. il Ministro della pubblica istruzione sul Regio collegio asiatico di Napoli e documenti relativi*, Roma 1881.
- Lignana 1885: G. Lignana, *Russia e Inghilterra. Lettera XVI*, "La Libertà. Gazzetta del Popolo", 1885, 108 (18.04.), c. 2.
- Pullè 1913: F.L. Pullè, *Giacomo Lignana*, "Studi italiani di filologia indo-iranica", 1913, 9, c. XI-XVII.
- Romizi 1902: A. Romizi, *Storia del Ministero della Pubblica Istruzione*, I-II, Milano 1902.

- Timpanaro 1979: S. Timpanaro, *Giacomo Lignana e i rapporti tra filologia, filosofia, linguistica e darwinismo nell'Italia del secondo Ottocento*, "Critica storica", 1979, I, c. 406-503.
- Zannoni 1891: G. Zannoni, *Giacomo Lignana*, "La Cultura. Rivista critica", I, 1891, c. 122-125.

Abstract

Alessandro Cifariello

On the History of Italian-Russian Academic and Intercultural Relations: Giacomo Lignana's Connections with the Russian Academy of Sciences and Russian Linguists of the Second Half of the Nineteenth Century

The historical case study of G. Lignana represents a new direction in the developing historical study of relations and cooperation in the fields of culture and academic research between Italian and Russian scholars in the second half of the nineteenth century. The Italian linguist G. Lignana can be considered the forefather of Slavic studies at a university level in post-unification Italy. This article attempts to examine Lignana's close relationship with representatives of the Imperial Academy of Science and two of the most important scholars of the nineteenth century: F.I. Buslaev and Ja.K. Grot.

Keywords

Italian-Russian Relations; Slavic Studies; Russian Studies; 19th Century History.

Dario Prola

Dacia Maraini in Polonia. Sulla traduzione de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*

1. *Breve storia delle traduzioni polacche*

Nel ricostruire la presenza di Dacia Maraini in Polonia, una data costituisce lo spartiacque fondamentale: il 1989, anno che segna la fine per autocollasso della dittatura socialista. Si tratta di una data arbitraria e simbolica poiché il passaggio al nuovo sistema economico-politico è stato piuttosto graduale. Tuttavia, da allora inizia un processo di democratizzazione, di rielaborazione della storia nazionale, di ridefinizione dei rapporti di potere all'interno della società polacca che continua tutt'oggi. Restando nell'ambito di nostra competenza, quello della cultura e della letteratura, a partire dal 1989 si assiste da una parte alla ricomposizione del frammentario territorio delle lettere polacche (cessa di esistere la divisione tra letteratura ufficiale, dissidente, dell'emigrazione), dall'altra a un'apertura massiccia del mercato librario in seguito alla ripresa del dialogo interculturale tra le parti del continente separate dalla cortina di ferro. Mi limito a segnalare che, tra i diversi fenomeni concernenti la presenza della letteratura italiana in Polonia dopo il 1989, il proliferare delle traduzioni delle scrittrici è sicuramente uno dei dati più significativi (Prola 2015: 299-308). Se per tutto il periodo del regime socialista i polacchi avevano potuto conoscere Natalia Ginzburg, Ada Negri, Alba De Cespedes, Grazia Deledda, Matilde Serao, Elsa Morante, nell'ultimo quarto di secolo hanno avuto a disposizione alcune opere di Sveva Casati Modigliani, Susanna Tamaro, Melania Mazzucco, Maria Venturi, Giuliana Morandini, Margaret Mazzantini, Milena Agus, Paola Capriolo, Fleur Jaeggy, Oriana Fallaci e molte altre fino al caso del recente successo di Elena Ferrante.

Dacia Maraini si inserisce in questa congiuntura favorevole, complice anche il discorso della critica femminista che in Polonia – come in altri paesi dell'ex blocco sovietico – si sviluppa con comprensibile ritardo solo a partire dalla metà degli anni Novanta raccogliendo recentemente i suoi frutti in ambito scientifico¹. Benché la notorietà della scrittrice in Polonia poggia sostanzialmente su *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), la storia delle traduzioni polacche di Dacia Maraini inizia molti anni prima della fine del socialismo e precisamente nel 1977, con la comparsa di un frammento di *Donne in guerra* (1975) nell'ottavo numero del popolare mensile "Literatura na Świecie" (la traduzione è di Kazimiera

¹ Per un approccio bibliografico alla critica femminista in Polonia dopo il 1989 si veda: Borkowska 1996; Budrowska 2000; Nasiłowska 2001; Mrozik 2012.

Fekecz)². Gli auspici sono buoni, tuttavia un autentico interessamento per l'opera di Maraini inizia solo nel 1993. In quell'anno vengono pubblicate sulla rivista "Kobieta i życie" (n° 31) alcune pagine di *Bagheria* (1993) tradotte da Halina Kralowa e un frammento della lirica *Le poesie delle donne* dalla raccolta *Donne mie* (1974), collocato in una piccola scelta antologica di poetesse italiane (tra cui Maria Luisa Spaziani, Gabriella Sobrino, Patrizia Valduga, Mariella Bettarini) uscita sul quarto numero di "Literatura na Świecie" nella traduzione di Aleksander Sambor. Nel 1995 esce su "Przekrój" (n° 37) il racconto *Le lenzuola di lino* dalla raccolta *Mio marito* (1968) tradotto da Maria Pietrzycka, mentre l'anno successivo viene finalmente dato alle stampe *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, pubblicato dall'ex casa editrice di stato Państwowy Instytut Wydawniczy nella traduzione di Halina Kralowa. Nel 1997, precisamente il 30 maggio, viene trasmesso in audizione radiofonica sul secondo canale della radio polacca un frammento del romanzo giallo *Voci* (1994) in una versione di Aleksandra Kurczab-Pomianowska, mentre nel 1999 viene pubblicato sul primo numero della rivista "Zadra" il racconto *Cinque donne d'acqua dolce*, reso da Hanna Serkowska. L'ultimo atto, per ora, di questa troppo breve storia delle traduzioni polacche di Dacia Maraini è l'uscita nel 2003 del romanzo epistolare *Dolce per sé* (1997) tradotto da Teresa Jekielowa.

2. *La ricezione da parte della critica*

Le attenzioni per la scrittrice da parte della stampa polacca precedono di molto le traduzioni delle sue opere. La prima menzione è un anonimo e piuttosto caustico trafiletto, una sorta di recensione 'indiretta', uscito sulla rivista "Życie literackie" il 9 giugno del 1963. Si tratta di un commento alla notizia del conferimento del Premio Internazionale degli Editori "Formentor" all'*Età del malessere* (1963). Lungi dall'aver letto il romanzo, l'anonimo riporta l'opinione di un'altra recensione comparsa su "The Times Literary Supplement" in cui il libro veniva tacciato di banalità e trivialità mentre la sua autrice era sommariamente liquidata come una mera imitatrice di Françoise Sagan. Dopo questo sgradevole esordio, la stampa polacca riserva qualche attenzione alla scrittrice nel 1981 quando sulla rivista "Kulisy" esce un'intervista dal titolo significativo *Kobieta walcząca (Una donna in lotta)*. La giornalista e traduttrice Barbara Telacka-Sferratore, recatasi a Roma per intervistare la Maraini durante una serata poetica, scrive: "il motivo comune ai tanti generi praticati dalla scrittrice è la lotta contro la discriminazione delle donne nella società italiana" (Telacka-Sferratore 1981: 15). L'intervista non è incentrata sull'opera, quanto piuttosto sulla posizione dell'autrice rispetto al ruolo della donna nella società italiana, sulla situazione del movimento femminista e sul rapporto con Alberto Moravia. Per tutti gli anni Ottanta Dacia Maraini non riceve ulteriori attenzioni, tornando ad interessare la stampa polacca solo all'inizio del decennio successivo quando sulla rivista "Forum" escono due traduzioni dalla stampa italiana (De Benedetti; M.N.) e un articolo uscito verso la fine del maggio 1993 sul

² Altri frammenti dello stesso romanzo compariranno, sempre nella traduzione di Fekecz, su "Nadodrże" (1985, 12) e "Gazeta Krakowska" (1988, 212).

popolare quotidiano “Gazeta Wyborcza”. L’articolo, firmato dal critico letterario Marek Zagańczyk, promuoveva sostanzialmente un incontro presso l’Istituto Italiano di Cultura di Varsavia senza apportare alcun approfondimento né sulla scrittrice né tantomeno sulla sua opera (Zagańczyk 1993: 3).

Ad agosto esce un articolo su “Kobieta i życie” (Baranowska 1993), popolare giornale illustrato femminile (ma tutt’altro che femminista) pubblicato fin dal 1946. Si tratta in sostanza del resoconto del suddetto incontro varsaviano con l’autrice. L’articolo ne presenta al lettore la vita, la figura del padre, l’importanza della scrittura fin dalla giovane età e naturalmente il ruolo di Alberto Moravia nella sua vita. Nel complesso viene offerto di Maraini un ritratto verosimile e accattivante, quello di una scrittrice matura, sicura dei propri mezzi, insofferente alle facili etichette e decisa ad affermare la propria indipendenza artistica dal più celebre compagno di vita e collega di penna. Dopo aver riportato la trama dei romanzi *Isolina* (1980) e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* mettendo in rilievo i parallelismi con l’autobiografia dell’autrice, Agnieszka Baranowska ne riporta l’opinione sulle scrittrici del passato, sulle discriminazioni da loro patite nonché la sua convinzione dell’impossibilità di operare una distinzione tra letteratura maschile e femminile.

Finalmente, dopo l’uscita de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nel 1996, arrivano le prime recensioni della critica polacca, senza eccezione positive o entusiastiche. Helena Zaworska in un recensione uscita su “Gazeta Wyborcza” sottolinea i pregi del romanzo: la storia coinvolgente, la capacità di rendere in parole l’intensa bellezza della terra siciliana, i colori, gli odori, la luminosità dell’aria, l’abbondanza di alberi, fiori, erbe nonché il valore rappresentato da questo tentativo di ricostruire la condizione della donna nella Sicilia del Settecento:

La vita delle donne in quell’epoca, in quella terra iniqua, era caratterizzata dall’unione di lusso ed incubo. [...] Marianna diede alla luce otto bambini, non avendo alcuna esperienza dell’amore che conosceva solo dai libri. I capelli a spazzola delle femministe coeve si raddrizzano per l’orrore. (Zaworska 1996: 15).

Anche l’uscita della traduzione polacca di *Dolce per sé* nel 2003 suscita nel complesso l’approvazione della critica benché venata di qualche piccola obiezione. Łukasz Nowicki in una recensione apparsa sul quotidiano “Głos Wielkopolski” mette in rilievo la marginalità dell’interlocutrice di Vera, la sua accessorietà nell’economia della narrazione, facendo notare che la bambina è solo un pretesto della narratrice per condurre un dialogo con se stessa (Nowicki 2004: 15). La critica di Nowicki appare infondata in quanto quella da lui indicata – la funzionale marginalità dell’interlocutore nell’economia del romanzo epistolare – è una specifica caratteristica formale del genere (si pensi solo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*). La studiosa Joanna Ugniewska trova invece infelice l’idea di indirizzare delle lettere a una bambina di sei anni: in questo modo Vera deve censurare gli aspetti erotici del suo rapporto con il violinista assumendo a tratti un atteggiamento troppo pedagogico. Per quanto riguarda l’altra dominante del romanzo, ovvero il rapporto di Vera con un uomo di vent’anni più giovane, scrive Ugniewska: “il femminismo di Dacia Maraini non è più così bellicoso come un tempo, lo zio Edoardo del resto non è né un nemico né un tiranno, benché la sua

vampiristica superficialità faccia pensare” (Ugniewska 2004: 12). A questo ritratto ideale di un uomo dolce l’autrice contrappone alla fine del romanzo la figura paterna: “il primo seduttore nella vita dell’eroina è il padre, motivo di orgoglio e di sofferenza, di fascinazione e di gelosia, immagine impressa pronta ad attivarsi in qualsiasi momento, vero e proprio marchio psicanalitico” (*Ibidem*). Joanna Ugniewska, importante studiosa del Leopardi, non poteva non rilevare l’infelice scelta del titolo: la rinuncia alla citazione leopardiana porta con sé l’inevitabile perdita del senso dell’ambivalenza del ricordo, dolce e doloroso ad un tempo³.

Con gli anni Duemila iniziano i primi studi approfonditi dell’opera di Dacia Maraini da parte dell’italianistica polacca. Tra gli articoli apparsi sulla stampa specialistica va segnalato in particolare un interessante saggio di Barbara Kornacka dedicato a *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e alla centralità del corpo della protagonista, “emblema della mutilazione femminile attraverso i secoli e le culture” (Kornacka 2007: 203). La studiosa si concentra sui sensi, in particolare la vista e l’olfatto, quello che Schopenhauer definiva senso della memoria e Rousseau senso del desiderio. Kornacka scrive molto correttamente che per Dacia Maraini “l’olfatto non ha solo quel comune valore di senso collegato alla sfera dell’inconscio [...], responsabile delle emozioni e dello stato d’animo è uno strumento attraverso cui opera la sua intelligenza” (Kornacka 2007: 208-212). Svolge dunque una funzione di guida, è strumento cognitivo. Marianna registra e interpreta il mondo a partire dall’olfatto e la studiosa mostra come alcuni personaggi – per esempio la madre – vengano ritratti e individualizzati a partire dai loro odori e solo in un secondo momento attraverso la vista.

Un altro interessante contributo viene dalla polonistica italiana. Andrea Ceccherelli (2010: 189-208) si concentra sulla versione italiana della commedia *Matka* (1924) di S.I. Witkiewicz, l’unica traduzione di Dacia Maraini dalla letteratura polacca⁴. Lo studioso procede al confronto tra l’originale polacco, il testo italiano e due versioni – una in francese (piuttosto libera) e una in inglese (più letterale) – che costituiscono i testi fonte di cui si è servita la scrittrice per mettere a punto la sua traduzione. Da un raffronto sistematico dei testi lo studioso arriva alla conclusione che il prototesto di cui si è servita l’autrice è piuttosto la versione francese, da cui derivano le sostanziali discrepanze tra il metatesto italiano e il testo originale polacco. Altre differenze rispetto all’originale sono attribuibili non tanto alla natura indiretta della traduzione quanto piuttosto alla sua autorialità e a una precisa strategia traduttiva; lo studioso parla di un vero e proprio “adattamento” di alcune parti del testo in base a scelte che vanno in direzione di una maggiore espressività e colloquialità.

³ Il titolo scelto *Ten list to ja* significa letteralmente ‘Questa lettera sono io’, quando la traduzione letterale ‘*Samo w sobie błogie*’ proposta da Joanna Ugniewska nel suo compendio storico della letteratura italiana sarebbe stata senz’altro più appropriata (cfr. Ugniewska 2010: 275). La studiosa dedica ben due pagine a Dacia Maraini che affianca a Guido Piovene, Mario Soldati, Giuseppe Berto, Fausta Cialente, Lalla Romano, Alba de Céspedes in un capitolo (il XIV) dedicato al romanzo psicologico e di costume.

⁴ La *pièce* andò in scena al Teatro Centrale di Roma il 4 dicembre 1969 e venne poi pubblicata (Witkiewicz 1970).

La storia della ricezione polacca di Dacia Maraini si chiude per il momento con un saggio di Anna Szwarc Zajac (2011: 133-155) dedicato al tema dell'Olocausto ne *Il treno dell'ultima notte* (2008) e un contributo di Karina Burchardt (2012: 163-176) dove vengono ben indagate le differenze tra il fortunato romanzo di Maraini e *Marianna Ucria*, la versione cinematografica uscita nel 1997 per la regia di Roberto Faenza.

3. *Il problema della traduzione dei realia e dei culturemi*

La presenza di Dacia Maraini in Polonia, ad oggi ancora piuttosto modesta e insoddisfacente, poggia in sostanza sulla positiva ricezione del suo fortunato romanzo, complice anche la traduzione di gran pregio, in una lingua elegante e musicale, approntata dall'esperta Halina Kralowa⁵. Tra tutti i livelli testuali del romanzo risulta particolarmente interessante l'analisi delle strategie impiegate dalla traduttrice nella riproduzione dei cosiddetti *realia*⁶ o culturemi⁷ che nel libro figurano anche in dialetto. In particolare si registra una grande abbondanza di termini di circolazione regionale o locale per indicare vari *realia* etnografici ed elementi culturospecifici della realtà siciliana:

- piatti e alimenti della tradizione culinaria siciliana o palermitana: *sfinciuni, caponata, pasta con le sarde, gelati al gelsomino e allo zibibbo, petrafennula*;
- oggetti d'uso quotidiano, per lo più arcaici: *bàcara, cantaranu*;
- oggetti d'abbigliamento: *giamberga, cantusciu*;
- abitazioni tipiche: *dammusi*;
- la specifica organizzazione sociale della Sicilia del XVIII secolo: *gabelloti, campieri, mezzadria*;
- *realia* geografici come piante tipiche o caratteristiche dell'ambiente mediterraneo: *carrubi, fichi d'India*;
- *realia* politici: *vicere*;
- proverbi e modi di dire: *mangiare pane e sputazza; fatti a fama e curcati*;
- voci ed espressioni siciliane, di significato più o meno oscuro per il lettore italiano non siciliano: *babbasuna, babba, camurrie, picciriddi, nicuzzo, funcia*.

A queste categorie vanno aggiunti i nomi dei luoghi della toponomastica privata dell'autrice, spazi di grande forza evocativa e poetica perché referenti concreti dello spazio dell'infanzia oltre che ambientazioni della finzione romanzesca: *casena, fabbrica du zuccaru*.

⁵ L'analisi comparata è condotta sulla prima ed unica edizione polacca e su Maraini 1992.

⁶ Per un approccio allo studio del problema dei *realia* si veda: Osimo 2008: 63-68; Vlahov, Florin 1993: 122-128; Vlahov, Florin 1969: 432-456; Markstein 1998: 288-291.

⁷ Il termine 'culturema' risulta tuttavia adatto per individuare i soli prodotti della cultura e non i fenomeni naturali. Lo stesso discorso vale per 'cultural terms' impiegato da Newmark (cfr. Newmark 1977).

Una prima considerazione preliminare è che questi termini sono il più delle volte stranianti anche per il lettore italiano non siciliano e il problema della loro comprensibilità, prima che la traduttrice, sembra esserselo posto la scrittrice, la quale tuttavia non ricorre mai alle note. Per esempio, quando scrive che le figlie di Marianna sono “golosissime di quel dolce fritto di cedro tritato cotto col miele che si chiama petrafennula” (Maraini 1992: 170), la scrittrice accompagna il cultorema con una descrizione esplicativa che viene puntualmente replicata in traduzione. Si tratta tuttavia di una scelta non coerente perché in altri casi l’autrice non ne spiega il significato e la traduttrice la segue quasi sempre su questa strada.

L’atteggiamento del traduttore rispetto agli elementi culturali (Hejwowski 2007) e la conseguente scelta delle strategie traduttive adatte a renderli sono condizionati da una serie di fattori che vanno da una sua maggiore o minore consapevolezza teorica del problema, dall’orizzonte e dalla tradizione culturale in cui si muove, dalla tipologia e dai destinatari del testo. In una prospettiva che presuppone un rapporto dialettico tra i due fondamentali approcci proposti da Lawrence Venuti (1995) – addomesticazione (*domestication*) o estraniamento (*foreignization*) – il risultato del processo traduttivo sarà sempre un testo ibrido dove saranno variamente ‘confusi’ elementi linguistico-culturali propri delle due culture dialoganti nel transito dal testo di partenza a quello di arrivo. Vediamo dunque quali sono le tecniche adottate da Halina Kralowa per la resa dei *realia*.

a) La ricerca di un equivalente adatto per rendere nella lingua di arrivo un elemento culturale specifico del testo di partenza costituisce forse la prima tecnica alla quale mette mano ogni traduttore. Si tratta di un procedimento di sostituzione di unità traduttive e può coinvolgere la sfera del lessico, delle forme idiomatiche, dei proverbi, delle collocazioni. Concetto introdotto in traduttologia da Vinay e Darbelnet (1958), l’equivalenza è divenuta nel tempo oggetto di importanti studi teorici a partire dal fondamentale *Toward a Science of Translating* (1964) di Eugene Nida. Secondo lo studioso statunitense ogni traduzione dovrebbe attenersi ad alcuni requisiti di base come il rispetto del senso e dello spirito dell’originale, l’impiego di espressioni semplici e naturali, il suscitare nel lettore del testo meta una risposta simile a quella del lettore del testo fonte. Si parla di “equivalente riconosciuto” (Newmark 1988; Hejwowski 2007: 79-80) quando un termine della lingua di partenza è attestato anche in quella di arrivo (al netto dello scarto che può sempre verificarsi tra le associazioni che suscita o le funzioni che ricopre in contesti culturali diversi); nella traduzione di Halina Krakowa non mancano certo esempi in questo senso: *żandarm – gendarme, gwardia królewska – guardia regia, grenadier – granatiere*. Si fa ricorso a questo procedimento anche per rendere nomi di istituzioni, organizzazioni, nomi geografici, cognomi di persone importanti, titoli di opere e simili. Questa tecnica addomesticante è utilizzabile per esempio quando il testo originale contiene citazioni di altre opere, allora il traduttore ricorre tendenzialmente alla traduzione già esistente e attestata nella cultura di arrivo. Halina Kralowa per l’appunto riproduce alcuni versi di un sonetto di Michelangelo nella traduzione ‘canonica’ di Leopold Staff; in maniera analoga riporta i titoli delle opere

straniere rimandando agli equivalenti sanciti dalla tradizione: *Vita nuova* – *Życie nowe*, *Orlando furioso* – *Orland szalony*, *Canto dei Cantici* – *Pieśń nad pieśniami*, *Paradise Lost* – *Raj utracony*.

Venendo a mancare un equivalente riconosciuto, il traduttore è spesso costretto a barcamenarsi con la ricerca di un “equivalente funzionale”. Si tratta, come bene illustra Hejwowski (2007: 81), di una rischiosa tecnica addomesticante che consiste nella sostituzione di un termine che designa l’oggetto o il fenomeno più conosciuto nella cultura di partenza con il suo corrispondente più conosciuto nella cultura di arrivo. Nella traduzione della *Lunga vita di Marianna Ucrìa* si trovano casi di ottima equivalenza funzionale, per es. *lalkarz* (‘burattinaio’) per *puparo*, *chochlik* (‘folletto’) per *nfullettu*, *płatczki* (‘prefiche’) per *reputatrici*. Convince anche *dzierzawca* (‘fittavolo’) per rendere *gabellotto* oppure *nadzorca* (‘sorvegliante’) per *campiere*. Benché nel sistema feudale polacco mancasse un corrispondente per designare questa classe media di imprenditori agricoli sempre circondati dai loro pericolosi guardaspalle, Dacia Maraini è ben attenta a far capire chi fossero e quali funzioni ricoprivano nel sistema economico dell’epoca (si pensi al ritratto di Ciccio Panella, modello perfetto del proto-mafioso). In altri casi la ricerca di un equivalente funzionale ha portato a esiti meno felici. Si veda il caso del *zammù*, bevanda palermitana dissetante e leggermente alcolica a base di acqua e liquore all’anice aromatizzato al cumino⁸. La traduttrice l’ha reso con *kminkówka*, ovvero con un forte liquore a base di semi di cumino dei prati (*Carum carvi*), in polacco *kminek*, bevuto come digestivo a fine pasto (trattasi quindi di un equivalente non funzionale).

Il ricorso a questo tipo di equivalenza può essere molto utile per la traduzione di espressioni idiomatiche e simili. In questo ambito Halina Kralowa – forse a causa della mancanza di traduttori adeguati – punta piuttosto a chiarire al lettore il significato di proverbi e modi di dire specifici. Vengono così neutralizzati i tratti esotici della locuzione, la componente ironica ed espressiva, la rude saggezza popolare che si esplicita nel patrimonio dialettale. Per esempio il modo di dire siciliano *mangiare pane e sputazza* (‘mangiare pane e sputo’) viene tradotto con “jadać chleb i pić lurę” (‘mangiare pane e bere brodaglia’) mentre il proverbio *fatti a fama e curcati* (‘fatti la fama e poi coricati’) viene tradotto pragmaticamente con un giro di parole, che qui riporto solo nella mia traduzione: “come recita il proverbio secondo il quale chi si è fatto un buon nome può dormire sonni tranquilli” (Maraini 1996: 156-157).

b) Una seconda tecnica alla quale la traduttrice è ricorsa con una frequenza significativa è quella del prestito, ovvero la riproduzione nel testo di arrivo del termine originale. Questa soluzione, già indicata da Vinay e Darbelnet (1958: 47-48) e ormai presente nella maggior parte delle classificazioni, è definita da Hejwowski (2007: 77) “riproduzione senza spiegazioni”. Kralowa sceglie di riprodurre il termine originale senza adattarlo alle regole

⁸ In origine era invece un distillato di semi e fiori di sambuco (*zammù* è un adattamento della voce dialettale *zambuco*).

ortografiche del polacco. Lascia per esempio *zabaione* perché il dolce è riconoscibile al lettore polacco. Sempre a proposito di dolci, riproduce *nucatelli*, *ravazzate*, *muscardini* in quanto costituiscono degli esotismi anche per il lettore italiano. Sceglie di conservare *cicisbeo* perché dal contesto si capisce bene in quale senso (estensivo e peggiorativo) questa parola viene usata. Questa strategia persegue obiettivi chiaramente esotizzanti: benché infatti per rendere *cicisbeo* la traduttrice avesse a disposizione dei validi traduttori polacchi (*zalotnik*, *bawidamek*) ha preferito conservare il forestierismo. Lo stesso fa con *tarascone* perché dal contesto si capisce bene che si tratta di un ballo⁹.

c) Il ricorso alle note è una tecnica a cui si fa tradizionalmente ricorso per rendere elementi estranei alla cultura e alla realtà del lettore di arrivo; tuttavia si riscontra sempre più spesso tra gli studiosi contemporanei un atteggiamento di rifiuto verso queste forme di peritesto (Genette 1989). Secondo Salmon (2014: 292) le note compromettono “il patto finzionale tra il lettore e l’autore, distraendo il lettore dall’esperienza della ricezione estetica e costringendolo a uscire dall’opera per affrontare un metatesto *arbitrario*”, mentre Eco, nel suo famoso saggio sulla traduzione, afferma *tout court* che ratifichino la sconfitta del traduttore (Eco 2003: 95). Hejworski (2007: 78), che adotta per le note la formulazione di “riproduzione con chiarimenti”, consiglia di ricorrervi con moderazione, mentre altri studiosi manifestano un atteggiamento più favorevole a simili espansioni testuali sottolineando come vada evitato un atteggiamento rigidamente normativo (Pym 1993: 123). La traduttrice polacca di Maraini non ha certamente abusato di questa prerogativa e in tutto il romanzo ha inserito solo sei note: per la moneta *tarł*, per la moneta *grano*, per il termine *salma* (unità di misura di liquidi e aridi), per spiegare il significato di *rotolo* (unità di peso), per fornire gli estremi bibliografici del già citato sonetto di Michelangelo Buonarroti nella traduzione di Staff e infine per precisare una citazione dal libro di Giobbe. Scelte non sempre riconducibili a una strategia coerente: per esempio la traduttrice sceglie altrove di tradurre da sola una citazione ariostesca, tralasciando la canonica traduzione cinquecentesca di Piotr Kochanowski; la nota stesa per indicare il passo preciso dal libro di Giobbe appare invece superflua in quanto non prevista nell’originale. Sarebbe forse stata preferibile una breve nota per *dammuso* – termine ricorrente nel testo e dunque importante – in luogo di un traduttore improbabile come *barak* (‘baracca’); analogamente non soddisfa la scelta di rendere *quartaredda* – diminutivo di *quartara*, una sorta di giara – che diventa in polacco *beczka*, dunque ‘botte’. Piuttosto che optare per un traduttore inappropriato, in alcuni casi sarebbe forse preferibile ometterlo, specialmente se si tratta di sottodominanti, oppure ricorrere al prestito (soprattutto quando il significato del culturema è deducibile dal contesto).

d) Una forma di espansione testuale molto simile alle note è l’inserimento arbitrario da parte del traduttore di una definizione o una circonlocuzione in luogo del termine. In

⁹ “Le finestre si alternano secondo un ritmo regolare: uno, due, tre, uno; uno, due, tre, uno, quasi una danza, un tarascone” (Maraini 1992: 31).

questo caso il transfer culturale si realizza sul piano del significato ma non su quello del significante, in quanto la lingua di arrivo non si arricchisce di nuovi elementi. Per indicare questo procedimento, Hejwowski (2007: 82-83) si richiama ancora al principio di equivalenza (“equivalente descrittivo”). Il ricorso a formulazioni illustrative o esplicative è molto frequente nella traduzione di Halina Kralowa: per esempio le *balati* di Palermo diventano *kamiennie bruki* (‘selciato di pietra’), la *casena* è reso con *dom państwa* (‘casa dei signori’), mentre *cantusciu*¹⁰ viene tradotto con *suknia z adamaszku* (‘veste di damasco’). I “moffoli ripieni di ricotta e zucca candita”, diventano “pulchne bułeczki nadziewane serem i kandyzowaną dynią” (Maraini 1996: 186) ovvero ‘soffici pagnottelle ripiene di formaggio e zucca candita’, dove vediamo come queste tecniche traduttive possano mescolarsi (l’equivalente descrittivo + l’iperonimo *formaggio* per *ricotta*). Poco felice la scelta di rendere *caponata* con la circonlocuzione “chleb moczony w słonej wodzie z oliwą, octem i kaparami” (Maraini 1996: 113) dunque ‘pane inzuppato in acqua salata con olio d’oliva, aceto e capperi’.

e) Del tutto episodico è nella traduzione di Kralowa l’utilizzo del *calco*, termine introdotto in traduttologia da Vinay e Darbelnet (1958: 55); indicato da Newmark (1988: 65) come una forma di “traduzione diretta”, viene definito da Hejwowski (2007: 78) “traduzione sintagmatica senza chiarimenti”. Laura Salmon, sottolinea come questo termine, se opportunamente specificato (morfologico, etimologico, sintattico, pragmatico ecc...), consente di sostituire qualsiasi accezione dell’ambigua espressione “traduzione letterale” (Salmon 2017: 33). Il processo presuppone un chiaro adattamento alla lingua di arrivo che porta con sé da un lato una evidente perdita delle associazioni culturali chiare o accessibili al lettore dell’originale, dall’altro l’apporto di un valore particolare nella lingua di arrivo, attraverso una formulazione – non necessariamente nuova e non necessariamente chiara per il lettore – ispirata all’originale. La tecnica è piuttosto vicina al polo dell’esotizzazione del testo e nella traduzione del romanzo di Maraini ricorre in una sola circostanza: quando il *culturema viceré* viene reso con *wicekról*, *calco* lessicale dal significato piuttosto accessibile al lettore polacco¹¹.

f) Quando il traduttore incontra molte difficoltà a individuare un equivalente adatto, può scegliere di ricorrere all’iperonimia, ovvero a un omologo generico in luogo di un altro più connotato culturalmente. Laura Salmon (Salmon 2017: 215) parla a questo proposito di generalizzazione ovvero di *explicitazione per iperonimia*. Si tratta di una strategia sicura, anche se l’inevitabile soppressione della carica esotizzante dei significanti e la perdita di dati culturali suggeriscono di non abusarne. Questa tecnica addomesticante non dovrebbe mai

¹⁰ Il nome dell’abito femminile *cantuscio* ha una singolare convergenza etimologica con il *kontusz*, l’abito nazionale maschile usato dalla nobiltà polacca. Entrambe le parole derivano dal turco *kontos* attraverso l’ungherese *köntös*, termine che designava il caffettano islamico poi assorbito dalla cultura polacca.

¹¹ Per quanto nella tradizione monarchica polacca la carica del *viceré* non fosse prevista. Questa funzione venne introdotta solo nell’ordinamento del Ducato di Varsavia (1807-1815), la cui costituzione era basata sull’ordinamento del Primo Impero francese.

coinvolgere i culturemi che hanno una funzione precipua nella caratterizzazione dell'universo culturale e finzionale. Nella traduzione de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* abbiamo *giamberga* reso con *plaszcz* ('cappotto'), *bàcara* viene tradotto addirittura con *naczynie* ('recipiente'), *caramellaio* diventa *sprzedawca słodyczy* ('venditore di dolci') mentre l'aceto dei sette ladri si riduce a *ocet* ('aceto'), quando poteva essere reso correttamente con *ocet siedmiu złodziei*.

g) Quando nessuna delle strategie esistenti sembra adeguata a rendere uno specifico elemento della realtà o della cultura di partenza, allora il traduttore può scegliere di ometterlo (Hejwowski 2007: 83). Si tratta di una forma di sconfitta o resa incondizionata, la cui gravità è direttamente proporzionale al peso che il dato culturale "espunto" ha nell'economia del testo. Una tentazione cui l'ottima Halina Kralowa non cede, se non in parte e in una circostanza. Traducendo la frase: "la medicava con il *conzu* che è una pezzuolina di tela bruciata inzuppata nell'olio, nella chiara d'uovo e nello zucchero" (Maraini 1992: 39) rinuncia al prestito *conzu*, considerando evidentemente sufficiente la fedele traduzione della spiegazione dell'autrice.

Come si è visto da questa analisi condotta sulla traduzione di Halina Kralowa, non esistono tecniche univoche né infallibili per la traduzione dei *realia* e dei culturemi. Solitamente quelle che i traduttori scelgono di adottare sono il risultato di una serie di variabili che determinano, in maniera più o meno consapevole, la loro strategia. Come spiega Bruno Osimo, il traduttore deve infatti tenere conto del tipo di testo fonte, del destinatario del metatesto, del ruolo sistemico dei *realia* nella cultura emittente e nella cultura ricevente nonché della loro significatività nel contesto¹². Dagli esempi riportati si vede come nella traduzione del romanzo di Maraini non sempre vengono rispettati i principi di *equivalenza funzionale* ed *equivalenza dinamica*, indicati rispettivamente da Werner Koller (1989: 99-104) e Eugene Nida (1964), cui la traduttrice subordina tendenzialmente le sue scelte traduttive nella resa dei culturemi.

4. *Il problema della traduzione del dialetto*

Nell'ambito della traduzione – ed in particolare della traduzione letteraria – esiste sempre un inderogabile margine di intraducibilità, qualcosa che viene 'sacrificato' nel passaggio traduttivo. In ogni traduzione – come insegna Paul Ricoeur – possono dunque essere quantificati i termini di una perdita¹³. Nella traduzione della *Lunga vita di Marianna*

¹² Osimo afferma che "laddove i *realia* abbiano un significato sistemico (testuale, contestuale) importante, è più opportuna la trascrizione, mentre la traduzione è indicata quando i *realia* sono tra le sottodominanti più basse nella scala gerarchica stilata dal traduttore al momento di decidere la propria strategia" (Osimo 2014).

¹³ Non c'è guadagno senza perdita, scrive lo studioso, ed è dovere del traduttore saper rinunciare all'ideale della traduzione perfetta per trovare la felicità nel concetto di "ospitalità linguistica"

Ucria la perdita più significativa – e largamente inevitabile – è stata quella del dialetto. La traduttrice ha scelto di ricorrere alla traduzione letterale in polacco standard optando per la strategia che Leszek Berezowski (1997: 49-87) – in un interessante studio sulla traduzione del dialetto nei testi letterari – chiama della “neutralizzazione”. La conseguenza è ovviamente la completa perdita della carica esotizzante ed espressiva del dialetto: *a fabbrica du zuccaru* diventa *fabryka cukru* (‘la fabbrica di zucchero’), *picciriddi – malcy* (‘bambini’), *beddu pupu – piękny chłopiec* (‘bel ragazzo’), *cantaranu – komoda* (‘comò’), *un’altra giornata di camurrie*, diventa *kolejny z tych uprzykrzonych dni* (‘un’altra di quelle giornate fastidiose’) e così via.

Venendo meno il dialetto, il romanzo risulta indebolito sul piano del realismo; non è perdita da poco se si considera che tra le sue tradizionali funzioni – si pensi a Pasolini, Pavese, Fenoglio o, per restare nell’ambito della cultura polacca, Reymont, Wyspiański, Redliński – il vernacolo assolve proprio a quella di assicurare una presa diretta con la realtà socioculturale in oggetto. E si smarrisce anche la prima delle funzioni tradizionalmente attribuite al dialetto, ovvero quella ludica e caricaturale: il modo di parlare della duchessa Maria fa anche sorridere, evocando al contempo un personaggio a tutto tondo. Da ultimo, *but not least*, nel romanzo in questione il dialetto costituisce – in una misura che può conoscere con precisione solo l’autrice – una sorta di raccolta privata, un lessico familiare capace di rievocare tradizioni, suoni, luoghi di un mondo – anche un mondo di affetti – nascosto dal velo della memoria. Avrebbe quindi una funzione intima o intimista, innescando i meccanismi del ricordo e della sublimazione poetica. Questo non solo per quanto riguarda il dialetto: quando l’autrice scrive che alla signora madre il viaggio da Palermo a Bagheria è apparso “eterno”, le buche “abissali” e il sole “screanzato” attinge probabilmente a un vocabolario familiare, a voci della memoria.

Un ulteriore livello del romanzo risulta particolarmente indebolito dalla scomparsa del dialetto ed è quello della caratterizzazione dei personaggi. Nella traduzione risultano inevitabilmente ‘affievolite’ alcune voci importanti, che perdono – insieme al dialetto – in vivacità, spontaneità ed espressività. In altre parole si smarrisce il valore *polifonico* dell’opera. Com’è noto il filologo russo Michail Bachtin riconosceva nell’opera di Dostoevskij la fondazione del moderno romanzo polifonico in cui “la libertà del personaggio è un momento del disegno dell’autore”:

La parola del personaggio è creata dall’autore in modo che essa possa fino all’ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come *parola altrui*, come *parola del personaggio stesso*. [...] Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell’artista, *non soltanto oggetti della parola dell’autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significante* (Bachtin 1968: 89, 13).

Il lettore polacco non può così assaporare la gustosa lingua della duchessa Maria, la mamma di Marianna, un efficace idioletto mistilingue dove si incontrano italiano sgram-

e “ricevere presso di sé la parola dello straniero” (Ricoeur 2008: 55-57).

maticato e dialetto siciliano, colloquialismi ed espressioni tratte dal libro di preghiere; oppure la lingua della nonna Giuseppa, che conserva addirittura resti dell'avito idioma castigliano; e ancora la parlata della levatrice, ricchissima di pittoresche espressioni e locuzioni di matrice popolare. Si tratta di una perdita importante se si considera che la forza di alcuni personaggi del romanzo risiede proprio nella lingua di cui si servono, abilmente inventata dall'autrice per dare testimonianza di quelle donne vissute e cresciute in una cultura che le costringeva in un'antica ignoranza, educate ad accettare supinamente la sottomissione. Attraverso l'invenzione artistica delle loro voci la scrittrice è riuscita a fissare, anche grazie alla sua esperienza drammaturgica, dei veri e propri 'ritratti di parole'. La scelta di rendere questi specifici linguaggi con un polacco di uso medio o con il polacco letterario è stata – a mio avviso – una resa incondizionata da parte della traduttrice.

Per rendersi conto dell'entità di questa perdita basterà soffermarsi su un paio di esempi, dove l'originale viene accostato alla traduzione polacca e quest'ultima alla sua traduzione letterale in italiano. La madre ammannisce alla piccola Marianna un matrimonio di convenienza con il vecchio zio, tardo e ristretto di mente:

Il signor padre tutto fici per farti parlari portandoti cu iddu perfino alla Vicaria che ti giovava lo scantu ma non parlasti perché sei una testa di balata, non hai volontà... (Maraini 1992: 29)

Pan ojciec zrobił wszystko, żebyś zaczęła mówić, zabrał cię nawet ze sobą do Vicarii, bo strach miał cię uleczyć, ale ty nie przemówiłaś, bo jesteś uparta, nie chcesz... (Maraini 1996: 30)

Tuo padre ha fatto di tutto perché iniziassi a parlare, ti ha anche portato con lui alla Vicaria perché la paura avrebbe dovuto guarirti, ma tu non hai parlato perché sei testarda, non vuoi...

Oppure ascoltiamo la voce di Fila, la domestica di Marianna, durante la tempesta che investe il brigantino che sta portando le due donne a Napoli. Attraverso l'odore del vomito della ragazza sconvolta dalla paura e dal mal di mare a Marianna giungono i suoi pensieri e la sua voce:

Un canchero attia, scecca tamarra, testa di mazzacani, picchi mi facisti partiri?... a duchissa mi pigghiò cu idda e mi rovinò, testa cotta, testa di scecca, canchero a idda sacrosantissima. (Maraini 1992: 253)

Ażeby cię pokręciło, ty głuchy bębnie, zakuty łbie, dlaczego mi kazałaś jechać?... Księżna wzięła mnie ze sobą na moją zgubę, uparta, ośła głowa, żeby ją pokręciło, przekłęta! (Maraini 1996: 280-281)

Ti venga un colpo, tamburo sordo, scimunita, perché mi ha fatto partire? La duchessa mi ha preso con sé per rovinarmi, testarda, asina, le venisse un colpo, maledetta!

Con la perdita del dialetto si riduce dunque la gamma polifonica del romanzo, la lingua perde quella carica sensuale ed espressiva che tocca l'acme proprio quando le donne affidano le proprie voci ai foglietti che Marianna legge, voci che sembrano staccarsi dal silenzio per risuonare vive nell'immaginazione del lettore. In questo senso non sarebbe azzardato definire *La lunga vita di Marianna Ucrìa* un romanzo sinfonico, dove singolarissime voci si alternano nei loro assoli nella sorda solitudine di Marianna. La protagonista immagina i rumori del mondo e le voci degli uomini e delle donne che si muovono intorno

a lei, ed essi hanno una nettezza e una forza che il suo silenzio potenzia come una cassa di risonanza; paradossalmente il senso più forte di Marianna è proprio quello che non possiede. Una grande trovata artistica della scrittrice, capace di trasferire alla protagonista del suo romanzo alcune delle funzioni del narratore onnisciente, quello di manzoniana memoria, che sciorina e dipana i pensieri dei suoi eroi – per lui senza segreti – davanti al lettore.

La traduttrice avrebbe potuto forse tradurre il dialetto siciliano con un dialetto polacco, ma nessuno si sentirebbe di biasimarla per non averlo fatto perché – evidentemente – interpolare il testo polacco, per esempio, con espressioni del dialetto di Slesia o dei monti Carpazi avrebbe causato un conflitto tra connotazioni culturali e realtà extralinguistiche del tutto estranee tra loro. Tuttavia – per la caratterizzazione linguistica di una nobildonna siciliana semianalfabeta del Settecento, per esempio la madre di Marianna – si poteva forse puntare su varietà diastratiche della lingua polacca, su una lingua semanticamente più povera, magari appena sgrammaticata, messa a punto per l'occasione con forme familiari e colloquiali, al fine di recuperare almeno parte di quelle valenze che il siciliano ha nell'originale. Si poteva dunque puntare sulle strategie funzionaliste suggerite da alcuni studiosi nella resa degli elementi dialettali. Dušan Slobodnik (1970: 139-143) parla a questo proposito di "omologia della funzionalità", ovvero di una sorta di trasferimento delle funzioni del dialetto alla lingua parlata¹⁴. Nel caso del romanzo in questione andava rilevata l'importanza del dialetto, ovvero bisognava interrogarsi sulle funzioni che esso ricopre nel prototesto e in seguito replicarle, per quanto possibile, nel metatesto. Abbassare il registro puntando su elementi lessicali di carattere rusticale di ampia circolazione (non troppo legati a contesti concreti) poteva essere una strategia adottabile per trovare una corrispondenza – per quanto imperfetta e frutto di un compromesso – tra le intenzioni del testo fonte e quelle del testo meta.

5. Conclusioni

Nella dialettica tra estraniamento ed addomesticazione – categorie che per essere funzionali devono essere intese come gli estremi di un *continuum* e non come una scelta biunivoca – nella sua traduzione dei *realia* Halina Kralowa adotta una strategia mista di tecniche addomesticanti e di tecniche estranianti, conservando il colorito e l'esoticità del testo senza forzarlo eccessivamente con il ricorso alle note. Tuttavia il colorito locale – che in questo romanzo costituisce un tratto semantico fondamentale – si esprime in larga misura attraverso il dialetto siciliano le cui funzioni non sono state colte in tutta la loro pregnanza semantica. Come infatti scrivono Vlahov e Florin:

La connotazione, e quindi anche il colorito, fa parte del significato, e di conseguenza è tradotta alla pari con il significato semantico della parola. Se non si è riusciti a farlo, se il traduttore è riuscito a trasmettere solo la "nuda" semantica dell'unità lessicale, per il lettore della traduzione la perdita di colorito si esprime nella incompleta percezione

¹⁴ Anche Newmak – che sconsiglia sempre di tradurre un dialetto con un dialetto – propone di individuare la funzione svolta dal dialetto nel testo fonte e di riprodurla (cfr. Newmark 1988).

dell'immagine, ossia, in sostanza, nel suo travisamento (Vlahov e Florin 1986: 121, cit. da Osimo 2008: 64).

Tuttavia – mercé anche la comunque valida traduzione di Halina Kralowa – il personaggio di Marianna Ucrìa rivive con la stessa intensità anche in lingua polacca. Non è solo il simbolo della precaria condizione della donna in un'epoca in fondo non troppo lontana: proprio come il Cosimo Piovasco di Rondò del *Barone rampante*, è una delle tante declinazioni dell'intellettuale nella letteratura postmoderna, di chi giudica la realtà da una prospettiva non condivisa e separata, di chi sceglie di stare in mezzo agli altri contrapponendosi alle costrizioni dei costumi della propria epoca, creandosi e difendendo strenuamente un spazio di autonomia di giudizio sul mondo, di chiunque difende la sua identità da ogni cultura che si fa legge del dominio, della forza e del privilegio. Marianna Ucrìa esce integra dal passaggio traduttivo. Questo perché il personaggio inventato da Maraini non è immanente alla sua epoca ma è paradigma letterario di tutte le donne che – nella storia della civiltà occidentale – hanno avuto la forza e il coraggio di immaginarsi un'altra vita. Nella traduzione polacca, probabilmente a causa della mancata resa della polifonia, per un involontario processo di acculturazione indotto dalla traduzione dei vari dialetti in polacco letterario, risultano indebolite le donne che circondano Marianna. La funzione delle loro voci, infatti, era anche quella di sottolineare il distacco intellettuale della protagonista rispetto alla media delle nobildonne siciliane dell'epoca, “le stesse donne dall'intelligenza lasciata a impigrire nei cortili delle delicate teste acconciate con arte parigina” (Maraini 1992: 201).

Bibliografia

- Bachtin 1968: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968.
- Baranowska 1993: A. Baranowska, *Wieczna podróżniczka*, “Kobieta i życie”, 1993, 31, pp. 10-11.
- Berezowski 1997: L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wrocław 1997.
- Borkowska 1996: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Budrowska 2000: K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000.
- Burchardt 2012: K. Burchardt, *Marianna Ucrìa: bunt wykrzyczany milczeniem*, in: A. Galkowski, A. Miller-Klejsa (red.), *Od Manzoni do Maraini. Ekranizacje literatury włoskiej*, Łódź 2012, pp. 163-176.
- Ceccherelli 2010: A. Ceccherelli, *Quando Zamoyski diventò Bourdelle. Witkiewicz 'tradotto' da Dacia Maraini*, “Europa Orientalis”, XXIX, 2010, pp. 189-208.
- Debenedetti 1991: A. Debenedetti, *Druga żona Morawii*, “Forum”, 1991, 52, p. 8 (traduzione da “Il Corriere della Sera”).

- Eco 2003: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2003.
- Genette 1989: G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino 1989.
- Hejwowski 2007: K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2007.
- Koller 1989: W. Koller, *Equivalence in Translation Theory*, in: A. Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki 1989, pp. 99-104.
- Kornacka 2007: B. Kornacka, *Un silenzio molto profumato: alcune riflessioni sul romanzo "La lunga vita di Marianna Ucrìa" di Dacia Maraini*, "Studia Romanica Posnaniensia", XXXIV, 2007, pp. 201-216.
- M.N. 1993: M.N., *Maraini wyszła z cienia*, "Forum", 1993, 24, p. 18 (traduzione da "L'Espresso").
- Maraini 1992: D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano 1992.
- Maraini 1996: D. Maraini, *Długie życie Marianny Ucrìa*, Warszawa 1996.
- Maraini 2003: D. Maraini, *Ten list to ja*, Warszawa 2003.
- Markstein 1998: E. Markstein, *Realia*, in: M. Snell-Hornby et al. (Hrsg.), *Handbuch Translation*, Tübingen 1998, pp. 288-291.
- Mrozik 2012: A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.
- Nasiłowska 2001: A. Nasiłowska, *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie: antologia szkiców*, Warszawa 2001.
- Newmark 1977: P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford 1977.
- Newmark 1988: P. Newmark, *A Textbook of Translation*, New York 1988.
- Nida 1964: E. Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden 1964.
- Nowicki 2004: E. Nowicki, *Historia miłosna*, "Głos Wielkopolski", 2004, 50, p. 15.
- Osimo 2008: B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano 2008.
- Osimo 2014: B. Osimo, *Corso di traduzione*, <<http://courses.logos.it/IT/index.html>> (ultimo accesso: 20.2.2020).
- Pym 1993: A. Pym, *Epistemological Problems in Translation and its Teaching. A Seminar for Thinking Students*, Calaceit 1993.
- Prola 2015: D. Prola, *Bilanci provvisori. Scrittori italiani nella Polonia del libero mercato*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 2015, 2, pp. 299-308.
- Ricoeur 2008: P. Ricoeur, *Tradurre l'intraducibile*, a cura di M. Oliva, Città del Vaticano 2008.
- Salmon 2014: L. Salmon, *Dostoevskij in italiano: il progetto, la ri-scrittura, la nota del traduttore*, "Kwartalnik Neofilologiczny", 2014, 2, pp. 287-305.
- Salmon 2017: L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano 2017.

- Szwarc Zając 2011: A. Szwarc Zając, *Historia osoby deportowanej zawarta w powieści "Il treno dell'ultima notte" Dacia Maraini*, "Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka", v, 2011, 1, pp. 133-155.
- Telacka-Sferratore 1981: B. Telacka-Sferratore, *Kobieta walcząca*, "Kulisy", 1981, 17, p. 15.
- Ugniewska 2004: J. Ugniewska, *Miłość w czasach feminizmu*, "Nowe Książki: przegląd nowości wydawniczych", 2004, 5, p. 12.
- Ugniewska 2010: H. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 2010.
- Venuti 1995: L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York 1995.
- Vinay, Darbelnet 1958: J.-P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris 1958.
- Vlahov, Florin 1968: S. Vlahov, S. Florin, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, "Masterstvo perevoda", vi, 1968, pp. 432-456.
- Vlahov, Florin 1986: S. Vlahov, S. Florin, *Neperovodimoe v perevode*, Moskva 1986.
- Witkiewicz 1970: S.I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, Roma 1970.
- Zagańczyk 1993: M. Zagańczyk, *Sycylijka z Florencji*, "Gazeta Wyborcza", 1993, 124, p. 3.
- Zaworska 1996: H. Zaworska, *Luksus i koszmar*, "Gazeta Wyborcza", 1996, 214, p. 15.

Abstract

Dario Prola

Dacia Maraini in Poland. On the Translation of the Novel La lunga vita di Marianna Ucria

The article is a study on the presence of Dacia Maraini's works in Poland and an in-depth analysis of particular translation aspects in the Polish version of the novel *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990, cfr. *Długie Życie Marianny Ucria*, 1996). The first part focuses on the history of the Polish translations of Maraini's works from 1977, when a fragment of the novel *Donna in guerra* appeared in Polish, until the publication of the novel *Dolce per sé* in 2003, examining the reception of Maraini's work by literary critics. In the second part of the article, through an analysis of Halina Kralowa's translation, the author focuses on the problem of translation of *realia* and dialect in light of the theories formulated by leading translation studies scholars (Vlahov and Florin, Slobodnik, Venuti, Newmark, Hejwowski and others). In the dialectic between foreignization and domestication, which always accompanies the rendering of a literary text in another language, the main objective of the article is to outline the strategies adopted by the translator in order to transfer to the metatext the local color, polyphony and other dominants of the novel.

Keywords

Dacia Maraini; *La lunga vita di Marianna Ucria*; *Długie Życie Marianny Ucria*; Realia Translation; Dialect Translation; Polyphony.



BLOCCO TEMATICO

*La decostruzione del mito
nella letteratura femminile
in Russia e in Polonia*

a cura di
A. Amenta e G.E. Imposti

Gli articoli pubblicati nel presente blocco tematico sono stati realizzati nell'ambito del PRIN 2015 n° 2015KAZ284 intitolato *(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato.*

Marina Ciccarini

Orfeusz. Sztuka w trzech aktach di Anna Świrszczyńska. Per una rilettura del mito

Ci sono due futuri, il futuro del desiderio e il futuro del destino, e la ragione umana non ha mai imparato a separarli.

John Desmond Bernal¹

Nell'immediato secondo dopoguerra, precisamente nel triennio che va dal 1945 al 1947, il processo di ricostruzione della scena polacca è puntellato dalle riscritture di testi dell'antichità classica o mitologici, dall'allestimento di capolavori del romanticismo polacco e dell'intramontabile Shakespeare². La macchina del teatro si rimette in funzione sotto lo sguardo vigile dell'invasore, tra statalizzazioni, censure, polemiche, dibattiti sulla povertà della drammaturgia patria e forti conflitti personali riguardanti insigni rappresentanti della regia teatrale nazionale (Marciniak 2015: 22-27; Braun 1996: 26-41; Braun 2003: 159-190). Il 3 giugno 1946, a poco meno di due anni dall'istituzione del Ministero della Cultura e della Scienza (Ministerstwo Kultury i Nauki), viene ufficializzata la creazione del Consiglio Teatrale (Rada Teatralna) a cui viene affidato il compito di riorganizzare e indirizzare lo sviluppo del teatro polacco, orientando il repertorio verso la nuova realtà politica. Ne fanno parte L. Schiller, A. Szyfman, J. Borejsza, I. Gall, W. Horzyca, J. Iwazskiewicz, A. Pronaszko, E. Wierczyński e altri intellettuali di spicco del momento³. La parola d'ordine è ricostruire il paese portando la cultura al popolo, incoraggiandolo ad una vita attiva e creativa; venire a patti con gli orrori dell'occupazione nazista e ma-

¹ Cit. in Lingiardi 2018: IX.

² Il repertorio drammatico del triennio in questione è rappresentato, per sommi capi, da *Antigone* di Sofocle, *Elettra* di Jean Giraudoux, *Orfeo* di Anna Świrszczyńska, *Penelope* e *La difesa di Santippe* di Ludwik Hieronim Morstin, *Penelopi* di Ada Majewska, insieme ad altri classici della letteratura greca (*Oreste* di Eschilo), della tradizione polacca (*Lilla Weneda* di Juliusz Słowacki, *Notte di novembre* di Stanisław Wyspiański, *Tirteo* di Cyprian Kamil Norwid) nonché di quella inglese (*Sogno di una notte di mezz'estate* di William Shakespeare). Cfr. Marciniak 2015: 28-32. Nel settembre del 1944 era stato aperto a Lublino il Teatr Wojska Polskiego (Teatro dell'Esercito Polacco), poi trasferito a Łódź sotto la direzione di Leon Schiller. Per un elenco dei teatri attivi alla fine del 1946 e del repertorio della stagione 1946-1947, cfr. Padwa 1946: 45-59.

³ Su questo cfr. p. 5 del quotidiano "Rzeczpospolita" del 3 giugno 1946. Nella stessa pagina, dedicata al teatro polacco del dopoguerra, si può leggere un'interessante intervista a Leon Schiller, con un'ampia disamina della situazione coeva e delle ipotesi future di sviluppo. È possibile consultare il testo online su UMCS Digital Library – Rzeczpospolita, r. 3, 1946, 151 (647).

nifestare la gioia dell'avvenuta liberazione contribuendo alla costruzione di una società socialista. Lo esprime a chiare lettere Boleslaw Bierut, Presidente della Polonia dal 1947 al 1952, nel discorso tenuto il 16 novembre 1947 in occasione dell'apertura della stazione radiofonica di Stato a Wrocław, nel quale sottolinea, tra l'altro, che il teatro non deve essere più giocattolo di un'élite borghese e parassita ma, al contrario, deve prefiggersi lo scopo di educare le masse (cfr. Marciniak 2015: 26-27).

In questo panorama complesso, intricato e di totale disincanto, in una realtà carica di energie risvegliate e desiderose di affermarsi ma compresse dal nuovo corso degli eventi, a un passo dalla notte staliniana, c'è tuttavia spazio di manovra per creare messe in scena libere di esprimere stati d'animo ed emozioni, funzionali ad elaborare l'orrore vissuto, il trauma subito. Si fa strada, allora, la reinterpretazione di modelli classici o mitologici rivisitati in chiave esistenziale sulla scia, peraltro, di quella grande riforma del teatro europeo che, da qualche decennio, rifiutava con sempre più vigore la tradizione accademica (cfr. Rowiński 1962: 116-127; Stabryła 1983; Poradecki 1992: 53-68; Fik 1992: 151-159). Riscritto in chiave 'moderna', il mito viene attualizzato e finalizzato alla ricostruzione di uno scenario di senso venuto a mancare dopo lo sconvolgimento causato dalla guerra⁴. In questo contesto le sue figure divengono esemplari in quanto imperfette, "litigano, imbrogliano, hanno ossessioni sessuali, consumano vendette, sono vulnerabili, uccidono, sono dilaniate – mostrano che gli dei non sono solo perfezione, talché tutto l'abnorme non possa che ricadere sugli umani"⁵. Consentono, in altri termini, una proiezione mimetica e simbolica del mondo e delle sue peggiori patologie.

Com'è noto, la rivisitazione dei miti greci, che in questo periodo in tutta Europa evoca prevalentemente i temi del ritorno, della memoria, della morte e della discesa agli inferi, è caratterizzata da una vera e propria rivoluzione nella forma e nel contenuto del materiale narrativo, talora da un vero e proprio ribaltamento del racconto, da una completa risemantizzazione. Particolarmente interessante, da questo punto di vista, è la riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice, storia esemplare tra le più rivisitate e feconde che, dalla sua prima attestazione risalente al VI secolo a.C. fino ad oggi, continua ad ispirare musicisti, poeti, pittori, registi. Avendo alle spalle una solida tradizione ottocentesca che aveva tramutato il *respicere* di Orfeo in un atto deliberato, nei primi decenni del Nove-

⁴ "Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto" (Pavese 1946: 212).

⁵ Cfr. Hillman 2014: 29. Nel capitolo dedicato al mito di Orfeo, Hillman precisa: "è importante riconoscere la svolta decisiva che la psicologia junghiana impresso all'immanenza degli dei. Essi sono stati interiorizzati nella patologia; vivono nei nostri sintomi, pretendendo inesorabilmente riconoscimento e attenzioni. Recano nuovi nomi, mutuati dai manuali di psichiatria e di psicologia anormale. Il loro rifugio non è più l'altare e il *fanum*, la sede dell'oracolo o del culto misterico. Essi abitano invece l'interiorità della psiche, dove fanno sentire con forza la loro presenza di potenze sottese alle infermità dell'anima" (Hillman 2014: 276).

cento anche la figura di Euridice viene ritrattaggiata e attualizzata⁶, ed è soprattutto in ambito teatrale che il ritorno al mito produce rappresentazioni che testimoniano in pieno i malesseri e le ossessioni del periodo⁷.

In Polonia, tra le opere allestite nel 1946, troviamo un inedito e del tutto originale *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach* (*Orfeo. Pièce in tre atti*), mito rivisitato da una allora giovane poetessa, Anna Świrszczyńska, astro nascente e già membro dell'Associazione degli scrittori⁸. Messo in scena da Wilam Horzyca il 21 aprile a Toruń e il 31 ottobre a Cracovia da Edmund Wierczyński, lo spettacolo divise il pubblico e la critica per la sua complessità e per l'eterogeneità del racconto che mescola registri che vanno dal grottesco alla farsa⁹.

⁶ Nel periodo in questione sono innumerevoli i rifacimenti a cui si potrebbe fare riferimento nei quali la figura di Euridice assume un piano di assoluto rilievo. Si ricordi almeno, in poesia: la lirica *Orpheus. Eurydike. Ermes*, scritta nel 1904 da R.M. Rilke (in *Neue Gedichte*) alla quale faranno seguito *Sonette an Orpheus*, del 1923; *Eurydice* di H. Doolittle del 1917 (in *Collected Poems 1912-1944*, 1986); *Euridice a Orfeo* di M. Cvetaeva (in *Stichotworenija*, 1921-1941). Bisogna inoltre citare alcune opere in prosa, tra cui la novella *Dans un monde sonore* di V. Segalen (1907), *La nouvelle Eurydice* di M. Yourcenar (1931) e il racconto breve *L'inconsolabile* di C. Pavese (in *Dialoghi con Leuco*, 1947).

⁷ Tra gli spettacoli più significativi su Orfeo, veri e propri capisaldi e modelli della moderna drammaturgia, troviamo *Orphée-Roi* di V. Segalen (dramma lirico del 1921, postumo), *Orphée* di J. Cocteau (1926, atto unico a cui farà seguito una trilogia filmica) ed *Eurydice* di J. Anouilh (1941). Cfr. Myers 1978: 495-506; Vecce 2009: 51-64; Asole 2013: 9-22.

⁸ Anna Świrszczyńska (Varsavia 1909 - Cracovia 1984), poetessa, drammaturga, scrittrice di opere per l'infanzia. Debutta nel 1936 con il tomo *Wiersze i proza*. Per le notizie biografiche e, soprattutto, per quello che riguarda le sue opere teatrali e la bibliografia sul tema si rimanda a: Świrszczyńska 2013. Uno dei riferimenti ormai canonici sulla scrittrice e poetessa è Miłosz 1996. Cfr. anche Kowalska 1994: 124-131. Tra il 1938 e il 1947 sono stati scritti dalla drammaturga vari *Orfeusz*. Per il raffronto puntuale delle varianti testuali cfr. la tesi di laurea magistrale di Kozyra (2007, con CD) e, soprattutto, l'elenco delle fonti (Kozyra 2007: 5-8) e la ricca bibliografia in essa contenuta (Kozyra 2007: 95-101). In ogni caso, la prima edizione a stampa dell'opera, quella alla quale si farà appunto riferimento in questo articolo, è Świrszczyńska 1947. A questa faranno seguito le edizioni del 1956 e del 1984. Cfr. Świrszczyńska 2013: 9-11, 262-263, 270-271, 279-283.

⁹ Nel breve *Prologo* al dramma, su cui si tornerà comunque più avanti, l'Autrice dichiara: "Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem. Ba, nicby w tym nie było niebezpiecznego, gdyby równocześnie nie przebywała we mnie nieprzeparta chęć mówienia poważnie" ("Risiede in me un'irresistibile voglia di parlare scherzando. Mah, in questo non ci sarebbe nulla di pericoloso, se al tempo stesso non risiedesse in me anche un'irresistibile voglia di parlare seriamente", Świrszczyńska 1947: [xv]). Sull'eterogeneità dell'opera e della sua ambientazione ha scritto Stefan Srebný (1984: 542): "Sztuka mieni się jak kameleon, zaskakuje co chwila niespodziankami, miesza bez ceremonii epoki: starożytność, współczesność, średniowiecze. Dawniej takie rzeczy robił Offenbach, a tu mamy wszak do czynienia ze sztuką, jak powiedziałem, w istotniej swej treści głęboko, do dna poważną. To może dezorientować widza, wywoływać nieporozumienia, budzić spory" ("La pièce cambia colore come un camaleonte, sorprende ogni momento, mescola le epoche senza farsi problemi: l'antichità, la contemporaneità, il medioevo. Un tempo queste cose le faceva Offenbach, eppure qui abbiamo a

Anna Swir, come amava farsi chiamare la poetessa durante la guerra negli anni della clandestinità, in un'intervista del 1946 dichiara di aver voluto rappresentare un Orfeo ribelle, dai tratti prometeici, che sfida gli dei per difendere gli uomini:

Gli dei sono cattivi e cattive sono le leggi sulla quali hanno costruito il mondo. Queste leggi stabiliscono che fino a che c'è vita ci sarà paura e sofferenza. Gli dei non hanno compassione degli esseri umani. Ce l'ha solo Orfeo (Świrszczyńska 1946: 60-61).

Questi, però, non attua né il suo compito di salvare gli uomini, né quello di riportare in vita Euridice, tuttavia – prosegue la drammaturga – riesce ad andare incontro alla morte per mano delle Menadi senza terrore, dimostrando a tutti che questo può essere vinto anche nell'attimo estremo.

Da sempre interessata al culto di Dioniso e delle Menadi-Baccanti¹⁰, Świrszczyńska costruisce una *pièce* filosofica nella quale la rielaborazione del mito è funzionale non alla sfera puramente estetica, ma a quella morale, sulla scia di quella feconda nicchia della tradizione novecentesca che si appropria del mito – “fondo perenne della nostra cultura” – non in quanto archetipo ma in quanto “atto ideologicamente connotato e rischiosamente *engagé*” (cfr. Battista 2012: 1)¹¹. Orfeo, insomma, per quanto ‘perdente’, è un modello da emulare perché è un uomo che va incontro al suo destino, consapevole e impavido, nella totale e dignitosa accettazione della sua fine. All'estasi dionisiaca verso la quale le Menadi tentano invano di attrarlo è contrapposta la logica di una lucida e composta spiritosità di questo “sacerdote di Apollo, dio del giorno e dell'arguzia”¹², quest'ultima intesa come superamento della condizione umana, delle strutture morali e sociali del mondo degli uomini, alla scoperta del raggiungimento di una libertà di solito inaccessibile ai mortali¹³.

che fare con una *pièce*, come ho detto, nella sua essenza completamente, profondamente seria. Questo può disorientare lo spettatore, causare incomprensioni, suscitare controversie). In particolare si veda il capitolo *Orfeusz Anny Świrszczyńskiej. O “trudnej” sztuce* (Świrszczyńska 1947: 541-555). Cfr. Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: 175-194. Un'ampia analisi della *pièce* si trova anche in Jaworski 2017: 231-252.

¹⁰ In una lettera a J. Iwaszkiewicz del 1944 la scrittrice dichiara di aver scritto un dramma su questi argomenti che la interessano e che vorrebbe ulteriormente approfondire. Cfr. Świrszczyńska 2013: 12.

¹¹ Per un'analisi del passaggio dall'idea di mito come forma di pensiero arcaico a lettura simbolica ed allegorica quale modalità di sovversione del mito stesso, cfr. Garelli 2013.

¹² Quando, nella scena terza del primo atto, dopo aver perduto Euridice portata via da Ermete, Orfeo tra i monti incontra le Menadi afferma: “Czy nie wiecie, że jestem kapłanem Apollina, boga dnia i dowcipu? Mam wrodzoną lekkomyślność i co nieco zmysłu równowagi. A także humor [...] dużo humoru” (“Non sapete che sono il sacerdote di Apollo, dio del giorno e dell'arguzia? Ho innata spensieratezza e un pizzico di frivolezza. E anche humor [...] molto humor” [Świrszczyńska 1947: 23]).

¹³ “Il riso richiede la libertà assoluta, il riso è libertà. Éric Blondel l'ha ampiamente dimostrato ne *Le risible et le désirable*: ‘Il riso è misterioso come la libertà e profondo come la felicità. Proprio

La riscrittura di Świrszczyńska si articola su più livelli che sconvolgono e rielaborano in maniera determinante il modello principale; persino uno dei mitemi centrali¹⁴, il *nostos*, il tema del ritorno, viene in un primo tempo messo in disparte per lasciare completo spazio al motivo della morte e alla possibilità di affrontarla impavidamente. Proprio a questo fine, quale tratto di significativa originalità di questo dramma, Orfeo non ha con sé l'oggetto mitema, la lira (cioè la sua arte poetico-musicale), per ammansire e incantare dei, animali e regno vegetale, ma uno strumento particolare, cioè la sua capacità di ridere che gli consente di “vincere la paura e grazie a questo vincere la morte come processo psichico nell'uomo” (Świrszczyńska 1947: 8)¹⁵. Secondo la teoria di Orfeo, infatti, il mondo è stato addirittura creato dal riso che

ha organizzato il caos, ha sottomesso la paura. Appena è risuonato per la prima volta nell'abisso, l'abisso è stato vinto. E sono nati l'ordine, la proporzione, i rapporti. [...] Il rapporto. Un filo sacro che cuce insieme i due lembi di una materia che non sarà mai visibile ai nostri occhi terreni. [...] Lo stesso Zeus è di fatto un rapporto, una proporzione... (Świrszczyńska 1947: 11)¹⁶.

per questo preoccupa le persone serie che si rinchiodano nella gabbia delle loro certezze. Il riso disstrugge le gabbie e, una volta sguinzagliato, può attaccarsi a tutto, come un tornado dissacrante che si abbatte sugli dèi e sugli idoli” (Minois 2004: 754-755). Nello stesso volume, di grande interesse, inoltre, è il paragrafo intitolato *Il mito, il riso e la morte* (Minois 2004: 21-25).

¹⁴ Com'è noto sono state identificate da P. Brunel tre sequenze del mito: Orfeo e gli Argonauti; Orfeo ed Euridice; Orfeo e le Baccanti. Cfr. Guidorizzi, Melotti 2005: 130-151. Grimal (1999) aggiunge una quarta sequenza: la tomba di Orfeo, intorno alla quale si forma la teologia orfica. Cfr. anche Durand 1997 e Andrisano, Fabbri 2009.

¹⁵ “Zwyciężyć lęk, a przez to zwyciężyć śmierć jako proces psychiczny w człowieku”.

¹⁶ “Śmiech zorganizował chaos, obłaskawił grozę. Skoro po raz pierwszy zabrzmiał nad otchłanią, otchłań została przewyciężona. I urodził się ład, proporcje, stosunki. [...] Stosunek. Święta nieć, zszywająca dwa brzegi niewidzialnej materii, której zobaczyć nie dane będzie nigdy naszym ziemskim oczom. [...] Sam Zeus jest właściwie stosunkiem, proporcją...”. Il richiamo al caos contrapposto all'ordine, ai rapporti e alle proporzioni sembrano essere rimaneggiamenti di quanto scritto da Platone in *Timeo*, 55d-e; 56b-c (*L'universo e la divina proporzione*). Altri echi platonici (ad esempio del mito di Er: Platone, *Repubblica* X, 614b-614c) possono essere rintracciati anche quando nel dramma Orfeo, dopo aver incontrato Aglae l'infanticida che gli chiede dove è diretto, risponde: “Może do Delf, gdzie w kawiarni czekają na mnie przy winie uczniowie, by podjąć przerwana dysputę o prawie moralnym czyli czterech sposobach uzyskania wolności wewnętrznej, a może trochę dalej, na tamten świat – w odwiedzinach do Persefony” (‘Forse a Delfi, dove nel caffè i miei studenti mi aspettano davanti a un bicchiere di vino, per riprendere il discorso interrotto sulla legge morale ovvero sui quattro modi di ottenere la libertà interiore, o forse un poco più lontano, all'altro mondo – per andare a fare visita a Persefone’ [Świrszczyńska 1947: 25]). Troviamo inoltre un esplicito rimando al filosofo greco quando Orfeo, risalito dall'Ade, riflettendo sulla propria morte che vorrebbe affrontare in maniera lieve e serena, rammenta come Platone affermi che l'anima, liberata, faccia ritorno nel mondo delle idee, mentre il corpo resta sulla terra, ritenendo questa una “miserabile circostanza”.

In altre parole, il riso ha sostituito il Demiurgo, e questo Orfeo “bestemmiatore”¹⁷, con la sua carica rivoluzionaria di umorismo parodico e a tratti ironico,¹⁸ cambia la prospettiva e la qualità di uno scenario già dato, aprendo una strada alternativa e liberatoria. Prerogativa divina e umana, il riso consente infatti di svelare l’aspetto ‘altro’ delle cose, di trasformare il pianto in gioia, la debolezza in forza¹⁹.

La *pièce*, divisa in tre atti, è un susseguirsi di situazioni e battute umoristiche che fin dall’inizio definiscono con assoluta chiarezza la capacità di Orfeo di essere, in qualsiasi occasione, una sorta di filosofo che si prende gioco di ogni aspetto della vita e sa suscitare il riso nell’interlocutore²⁰. I suoi racconti, le sue azioni smantellano il senso comune e aprono prospettive diverse, chiavi di lettura e di comportamento inattese; ostenta argutamente la sua diversità, tuttavia il suo riso talora non è gioia pura, disincanto ma, soprattutto quando è risposta reattiva ad un pericolo, sembra piuttosto una ‘rivolta superiore dello spirito’ funzionale a scacciare ciò che è necessario evocare, ma che si deve esorcizzare²¹. Il compito che Orfeo si assume deliberatamente è quello di liberare tutti i suoi simili dal giogo dell’infeli-

¹⁷ Quando Persefone va incontro a Orfeo, nell’Ade, lo accoglie con queste parole: “Buntowniku, slyszalam twój śmiech przed bramą. Śmiech, który sprawił, że po raz pierwszy brama ta otwarła się przed istotą żywą. I powiedziałam sama do siebie: Oto idzie człowiek zuchwały. Oto idzie bluźnierca” (‘O ribelle, ti ho sentito ridere davanti alla porta. Un riso causa del fatto che, per la prima volta, questa porta si sia aperta davanti a un essere vivente. E mi sono detta: Ecco un arrogante. Ecco un bestemmiatore’ [Świrszczyńska 1947: 42]).

¹⁸ “L’ironia guarda altrove. E il riso, invece, non guarda altrove né simula alcunché, ma per l’appunto ride [...] Il riso è una deflagrazione, cioè un primo movimento spontaneo, mentre l’ironia, riso a scoppio ritardato e anche riso nascente, presto soffocato, è un secondo movimento riflessivo – motus secundus” (Jankélévitch 1987: 107). Secondo Bergson (1992: 78): “si può [...] supporre che una frase diventi comica se conserva un senso pur invertendosi, o se esprime indifferentemente due sistemi di idee del tutto indipendenti, o, infine, se è stata ottenuta trasponendo un’idea in un tono che non è il suo”. Cfr. anche Mori 2013: 156-174 e Jacuele 1997.

¹⁹ “Benché espressione di una rottura e di una capitolazione il riso e il pianto rappresentano ancora una risposta: la sola possibile in una situazione impossibile. [...] Soltanto un essere che può prendere distanza dal mondo e non si lascia assorbire completamente dalla situazione è realmente in grado di giocare l’ultima carta del riso e del pianto; solo una natura eccentrica è in grado di mostrare il proprio potere anche in una situazione di impotenza, di esercitare una forma di libertà quando ogni possibile libertà è perduta” (Plessner 2017: 17).

²⁰ Orfeo dice di sé: “Jestem trochę filozof-amator, a trochę kolekcjoner osobliwości tego świata” (‘sono un po’ un filosofo-dilettante e un po’ un collezionista delle peculiarità di questo mondo’ [Świrszczyńska 1947: 7]). La prima scena è ambientata in una locanda di Delfi dove due greci, in attesa di Orfeo perché richiamati dalla sua fama di uomo senza paura capace di superare ogni paura con il riso, chiacchierano amabilmente di lui con l’oste.

²¹ “Il riso del xx secolo è umanista, umoristico, compassionevole e allo stesso tempo è un ‘riso di rivalsa’ di fronte ai disastri cumulati dall’umanità nel corso del secolo, di fronte alle battaglie perdute contro la stupidità, la cattiveria e il fato. [...] Come scrive Georges Bataille ‘solo l’umorismo risponde tutte le volte che viene posta la domanda finale sulla vita umana’ e senza di esso le sofferenze

cità, del timore di vivere, ma questo suo intento fallisce quando Euridice gli viene portata via da Ermes. Nell'Ade, davanti a Persefone che gli ricorda quanto la vita sia colma di paura e dolore afferma:

Ho lottato tutta la vita per cancellare queste parole dalle parole del mondo. Ho lottato ma ora sono qui impotente e confuso. [...] Perché sono venuto qui non per salvare tutti, ma per una sola anima, per una sola donna, per una sola ombra... (Świrszczyńska 1947: 41)²².

E questo è l'inizio della fine. Orfeo pagherà questa rinuncia al compito che si era prefisso, capirà che contro il destino non è possibile combattere e affronterà impavido le Menadi che lo faranno a pezzi, offrendosi loro senza alcuna esitazione "perché tutto, al mondo, ha fine" (Świrszczyńska 1947: 68)²³.

Tuttavia, in questo epilogo, parte della determinazione di Orfeo è in qualche misura dovuta anche al fatto che, una volta superate tutte le barriere e ritrovatosi negli inferi al cospetto di Euridice, lei aveva rifiutato di seguirlo, decidendo di non tornare nel mondo dei vivi. Nel deciso diniego della donna è racchiuso un ulteriore motivo di interesse di questa *pièce* nella quale tutti i personaggi femminili sono rappresentati in maniera trasgressiva e originale.

Euridice, nell'Ade, sembra essere uscita da quel cerchio di ombra nel quale la potente personalità del marito l'aveva costretta in vita, suo malgrado. Alla fine del loro incontro negli inferi, quando Orfeo – conscio ormai del fallimento della sua missione – la incita con un ultimo slancio a tornare con lui sulla terra, sicuro del fatto che "li sarai con me, sarai felice", Euridice, a sorpresa, risponde: "ma qui io sono felice" (Świrszczyńska 1947: 53)²⁴. Nel gioco di contrapposizioni tra "li" e "qui" si scontrano due mondi e la scena si ribalta, il cono di luce cade sulla scelta della donna, sul suo momento di consapevolezza. Euridice ap-

del secolo sarebbero state ancora più insopportabili" (Minois 2004: 684-685, in particolare si veda il capitolo *Il XX secolo, morti dalle risate. L'era della derisione universale* [Minois 2004: 679-728]).

²² "Walczyłem całe życie, by wymazać te słowa ze słów świata. Walczyłem, a teraz stoję tutaj bezsilny i zawstydzony. [...] Bo przyszedłem tu nie po zbawienie wszystkich, ale po jedną duszę, po jedną kobietę, po jeden cień...". Orfeo, davanti a Persefone che lo loda per aver vinto la paura di scendere nell'Ade, risponde "Kto ci rzekł, że przyszedłem bez trwogi? Kto nie ma w piersiach trwogi, nie może jej ujarzmić. I nie może się śmiać przed bramą Hadesu" ('Chi ti ha detto che non ho paura? Chi non ha la paura nel petto non la può domare. E non può ridere davanti alle porte dell'Ade' [Świrszczyńska 1947: 44]).

²³ "...wszystko na świecie ma koniec". All'inizio della *pièce* Orfeo, preveggendo la sua fine, aveva affermato sarcasticamente: "mam słabość do kosmaczy, odkąd nasza wyrocznia orzekła, że zginę rozszarpany przez kosmate kobiety" ('ho un debole per i tipi pelosi da quando il nostro oracolo ha stabilito che morirò fatto a pezzi da donne pelose' [Świrszczyńska 1947: 6]). Sullo 'sparagmòs' di Orfeo cfr. Campbell 1995: 149-164.

²⁴ "Tam będziesz ze mną, będziesz szczęśliwa [...]. Kiedy tutaj ja jestem szczęśliwa".

pare annebbiata, fragile, distante ma, all'affermazione gioiosa di Orfeo "sei di nuovo mia", risponde con un chiaro "pensi che io sia tua" (Świrszczyńska 1947: 48)²⁵; all'inizio non sembra riconoscere il marito e, soprattutto, non ricorda cosa sia la vita che egli la spinge a voler riacquistare: "cos'è la vita? Usi termini oscuri" (Świrszczyńska 1947: 50)²⁶. Vede la paura negli occhi del suo sposo disorientato e questo la disturba, la affatica. Quando Orfeo, nel tentativo disperato di ricondurla a sé, la spinge a ricordare momenti di vita insieme, quando erano felici e spensierati, rassicurandola sul fatto che non si separeranno mai più, Euridice sembra ravvivarsi. E tuttavia, pur condividendo con gioia il racconto della sua vita terrena, sentenza, chiudendo il flusso comune dei ricordi: "questo è successo tanto tempo fa", e aggiunge, per sancire il momento di totale, definitivo distacco dal suo uomo, di non voler vedere il chiarore del giorno, di aver persino dimenticato come si ride (Świrszczyńska 1947: 51-52)²⁷. L'oscurità ora l'avvolge e lei desidera rimanere nell'oscurità²⁸ rappresentata da Ermete, da colui che non ride mai, che "è tutto scuro e ha labbra nere e dure come l'oro" (Świrszczyńska 1947: 52)²⁹ e che, come afferma la donna:

Mi ha insegnato a essere morta. È molto difficile. [...] Mi ha detto che la morte è leggerezza, che la morte è stupore. E una volta ho sentito che le sue labbra toccavano le mie. Allora si è allontanato da me tutto, il cielo e l'inferno. Mi ha avvolto una fiamma dolce, azzurra... Ho iniziato a bruciare silenziosamente come un rogo di perle chiare. E poi non ho più sentito il mio vecchio corpo, soltanto una spumosità rosata, un lieve sfarfallio di luci, un tepore che era allo stesso tempo una melodia... E mi sono stupita profondamente, sono sprofondata nello stupore. Solo in quel momento sono morta davvero (Świrszczyńska 1947: 52)³⁰.

Attraverso il corpo comprendere la propria nuova identità, bere l'acqua del fiume Lete per cadere nell'oblio e, in una parola, dimenticare il cielo e l'inferno, cioè la terra. Presa la

²⁵ "Jesteś znowu moja [...]. Myślisz, że jestem twoja...".

²⁶ "Co to jest życie? Używasz niejasnych wyrazów".

²⁷ "To było dawno temu. [...] Zapomniałam się śmiać".

²⁸ "Nie chcę światła. Chcę, żeby było ciemno, bardzo ciemno" ('Non voglio la luce. Voglio che sia buio, molto buio'), risponde Euridice a Orfeo che la incita a tornare alla luce del giorno con lui (Świrszczyńska 1947: 53).

²⁹ "Jest cały ciemny i wargi ma ciemne i twarde jak złoto".

³⁰ "On mnie nauczył być umarłą. To bardzo trudno. [...] Mówił mi, że śmierć jest lekkością, że śmierć jest zadziwieniem. I raz uczułam, że wargi jego dotknęły moich. Wtedy odeszło ode mnie wszystko – niebo i piekło. Objął mnie łagodny, błękitny płomień... Zaczęłam palić się cicho jak stos jasných pereł. I potem nie czułam już dawnego ciała, tylko różaną pienistość, lekkie migotanie, ciepło, które było zarazem melodią. ... I zadziwiłam się głęboko, zapadłam w zadziwieniem. Wtedy dopiero umarłam". Una lettura femminista dell'opera intravede in queste righe una possibile descrizione di un atto sessuale, nonché l'acquisizione, da parte di Euridice, di un livello superiore di conoscenza di sé e del suo corpo, dei suoi desideri. Cfr. Grossman 2010: 164.

sua decisione Euridice si allontana, raggiunge le anime che vanno ad abbeverarsi, e lascia solo il suo sconsolato compagno. La teoria di Orfeo che parla della morte come “processo psichico” sembra qui frantumarsi, messa a confronto con la morte come processo reale di trasformazione effettiva, della morte del corpo di cui Euridice racconta. Lei ha vinto l’angoscia di vivere non con il riso ma con l’accettazione del suo essere mortale, dunque malata di finitezza, e questo la allontana per sempre dai dolori della vita; il suo apparire torpida, distaccata, non ha nulla a che vedere con l’essere immemore perché “piena della grande morte” dell’Euridice di Rilke (a cui alcuni studiosi guardano come probabile fonte)³¹, non deriva da mancanza di consapevolezza ma, al contrario, sancisce senza appello l’essere ‘altro’ da Orfeo, in tutti i sensi e definitivamente³².

È sola, Euridice, ma non ha paura³³. Alle porte dell’Ade, di fronte a Cerbero e a Ermes aveva affermato, conscia di aver fatto un lungo viaggio per arrivare fin lì:

All’inizio qualcuno mi ha accompagnata, ma poi sono dovuta andare da sola, completamente sola. Ho avuto paura, ma ora non più (Świrszczyńska 1947: 33)³⁴.

³¹ “Come un frutto di dolce oscurità / ella era piena della grande morte, / e così nuova da non più comprendere. / [...] Era radice ormai. / E quando a un tratto il dio / la trattenne e con voce di dolore / pronunciò le parole: si è voltato –, / lei non comprese e disse piano: Chi?” (Rilke 1955: 35). Su Rilke (e Browning) come probabili fonti per *Orfeusz* di Świrszczyńska cfr. Jaworski 2017: 242, 310; Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: 190.

³² Elwira M. Grossman (2010: 165), in riferimento alla scelta di Euridice, scrive: “il suo nuovo status [di Euridice] nel mondo delle ombre [...] le propone una pienezza di vita a lei sconosciuta fino a quel momento. È estremamente probabile che proprio su questa consapevolezza si fondi la decisione di Euridice. L’eroina, in questa versione del mito, recupera insieme alla voce poetica una complessa identità di genere, e questo a sua volta sovverte apertamente una femminilità stereotipata”.

³³ La decisione di rimanere nell’Ade, di non voler rivivere la vita passata, il rifiuto di un’anabasi redentrice riporta alla memoria, anche se in maniera del tutto speculare, la rivisitazione di questo mito scritta, sempre nel 1946, da Cesare Pavese. Nel dialogo *L’inconsolabile* (scritto tra il 30 marzo e il 3 aprile 1946 e contenuto nel volume *Dialoghi con Leucò*) è infatti Orfeo che, nella sua catàbasi, comprende di aver compiuto il suo viaggio nell’oltretomba solo per rivivere un passato ormai irrecuperabile e allora, consapevolmente, infrange il divieto, si volge a guardare la sua amata che scompare “come si spegne una candela”. Non è ipotizzabile che Świrszczyńska, in quegli anni, avesse letto quest’opera di Pavese (o viceversa), ma certamente salta all’occhio la consonanza e la concomitanza temporale di queste due riletture dello stesso mito in cui – fatti i *distinguo* necessari – i personaggi attuano la scelta cosciente di separarsi per sempre: l’Orfeo di Pavese prende atto dell’illusione di poter recuperare il passato; l’Euridice di Świrszczyńska accetta la morte come esperienza di cambiamento che separa dalla fatica e dal dolore di vivere. In una intervista del 1975 con Świrszczyńska (intitolata *Co łączy Poetę ze światem wszystkich istot żywych*) la giornalista Halina Murza-Stankiewicz (1975: 34) paragona la filosofia del dolore di Cesare Pavese a quella della scrittrice. Cfr. anche Ciccarini 2019.

³⁴ “Najpierw ktoś mnie prowadził, a potem musiałam iść sama, zupełnie sama. Bałam się, ale teraz już dobrze”.

L'angoscia è vinta se si accetta il proprio destino.

Nel dramma di Świrszczyńska grande rilievo viene dato non solo alle emozioni dei personaggi ma anche al corpo, alle sue espressioni, specchio concreto di una identità. Ad esempio quando Ermes, di notte, va a prendere Euridice per portarla con sé nell'Ade, la donna percepisce subito il pericolo ed esclama: "il corpo mio sa chi sei, e trema" (Świrszczyńska 1947: 17)³⁵, oppure quando le "villose" Menadi ("facce piatte e piedi larghi") confidano ad Orfeo che, dopo una notte di estasi e bagordi, "il giorno ci coglie in giacigli di foglie e con la pelle puzzolente e il volto grigio, con gli occhi inespressivi come quelli di un cadavere. Rabbriviamo guardando i nostri corpi deturpati dalla sporcizia e dalla concupiscenza e ci raggomitiamo come animali, per non vedere" (Świrszczyńska 1947: 24)³⁶ ed è lo stesso Orfeo a sottolineare che "la corporeità significa così tanto per noi che, purtroppo, non siamo solo corporeità. Che amarezza. Questa è la più subdola invenzione degli dei" (Świrszczyńska 1947: 27)³⁷. E ancora, poco prima di incontrare le Menadi che faranno a pezzi il suo corpo, afferma:

Devo confessarvi un segreto di cui mi vergogno [...] C'è dell'affetto tra me e il mio corpo. Le gambe, la pancia, la lingua, mi fanno commuovere. Cosa sarei stato senza questa ricchezza? Non amiamo pensare a queste cose [...] Perché alla fine arriverà il momento in cui ci separeremo da tutto questo (Świrszczyńska 1947: 59-60)³⁸.

Euridice inoltre, fin dalle sue prime apparizioni in scena, si pone come soggetto sessuale e come tale viene anche descritta da chi la conosce. È lei stessa ad ammettere che le piace flirtare, ricorda ad Orfeo di averlo ammalato e gli dice, mentre sono in camera da letto: "sai, vorrei essere una sirena e sedurre gli uomini" (Świrszczyńska 1947: 13)³⁹. Una volta nell'Ade, accolta da Ermes, in un serrato dialogo si lascia sfuggire non solo di essere amata da suo marito Orfeo ma anche da "un altro" di cui non ricorda bene, mentre chiede al dio di essere buono con lei, lo blandisce, fino a che questi si intenerisce e, come sostiene Cerbero, si innamora di lei (Świrszczyńska 1947: 36-37). Euridice sembra essere una donna che, dolce e remissiva, ama

³⁵ "Ciało moje wie, kto jesteś i drży".

³⁶ "dzień zastaje nas w barłogach z liści i cuchnących skór z twarzą szarą, z okiem tępyim niby oko trupa. Wzdrygamy się patrząc wzajem na swe ciała, zeszpecone brudem i chucią i zwijamy się w kłębek jak zwierzęta, by nie widzieć".

³⁷ "Tak wiele znaczy cielesność w nas, którzy niestety nie jesteśmy tylko cielesnością. I to jest gorycz. To jest najpostępniejszy wynalazek bogów". Nel continuo gioco di alternanza stilistiche, di serio e farsesco, anche gli dei sembrano essere infelicamente vittime del proprio corpo, ad esempio Persefone si lamenta di stare ingrassando e Cerbero è definito un brutto sgorbio (Świrszczyńska 1947: 38-39).

³⁸ "Muszę wam wyznać wstydliwą tajemnicę. [...] Łączy nas sentyment, mnie i moje ciało. Noga, brzuch, język – chwyta mnie rozrzewnienie. Czymże byłbym bez tego bogactwa? Nie lubimy myśleć o tym. [...] Bo wreszcie nadchodzi chwila, gdy rozstaniemy się z tym wszystkim".

³⁹ "Wiesz, chciałabym być syreną i uwodzić mężczyzn".

la sua forza di risvegliare l'amore⁴⁰ ma, mentre in vita accetta di essere trattata e considerata da Orfeo come una bimba fragile e indifesa⁴¹ nei confronti della quale si possono usare solo vezzeggiativi e condiscendenza, nell'Ade la sua remissività scompare per lasciare posto a sicura determinazione: "non mi si può addomesticare" (Świrszczyńska 1947: 49)⁴², dichiara a suo marito, l'uomo che ha sottomesso alla sua volontà oceani e animali feroci.

Ma in questo *Orfeo* di Świrszczyńska ci sono altre donne che non si possono ammansire, le Menadi, antitetiche a Euridice: sporche, pelose, puzzolenti, cattive, indomite, sbranano gli uomini e partecipano del furore sacro indotto dal culto orgiastico di Dioniso. Allo stato di torpore di Euridice – obnubilamento che sembra anticipare il sonno eterno che la attende – si contrappone il loro stato di veglia perenne che le porta alla disperazione. Orfeo vorrebbe addomesticarle, liberarle dalla continua irrequietezza che le tormenta, pur consapevole del fatto che, se non riuscirà in questa impresa, saranno proprio loro a decretare la sua fine. Sorprendentemente è proprio Aglae l'infanticida, la più giovane e la più temibile delle Menadi, a dimostrare debolezza nei suoi confronti e a proporgli di unirsi alle loro danze sfrenate per raggiungere l'estasi dionisiaca, quello 'stordimento' capace di far dimenticare ogni dolore, ogni afflizione. Ma non solo. Nella scena finale del dramma, nel giorno della festa delle Grandi Dionisie – quello nel quale l'oracolo ha previsto la fine di Orfeo –, Aglae vorrebbe addirittura salvarlo, intenerita e umanizzata dal fatto che questi, in un momento di compassione, desidera accarezzarle i capelli, e affida a lui il flauto con il quale chiamare a raccolta le sue malvagie sorelle, proprio per evitare ogni tentazione e rinunciare così all'assassinio: "per molto tempo sono stata devota. Ho sempre fatto ciò a cui mi ha destinato Ananke. Ma ora non voglio [...] Non voglio uccidere" (Świrszczyńska 1947: 63)⁴³. Vorrebbe redimersi, fuggire con Orfeo e divenire una donna come le altre, amare il suo uomo, avere un bambino a cui cantare ninne nanne. Orfeo, incredibilmente, asseconda questa fantasia che sovvertirebbe l'ordine prestabilito delle cose ma Aglae, all'improvviso, ritorna in sé, ricorda il compito al quale il destino immutabile l'ha condannata e, folle di rabbia, raduna le Menadi che attorniano l'uomo il quale, sereno, senza paura, le affronta. E il destino, quel destino tante volte ricordato da Orfeo nei suoi dialoghi, si compie.

⁴⁰ Come afferma G. Borkowska (1995: 42) relativamente alla poesia di Świrszczyńska: "*Daimonion* Świrszczyńskiej to kobieta w pościeli – pewna swego, oddana, ale nie bez pamięci, zakochana nie w kochanku, ale w swej sile wzbudzania miłości" ('Il *daimonion* di Świrszczyńska è una donna a letto, sicura di sé, dedita, ma non senza memoria, innamorata non del suo amante, ma della sua forza di suscitare amore').

⁴¹ Sceso negli inferi, Omero chiede a Persefone di restituirle Euridice che descrive in questo modo: "Była jak dziecko [...] nie była piękna. Była tylko słaba. Zawsze bałem się, że umrze. To był jej czar – ta bezradność" ('Era come una bambina [...] non era bella. Era solo fragile. Ho sempre temuto che morisse. Questo era il suo fascino – l'essere indifesa') (Świrszczyńska 1947: 44).

⁴² "Nie można mnie oswoić".

⁴³ "Bardzo długo byłam pobożna. Wypełniałam to, do czego mnie przeznaczyła Ananke. A teraz nie chcę [...]. Nie chcę zabijać".

Ananke, ‘Necessitas’, fato ineluttabile⁴⁴, “grande giardiniera che semina il destino nel cuore dei mortali”⁴⁵, è la potenza che assoggetta uomini e dei. Secondo le parole di Persefone nessuno sa che lei ricorda tutto: “ogni assassinio che Ananke ha ordinato di compiere, ogni punizione che ha ordinato di infliggere” (Świrszczyńska 1947: 42)⁴⁶. Ed è Ananke, “colei che non dorme mai”, a guidare la mano delle Menadi assassine che arrestano per sempre la fantasia prometeica di Orfeo di un seppur temporaneo trionfo sulla morte.

Essere un ‘ribelle’, un ‘peccatore incallito’ che viola le leggi della vita, della morte, degli dei, comporta conseguenze. La fine di Orfeo è segnata da varie colpe, in particolare da *hybris* e scarsa *pietas*. La stessa Świrszczyńska, nell’intervista del 1946, aveva spiegato il suo singolare personaggio in questo modo:

[Orfeo] oltrepassa le porte dell’inferno non per distruggere le leggi degli dei scritte nella pietra e per metterne altre, giuste, al loro posto, ma soltanto per restituire la vita ad un’unica donna. Questa è la sua tragica colpa e per questo sarà punito. La legge della morte, che avrebbe voluto infrangere non per la felicità di tutti, ma per la felicità di un solo individuo, si dimostra più forte di lui. Perché la forza di un eroe si misura con la quantità di persone in difesa delle quali si erge e a nome delle quali parla. [...] Orfeo non ce la fa a salvare il mondo dalla paura, ma gli restano ancora le forze per vincere, nell’ora della morte, la sua paura. [...] Sebbene Orfeo muoia l’idea per la quale combatte resta vitale (Świrszczyńska 1946: 60-61)⁴⁷.

Dunque ergersi a difesa di molti trasforma un individuo qualsiasi in un eroe. Sono qui evidenti gli echi del periodo bellico e postbellico nel quale la drammaturga ha elaborato la *pièce* (cfr. Świrszczyńska 2013: 18-19; Jaworski 2017: 248-252). Dopo una guerra mondiale “il mondo deve ridere per camuffare la perdita di senso: non sa più dove sta andando, ma ci va comunque ridendo. Ride per darsi un contegno, ma non è un riso di gioia, è il riso forzato del bambino che tenta di farsi coraggio al buio” (Minois 2004: 680). Ogni trauma porta con sé la colpa, l’interrogarsi su di essa e il tentare di espiarla. La ‘tragica colpa’ di Orfeo è l’atto dis-

⁴⁴ Sulle diverse etimologie di Ananke, ‘ciò che non può non essere ciò che è’, cfr. Hillman 2014: 31.

⁴⁵ Così la definisce Orfeo: “Ananke, wielka ogrodniczka, zasiewająca los w sercach śmiertelnych” (Świrszczyńska 1947: 24).

⁴⁶ “I nikt nie wie, że ja wszystko pamiętam. Każdą zbrodnię, którą Ananke kazała spełnić, każdą karę, którą kazała zesłać”.

⁴⁷ “[Orfeusz] przekracza bramę piekieł nie po to, żeby zburzyć wyryte w kamieniu prawa bogów i na to miejsce postawić nowe, sprawiedliwe – ale tylko po to, żeby przywrócić życie jednej kobiecie. To jest jego tragiczna wina i za to zostaje ukarany. Prawo śmierci, które chciał przełamać nie dla szczęścia wszystkich, ale dla szczęścia jednostki, okazuje się silniejsze od niego. Bo siła bohatera mierzy się ilością tych, w których obronie on staje i w których imieniu przemawia. [...] Orfeusz nie zdołał ocalić świata od lęku, ale dość mu zostało jeszcze siły, by w godzinie śmierci w samym sobie zwyciężyć lęk. [...] Chociaż Orfeusz umiera, idea, o którą walczy, pozostaje żywa” (Świrszczyńska 1946: 60-61).

sacratorio dell'Eroe che si ribella all'autorità⁴⁸. A questo puro atto di *hybris* che gli è costato la morte di Euridice⁴⁹ l'Orfeo di Świrszczyńska aggiunge inoltre anche la responsabilità di non aver attuato il compito che si era assegnato per aiutare i suoi simili a sopportare il peso dell'esistenza. Nelle intenzioni della drammaturga, tuttavia, la sua morte esemplare ha una funzione riparatrice perché fa appello alla potenza consolatoria della speranza – salvifico sentimento che sposta nel futuro ogni angoscia presente – sostegno efficace che insegna ad affrontare e tollerare la fatica del vivere senza essere soggiogati, annientati dalla paura⁵⁰.

“L'arte è inguaribilmente leggera. [...] Le cose di questo mondo sono inguaribilmente pesanti. Tutte hanno una sola faccia, quella della morte”⁵¹, scrive Świrszczyńska nel prologo del dramma, contrapponendo la leggerezza dell'arte, il suo essere sfaccettata e “amorale” all'uomo che, invece, è animale morale. “Costruire un'arte pesante come la vita e univoca come la morte”⁵², non sfuggire al compito etico di testimoniare lo strenuo tentativo umano di trovare una ragione alla separazione, al lutto. Vivere fino in fondo l'ossimoro dell'esistenza, senza paura.

In questa potente e innovativa riscrittura postbellica del mito di Orfeo ed Euridice, divenuti personaggi pienamente consapevoli delle proprie azioni e delle proprie scelte, resta tuttavia inalterato – seppure collegato a contesti diversi – il grande mistero che avvolge anche il mito ‘classico’: in questo il *respicere* di Orfeo è avvolto dal dubbio (perché si è voltato a guardare Euridice? Perché ha infranto il divieto?), nel dramma di Świrszczyńska, invece, Orfeo si consegna alle Menadi chiedendosi se, a condurlo a morte certa, sia stato l'oracolo (dunque il destino) o la sua colpa⁵³. In ogni caso non si pente, non ha paura, fino in

⁴⁸ Cfr. Freud 1976: 165: “L'eroe della tragedia doveva soffrire; questo è ancora oggi il principale carattere della tragedia. Egli si è addossato la cosiddetta ‘colpa tragica’. [...] Il crimine che gli viene imputato, la tracotanza e la ribellione contro una grande autorità, è proprio il delitto che, in realtà, pesa sui membri del coro, sulla schiera dei fratelli. Così l'eroe tragico può, contro la sua volontà, divenire il redentore del coro”.

⁴⁹ Dopo la morte di Euridice Orfeo confessa ad Aglae che gli chiede di essere misericordioso nei confronti delle Menadi: “Litość to nietakt wobec bogów, a olimpijczycy potrafią dotkliwie karać takie nietakty. I mnie, widzicie, już raz ukarali” (‘La pietà è un atto di indelicatezza nei confronti degli dei e gli abitanti dell'Olimpo sanno punire gravemente queste indelicatezze. E, sapete, già una volta mi hanno punito’ [Świrszczyńska 1947: 24]).

⁵⁰ “La speranza è un grande inganno, senza il quale, però, non è possibile vivere. [...] In un'ottica più propriamente psicoanalitica potremmo rilevare che la speranza è l'ultima, estrema difesa dall'angoscia di morte. Ingannevole e menzognera. Ma salvifica per la mente, in quanto consente all'individuo di partecipare alla vita” (Corsa, Monterosa 2015: 152. Per una ricca bibliografia sul tema cfr. *Ibidem*: 209-225).

⁵¹ “Sztuka jest nieuleczalnie lekka. [...] Rzeczy tego świata są nieuleczalnie ciężkie. Wszystkie mają jedną twarz – śmierci” (Świrszczyńska 1947: [xv]).

⁵² “[...] tworzyć sztukę ciężką jak życie i jednoznaczną jak śmierć” (*Ibidem*).

⁵³ Incontrando Aglae nel luogo delle Grandi Dionisie, nell'ultima scena del dramma, Orfeo risponde alla menade che lo interroga sulle ragioni che lo hanno indotto in quel luogo di morte: “... ”

fondo resta lucido e ironico: “Voglio morire con spensieratezza e serenamente. Non sono stato forse l’uomo che sapeva ridere come nessun’altro in Grecia?”⁵⁴

Świrszczyńska trasforma il mito di Orfeo nei suoi tratti essenziali: amore, morte e poesia non costituiscono più la triade per eccellenza della narrazione. La sua attualizzazione coinvolge un passato prossimo che richiede l’elaborazione del lutto e tende ad un’etica della consapevolezza che liberi l’individuo dalla persecutorietà del senso di colpa⁵⁵; al tempo stesso apre la via della speranza in nuove prospettive e nuovi obiettivi, nonostante il destino, oltre la paura.

Bibliografia

- Asole 2013: F. Asole, *Figure del mito nel teatro di Jean Anouilh*, “Quaderni della Facoltà di lingue e letterature straniere dell’Università di Cagliari”, XIV, 2013, pp. 9-22.
- Andrisano, Fabbri 2009: A.M. Andrisano, P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Ferrara 2009.
- Battista 2012: F. Battista, *La “parole antérieure”. Giraudoux, Électre e la riscrittura del mito*, “Laboratorio critico”, II, 2012, 3, pp. 1-5.
- Bergson 1992: H. Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, a cura di F. Sossi, Milano 1992.
- Borkowska 1995: G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, “Teksty drugie”, 1995, 3-4, pp. 31-44.
- Braun 1996: K. Braun (ed.), *A History of Polish Theater, 1939-1989. Spheres of Captivity and Freedom*, Westport (CT) 1996, pp. 26-41.
- Braun 2003: K. Braun (red.), *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, pp. 159-190.
- Campbell 1995: J. Campbell, *Il racconto del mito*, Milano 1995 (1990’).
- Ciccarini 2019: M. Ciccarini, *Il mito di Orfeo nel secondo dopoguerra tra Italia e Polonia*, “Kwartalnik Neofilologiczny”, 2019, 2, pp. 165-172.

sam nie wiem czemu. Może przyprowadziła mnie tu wyrocznia, a może przychodzić jako winowajca” (‘... io stesso non so il perché. Forse mi ha condotto qui l’oracolo, o forse vengo in quanto colpevole’) [Świrszczyńska 1947: 61].

⁵⁴ “Chcę umrzeć lekko i pogodnie. Czyż nie byłem człowiekiem, który umiał się śmiać jak nikt w Grecji?” (Świrszczyńska 1947: 59).

⁵⁵ Sulla colpa persecutoria e la colpa depressiva cfr. Grinberg 1978: 23-32 (*Origine storica del senso di colpa: mito e religione*); 92-103 (*Colpa depressiva e colpa persecutoria: Eros e Thanatos*); 104-110 (*La colpa persecutoria*); 145-156 (*La colpa depressiva*); 159-170 (*Lutto normale e lutto patologico*).

- Corsa, Monterosa 2015: R. Corsa, L. Monterosa, *Limite è Speranza. Lo psicanalista ferito e i suoi orizzonti*, Roma 2015.
- Durand 1997: G. Durand, *Le nostalgie di Orfeo. Una lezione di Mitoanalisi*, "Átopon", v, 1997, <<https://www.atopon.it/volume-v/>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Fik 1992: M. Fik, *Topos (?) antyczny w polskim teatrze*, in: A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Topyka antyczna w literaturze polskiej XX w.*, Wrocław 1992, pp. 151-159.
- Freud 1976: S. Freud, *Totem e tabù*, Roma 1976.
- Garelli 2013: M-H. Garelli, *Malleabilità del mito antico e riscritture sceniche*, 2013, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01168666>> (ultimo accesso 8.7.2019).
- Grimal 1999: P. Grimal, *Enciclopedia Garzanti della mitologia*, Milano 1999.
- Grinberg 1978: L. Grinberg, *Colpa e persecuzione*, Milano 1978.
- Grossman 2010: E.M. Grossman, *Zapomniany dramat Anny Świrszczyńskiej, czyli o Eurydyce zwanej Orfeuszem*, in: M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska (red.), *Zapomniany dramat*, II, Warszawa 2010, pp. 155-168.
- Guidorizzi, Melotti 2005: G. Guidorizzi, M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma 2005.
- Hillman 2014: J. Hillman, *Figure del mito*, Milano 2014.
- Iacuele 1997: A. Iacuele, *Il riso dono degli dei*, "Átopon", v, 1997, <<https://www.atopon.it/volume-v/>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Jagodzińska-Kwiatkowska 2011: J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Śmierć śmiechem zwyciężyć. Kierunki przetworzenia mitu o Orfeuszu i Eurydyce w dramacie Anny Świrszczyńskiej Orfeusz*, in: K. Kołakowska (red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, Kraków-Lublin 2011, pp. 175-194.
- Jankélévitch 1987: V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova 1987.
- Jaworski 2017: M. Jaworski, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX-XXI wieku*, Warszawa 2017.
- Kowalska 1994: A. Kowalska, *Przypomnienie. W dziesięciolecie śmierci Anny Świrszczyńskiej*, "Tworczość", 1994, II, pp. 124-131.
- Kozyra 2007: M. Kozyra, *Ewolucja tekstu Orfeusza Anny Świrszczyńskiej*, tesi magistrale (con CD) scritta sotto la direzione di M. Prussak, Warszawa 2007.
- Lingiardi 2018: V. Lingiardi, *Diagnosi e destino*, Milano 2018.
- Marciniak 2015: K. Marciniak (ed.), *Classical Antiquity on Communist Stage in Poland. Ancient Theater as an Ideological Medium: A Critical Review*, Warsaw 2015.

- Miłosz 1996: Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
- Minois 2004: G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari 2004.
- Mori 2013: L. Mori, *Il "ridere" come rottura nelle cornici di senso. Esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico*, "Itinera", 2013, 6, pp. 156-174.
- Murza-Stankiewicz 1975: H. Murza-Stankiewicz, *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych? (Rozmowa z Anną Świrszczyńską)*, "Poezja", 1975, 5, pp. 31-37.
- Myers 1978: R. Myers, *The Opera That Never Was: Debussy's Collaboration with Victor Segalen in the Preparation of "Orphée"*, "The Musical Quarterly", LIV, 1978, 4, pp. 495-506.
- Padwa 1946: W. Padwa, *Repertuar teatrów w Polsce*, "Teatr", 1946, 6-7, pp. 45-59, <<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/314676/edition/297385/content?ref=desc>> (ultimo accesso: 10.05.2020).
- Pavese 1946: C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in: Id., *Feria d'agosto*, Torino 1946.
- Pavese 1947: C. Pavese, *I dialoghi con Leucò*, Torino 1947.
- Plessner 2017: H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Firenze-Milano 2017.
- Poradecki 1992: J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, in: A. Brodzka, E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Topyka antyczna w literaturze polskiej XX w.*, Wrocław 1992, pp. 53-68.
- Rilke 1955: R.M. Rilke, *Poesie*, a cura di G. Pintor, Torino 1955.
- Rowiński 1962: C. Rowiński, *Moda na mity greckie*, "Dialog", 1962, 9 (77), pp. 116-127.
- Srebny 1984: S. Srebny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984.
- Stabryła 1983: S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
- Świrszczyńska 1946: A. Świrszczyńska, *Na warsztacie teatralnym. Anna Świrszczyńska: Na marginesie "Orfeusza"*, "Teatr", 1946, 6-7, pp. 60-61.
- Świrszczyńska 1947: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach*, Warszawa-Kraków 1947.
- Świrszczyńska 2013: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej i M. Kozyry, Warszawa 2013.
- Vecce 2009: C. Vecce, *Cocteau e Orfeo. Sogno e metamorfosi del mito*, in: G. Doroli, C. Diglio (a cura di), *Cocteau l'italien*, Fasano 2009, pp. 51-64.

Abstract

Marina Ciccarini

Orfeusz. Sztuka w trzech aktach *by Anna Świrszczyńska: Rereading the Myth*

Anna Świrszczyńska, in her original drama *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach* (*Orpheus. Play in Three Acts*), a powerful and innovative post-war rewrite of the myth, first performed in 1946, transforms the myth and its essential features. Love, death and poetry are no longer the triad par excellence of the narrative, and Orpheus and Eurydice become fully aware of the own actions and choices. This update of the story involves a recent past which, after the war, required elaboration of mourning and grief, tending towards an ethics of awareness that frees the individual from guilt, and at the same time, opens up a path of hope with new prospects and new goals, notwithstanding fate, and overcoming fear.

Keywords

Świrszczyńska; Orpheus; Eurydice; Myth.

Alessandro Amenta

La rivisitazione del paganesimo slavo nelle scrittrici fantasy polacche

1. *Introduzione*

Uno dei fenomeni che hanno contribuito a ridefinire i contorni della letteratura fantasy polacca, non più ritenuta un genere esclusivamente di consumo, è costituito da opere che intrecciano narrazioni ispirate alla mitologia slava a una prospettiva ginocentrica volta a riscrivere il ruolo delle donne negli universi (non solo) fantastici. Questi romanzi sono il frutto della convergenza tra due tendenze emerse in Polonia sul finire del XX secolo e intensificatesi in modo particolare a partire dalla metà degli anni Duemila: la progressiva femminilizzazione della narrativa fantasy e il rinato interesse per il folclore locale, la demonologia popolare, la mitologia autoctona e la storia nazionale.

Il primo fenomeno ha preso avvio alla fine degli anni Novanta del XX secolo e ha gradualmente investito pressoché ogni aspetto delle dinamiche di produzione e ricezione del testo. Sintomi di questo cambiamento sono anzitutto l'entrata in massa delle scrittrici in un ambito tradizionalmente maschile, l'allargamento a un pubblico femminile in passato restio alla fruizione di questa tipologia di opere e il conferimento di premi letterari a un numero sempre maggiore di autrici¹. In quest'ottica va letta sia la nascita di gruppi o associazioni di scrittrici come "Harda Horda", che riunisce alcune tra le autrici fantasy più affermate², sia la pubblicazione di antologie che fotografano e al contempo consacrano una trasformazione in atto nel mercato editoriale, spesso promosse mediante slogan che ne rimarcano il carattere di opere 'al femminile'³. Crescente è inoltre la partecipazione delle donne alle attività degli

¹ Secondo Kaczor (2017a: 83-84) la fine della dominazione maschile nella fantasy polacca inizia nel 1999 con il conferimento ad Anna Brzezińska del premio Zajdel, il più importante riconoscimento per autori fantasy e fantascientifici. Nel primo decennio di attività, lo Zajdel era stato assegnato solo a scrittori uomini, ma nel nuovo millennio la situazione ha iniziato a mutare sensibilmente fino a raggiungere un sostanziale equilibrio.

² Si tratta di Ewa Białołęcka, Agnieszka Hałas, Anna Hrycyszyn, Aneta Jadowska, Aleksandra Janusz, Anna Kańtoch, Marta Kisiel, Magdalena Kubasiewicz, Anna Nieznaj, Martyna Raduchowska, Milena Wójtowicz, Aleksandra Zielińska. Cfr. <www.hardahorda.org> (ultimo accesso: 4.5.2020).

³ Si pensi agli slogan promozionali dell'antologia *Harda Horda* (2019), opera dell'omonimo gruppo: "Kiedy kilkanaście kobiet łączy siły, powstają rzeczy wyjątkowe" ('Quando una dozzina di donne unisce le forze, nascono cose eccezionali'), "Od kobiet dla kobiet" ('Dalle donne per le donne'). Cfr. <<https://www.wsqn.pl/ksiazki/harda-horda-antologia>> (ultimo accesso: 8.7.2019).

appassionati riuniti intorno a circoli di lettura e discussione (*fandom*) e all'organizzazione di *convention* tematiche (Polcon, Nordcon, Festiwal Fantastyki Nidzica).

Il ricorso al paganesimo slavo e al folclore locale come fonte d'ispirazione ha caratterizzato la fantasy polacca fin dai suoi esordi, risalenti ai primi anni Ottanta del xx secolo⁴. Limitato inizialmente al conferimento di una patina o una coloritura locale a narrazioni plasmate su modelli d'importazione occidentale, questo filone ha subito ben presto una battuta d'arresto in seguito alle polemiche suscitate da un articolo di Andrzej Sapkowski. Lo scrittore criticava la moda della "fantasy slava" tacciandola di superficialità, dilettantismo e incompetenza, sostenendo inoltre che la mitologia slava non poteva costituire alcun "archetipo" cui ispirarsi, ossia un insieme di miti, racconti e figure dell'immaginario collettivo facilmente decodificabili da parte dei lettori (Sapkowski 1993). Secondo lo scrittore, la mitologia slava non occupa alcun posto nella cultura polacca, essendo stata completamente eradicata dalla cristianizzazione senza lasciare traccia. Nonostante la discutibilità di tali affermazioni, confutate da una lunga serie di repliche⁵, il 'capitale culturale' e la posizione dominante di Sapkowski come *opinion leader* nell'ambiente chiuso e periferico della fantasy polacca dei primi anni Novanta ha dissuaso a lungo gli autori dal ricorrere a tali tematiche⁶. Secondo Majkowski (2013: 354) l'articolo di Sapkowski "ha avuto l'effetto di un fulmine sulla storia di questo genere in Polonia", e Kaczor (2017b: 63-64) afferma che "i primi tentativi da parte degli scrittori fantasy polacchi di sfruttare l'elemento slavo, deriso da Andrzej Sapkowski nell'articolo *Piróg, albo Nie ma złota w Szarych Górach*, ha fatto sì che questa fonte di ispirazione venisse abbandonata per quasi un decennio". Bisogna attendere la metà degli anni Duemila perché gli scrittori riprendano a mutuare in maniera sistematica figure e *topoi* dal panteon slavo e dal folclore autoctono. Si pensi, ad esempio, alle raccolte di racconti *Opowieści z Wilżyńskiej Doliny* (2002) e *Wody głębokie jak niebo* (2005) di Anna Brzezińska, al romanzo *Herbata z kwiatem paproci* (2004) di Michał Studniarek, alla tetralogia *Gwiazda Wenus, Gwiazda Lucyfer* (2003-2007) di Witold Jabłoński, alla raccolta di racconti *Pasterz Upiorów* (2007) e al romanzo *Kiedy Bóg zasypia* (2007) di Rafał Dębski, fino ai recenti cicli narrativi *Mitoświat* (2014-in corso) di Paweł Majka o *Wilcza dolina* (2016-in corso) di Marta Krajewska.

Il *trait d'union* tra queste due tendenze è costituito da opere di autrici che attingono al bagaglio di immagini e motivi forniti dalla Polonia precristiana per ripensare il concetto di femminilità, il ruolo delle donne nella società, il rapporto tra i sessi, il significato simbolico del corpo, le politiche sessuali. Sfruttando potenzialità finora inesplorate di un genere

⁴ Convenzionalmente si ritiene che la fantasy prenda avvio in Polonia nel 1982 con la pubblicazione del racconto *Twierdza Trzech Studni* di Jarosław Grzędowicz (cfr. Tkacz 2012: 30; Kaczor 2017a: 9).

⁵ La Polska Bibliografia Literacka segnala ben nove repliche all'articolo di Sapkowski uscite nell'arco di un anno, cfr. <<https://tinyurl.com/y3qwlqfw>> (ultimo accesso: 8.7.2019).

⁶ Sul tema cfr. Olszański 1995; Żukowska 2008; Majkowski 2013: 353-360; Kaczor 2017a: 109-113. Sulla questione della 'fantasy slava' in Polonia cfr. anche Rudolf 2009.

che Le Guin (1979: 79) considera “a modern descendent of the epic”, le scrittrici polacche approntano un discorso *women-oriented* e *women-friendly* rinnovandone forme, modi e tematiche. Tale approccio ha portato la letteratura polacca a riallinearsi alla scena internazionale, soprattutto nordamericana, dove la rimitologizzazione è ormai da decenni una strategia femminista impiegata dalle scrittrici fantasy⁷.

2. Storia e mito

Le opere in cui la rielaborazione di motivi folclorico-mitologici in chiave ginocentrica viene articolata in maniera più consapevole e produttiva appartengono al sottogenere della fantasy storica, “a term applied to fantasies in which the actual history of the primary world is conscientiously reproduced, save for limited infusions of working magic located within a secret history” (Stableford 2005: 199). È questo il caso della trilogia *Xiegi Nefasa (I libri di Nefas)*, 2016-in corso) di Małgorzata Saramonowicz, ispirata alla contesa tra Bolesław III e il fratello Zbigniew che nel 1102, alla morte del padre Władysław Herman, ereditano ciascuno una metà del Regno di Polonia; della trilogia *Odrodzone królestwo (Il regno rinato)*, 2012-2017) di Elżbieta Cherezińska, ambientata durante il travagliato periodo della frammentazione feudale, in cui il paese è scisso in principati in continua lotta tra loro (il cosiddetto *rozbiecie dzielnicowe*, XIII-XIV secolo); della trilogia (2015-in corso) di Joanna Żamejć, priva di un titolo cumulativo, costituita attualmente da *Nawrócenie wiedźmy (La conversione della strega)* e *Perkunowe wyroki (I verdetti di Perkūnas)*, incentrati sulla fondazione della città di Allenstein (l'odierna Olsztyn) e la cristianizzazione della Varmia a opera dell'Ordine Teutonico. Si tratta di romanzi in cui l'ambientazione storica realistica è arricchita dall'introduzione di elementi fantastici consistenti in qualche forma di magia conforme alla visione del mondo dell'epoca descritta, senza tuttavia alterare il corso degli eventi storici. Si distinguono dall'allostoria o ucronia, “an account of a hypothetical past or present that might have been actualized had a crucial historical event worked out differently, or a false belief had an authentic foundation in reality” (Stableford 2005: 7-8), poiché quest'ultima fornisce invece una versione alternativa della storia. Rifacendoci alla tassonomia di Farah Mendlesohn (2008), che accantona l'annosa diatriba sulla distinzione tra generi e sottogeneri letterari per classificare le opere in base al modo in cui il fantastico è introdotto nel testo, ad accomunare le tre autrici è il ricorso alla *immersive fantasy*, in cui l'elemento magico è fin da subito parte integrante dell'universo narrativo e non suscita stupore né nei personaggi, né nei lettori⁸. Dal punto di vista formale le opere di Saramo-

⁷ Si pensi ai romanzi di Ursula Le Guin o Marion Zimmer Bradley. Sul tema cfr. Lasoń-Kochańska 2008; Schanoes 2014 o gli scritti saggistici della stessa Le Guin (1979).

⁸ Le altre tipologie sono la *intrusion fantasy*, caratterizzata dall'irruzione dell'elemento fantastico in un universo che ne è privo; la *portal-quest-fantasy*, ampiamente praticata in ambito anglosassone, dove i personaggi entrano in un mondo magico tramite un portale o sono chiamati a intraprendere un viaggio per compiere una missione o raggiungere uno scopo; la *liminal fantasy*,

nowicz, Cherezińska e Żamejć consistono in cicli narrativi, segno di un mutamento dei paradigmi letterari, giacché fino ai primi anni Duemila la fantasy polacca si caratterizzava per l'uso del racconto come modalità privilegiata di narrazione (Tkacz 2012: 30). Comune è anche la creazione di romanzi corali popolati da decine di personaggi che rientrano in tre categorie narratologiche principali: "personaggi pseudo-reali" (Markiewicz 1976: 138), plasmati su figure storiche realmente esistite, dalle quali mutuano il nome e alcune informazioni essenziali, ma la cui biografia è per il resto opera di finzione (ad esempio il principe Bolesław III, l'arcivescovo Jakub Świnka, il Gran Maestro dell'Ordine Teutonico Heinrich Dusemer); "personaggi immaginari realistici" (Tkacz 2012: 143), associati a funzioni, cariche o mestieri tipici dell'epoca descritta (nobili, guerrieri, contadini), ma non modellati su concrete figure storiche; "personaggi immaginari fantastici" (*ibidem*: 144), tratti dal folclore o dalle credenze popolari (maghi, streghe, creature mostruose). Un altro tratto in comune è costituito dal tentativo di creare quella che Tolkien (1981: 143) chiama "illusione di storicità", ottenuta infondendo plausibilità all'ambientazione storica e stipulando un patto con il lettore, cosciente che quanto narrato è solo parzialmente opera di finzione. Benché le trilogie prese in esame trattino di periodi differenti (Saramonowicz: inizi dell'XI secolo, Cherezińska: XIII-XIV secolo, Żamejć: seconda metà del XIV secolo), la scelta delle autrici ricade su epoche di cui abbiamo scarse informazioni o la cui interpretazione è tuttora oggetto di discussione. Ciò permette alle autrici di intervenire compensando con l'immaginazione i buchi neri della storia. Come afferma Saramonowicz (2016b):

Il medioevo polacco è un'epoca ideale per uno scrittore. Lo scarso numero di fonti scritte e materiali permette di colmare le lacune in modo relativamente libero. Da dove proviene l'appellativo Labbrostorto riferito a Bolesław III? Il suo fratellastro Zbigniew aveva una moglie? Come è avvenuto il battesimo di Władysław, in seguito divenuto noto come l'Esiliato? A tutto ciò ho potuto dare la forma necessaria per creare i miei romanzi.

Vario è l'approccio delle scrittrici alle fonti documentarie. Se quella di Cherezińska vuole passare per una ricostruzione attendibile (per quanto filtrata letterariamente), risultato ottenuto grazie al ricorso a numerosi consulenti storici, Saramonowicz e Żamejć paiono meno vincolate al principio della veridicità storica e approntano narrazioni dichiaratamente finzionali⁹. Anche l'elemento magico, cui è maggiormente legata la rimittologizzazione, assume un peso diverso nell'economia testuale. In Saramonowicz costituisce il motore degli eventi: nel corso di un rituale pagano, il narratore Nefas, modellato sulla figura del cronachista Gallo Anonimo, prega il dio Trygław di concedere un erede maschio al principe Bolesław, che esaudisce la richiesta scambiando il destino di tre bambini. Una volta cresciuti, i tre giovani si trovano a scontrarsi per motivi ideologici: Alba,

dove un universo narrativo caratterizzato dalla presenza di elementi fantastici suscita stupore nei lettori ma non nei personaggi (cfr. Mendlesohn 2008).

⁹ Per un approfondimento sulle modalità di riscrittura della storia nella narrativa fantasy polacca si rimanda a Lemann 2012 e Lemann 2016.

la figlia biologica di Bolesław, abbandonata alla nascita e salvata dai sacerdoti pagani, capeggia la rivolta armata contro i cristianizzatori polacchi guidati da Władysław, il figlio biologico della balia spacciato per l'erede al trono. Un terzo adolescente, Jaksza, figlio biologico della Grande Sacerdotessa di Trygław adottato dal conte palatino Dunin, sceglie alla fine di schierarsi con i pagani. Nella trilogia di Cherezińska i motivi ispirati alla mitologia sono circoscritti a una delle numerose sottotrame, svolgendo tuttavia un ruolo cruciale all'interno delle dinamiche narrative. In un paese lacerato da contese territoriali, scontri di potere e intrighi di corte si inseriscono le comunità di seguaci della dea Mokosz e del dio Trzygłów, che cercano di manovrare gli eventi per arginare la scomparsa degli antichi culti. Żamejć, che ambienta i suoi romanzi in un'epoca in cui la Polonia è stata ormai quasi del tutto cristianizzata, introduce l'elemento magico-mitologico dall'esterno tramite la figura di una giovane lituana, Auszra, sacerdotessa del dio baltico Perkūnas. Catturata dai cavalieri dell'Ordine Teutonico, viene salvata da un cacciatore polacco che la porta nella nascente cittadina di Allenstein. Alla richiesta pressante di convertirsi al cristianesimo, la donna reagisce fuggendo nel suo villaggio. Quando questo viene raso al suolo nell'ambito della *Ostsiedlung* ('Colonizzazione dell'Est'), è costretta a riparare nuovamente ad Allenstein, dove finge di convertirsi, ma continua a praticare la propria religione, che trasmette ai figli.

Nonostante le differenze, le tre autrici impostano la narrazione su uno scontro tra civiltà con un approccio latamente postcoloniale. Il paganesimo è rappresentato come espressione di una cultura autoctona osteggiata, combattuta e infine eradicata da un cristianesimo tratteggiato come elemento straniero che, oltre a imporre un nuovo sistema di valori, cela mire espansionistiche, incarnate, in Cherezińska e Żamejć, dall'Ordine Teutonico:

Già da diverso tempo giungevano voci sui briganti che accompagnavano i coloni e che, in caso di resistenza, bruciavano senza pietà le capanne prussiane, violentavano le donne e le ragazze, uccidevano i bambini. Erano guidati da cavalieri con i mantelli bianchi e le croci nere. Dicevano di diffondere la nuova fede nell'unico Dio (Żamejć 2015: 14).

Sono "cavalieri glaciali e privi di anima con le croci sui mantelli. Si definiscono cavalieri della Madonna, ma in fondo al cuore non credono in niente. Sono pericolosi, perché sotto lo stendardo con la croce portano lo smorto acciaio delle spade" (Cherezińska 2014: 203). La rappresentazione del medioevo si contraddistingue per il suo carattere al contempo magico e femminile. Da un lato, l'influsso degli dei si rivela in modo concreto e tangibile, la natura è fonte di prodigi e meraviglie, la magia è una forma di potere accessibile agli esseri umani. Dall'altro, il paganesimo è dipinto come una struttura socio-religiosa in cui le donne rivestono ruoli di comando e hanno un rapporto particolare con la sfera sacrale. In questa visione idealizzata il paganesimo non è simbolo di generiche radici culturali e spirituali degli odierni polacchi, ma metafora di una società aperta e rispettosa nei confronti delle donne. La cristianizzazione è invece sinonimo di un mutamento dei ruoli sociali che porta al loro asservimento e alla demonizzazione del corpo e delle potenzialità femminili. Come vedremo più avanti, nelle tre scrittrici un paganesimo collettivistico e matriarcale

viene scalzato da un cristianesimo patriarcale e feudale. La scelta di periodi storici poco noti, sfuggenti all'elaborazione storiografica, permette, dunque, alle scrittrici di collocarvi una propria mitologia di genere con funzione compensativa.

3. *La rielaborazione del panteon balto-slavo*

La rimitologizzazione attuata dalle scrittrici investe anzitutto alcune figure del panteon slavo e baltico che, pur conservando le loro caratteristiche principali, vengono sottoposte a un certo grado di rielaborazione. Nella trilogia di Cherezińska compaiono la dea Mokosz e il dio Trzygłów, attorno ai quali si concentrano due culti separati e complementari. Le fonti storiche, come *La cronaca degli anni passati*, parlano di Mokosz come di una divinità associata all'acqua, alla pioggia, all'umidità, e dunque alla fertilità, all'abbondanza e al raccolto, ma anche a mestieri ritenuti tipicamente femminili, come la tessitura e la filatura (Strzelczyk 1998: 130-131; Szyjewski 2003: 127-129). Probabilmente si tratta di un residuo del culto pre-indoeuropeo della Grande Dea nella sua funzione di Madre Terra o Grande Madre (Gieysztor 2006: 202-203) e Mokosz permane fino a tempi recenti nel folclore slavo-orientale nella forma degradata di demone o spirito. Cherezińska la chiama Madre delle Madri, termine con cui nei romanzi sono indicate le divinità femminili ancestrali:

Migliaia di anni fa esistevano molte tribù. Oggi, ricordandole, le chiamiamo 'Sangue Antico', ma si trattava semplicemente del ceppo più antico scaturito da questa terra. Le tribù veneravano le Madri, perché sono il principio della vita; e rispettavano ciò di cui è fatta la vita: l'aria, l'acqua, la terra e il fuoco. Chi vive in accordo con la Madre può attingerne la forza (Cherezińska 2012: 354-355).

Mokosz è una divinità primigenia connessa alla pace e all'armonia, alla terra e al ciclico perpetuarsi della natura, di cui le Madri sono una sorta di teofania o ipostasi locale. Quando viene evocata, la sua comparsa è preceduta da segnali quali il ticchettio di un filatoio e una lieve acquerugiola, e la dea è accompagnata da un corteo di creature femminili tratte dal folclore slavo. L'introduzione del suo culto nella Polonia medievale da parte di Cherezińska ha tuttavia un carattere posticcio, essendo storicamente attestato solo nella Slavia orientale (Strzelczyk 1998: 130). Diverso è il discorso per quanto riguarda il dio Trzygłów, che appare col nome di Trygław anche nei romanzi di Saramonowicz¹⁰. Si tratta di una divinità polaba venerata in Pomerania, il cui culto è attestato a Stettino e Wolin (Strzelczyk 1998: 215-216; Szyjewski 2003: 121; Gieysztor 2006: 151). La sua caratteristica principale è la tricefalia, che per i cronachisti cristiani simboleggiava il dominio sul regno terreno, celeste e infero (cfr. Sikorski 2018: 318; Trkanjec 2013: 13-14). Gli storici, tuttavia, interpretano la tricefalia del dio come risultato della fusione di tre numi locali o come un tentativo di tradurre il concetto cristiano della trinità, ritenendo

¹⁰ Entrambe le forme del nome sono storicamente attestate, cfr. Szyjewski 2003; Kempniński 1993.

Trzyglów una divinità recente frutto del sincretismo pagano-cristiano (Sikorski 2018: 258-259). È stata avanzata l'ipotesi che si tratti di un'ipostasi del dio Weles connessa alla sfera ctonia, l'oltretomba, l'onniscienza, la chiaroveggenza (Gieysztor 2006: 147-153; Trkanjec 2013; Szyjewski 2003: 121). Cherezińska ritrae Trzyglów come dio della guerra la cui evocazione apre la strada a lotte fratricide che segnano l'inizio della fine del paganesimo nelle terre polacche:

A volte le tribù entravano in conflitto e da quei conflitti scaturivano delle guerre. Le Madri non le incoraggiavano mai, perciò gli uomini evocarono il dio dai tre volti, che amava bagnarsi nel sangue e dava loro la forza di combattere. Le Madri avvisarono i loro figli che Trzyglów non avrebbe dato loro né pace né felicità. Ma i figli spiegarono alle Madri che stavano arrivando tempi nuovi, tempi di guerra (Cherezińska 2012: 355).

In Cherezińska Trzyglów è contrapposto a Mokosz in quanto incarnazione di un principio distruttivo antitetico rispetto al culto della vita; inoltre, essendo associato alla brama di potere e di supremazia, la sua entrata in scena implica un allontanamento dalla cultura pagana delle origini, estranea al concetto di sovranità (nei romanzi i pagani si auto-definiscono 'popolo libero'). In questo modo Trzyglów spiana la strada al feudalesimo e al cristianesimo, qui inteso come potere temporale più che spirituale: "nelle nostre terre fecero il loro ingresso i sacerdoti di Cristo. Sedussero la gente con un dio che metteva il potere nelle loro mani. Un dio che aveva il potere di designare i re" (Cherezińska 2012: 355-356). Nella trilogia di Saramonowicz Tryglów è presentato come dio del fato il cui dominio è la conoscenza di presente, passato e futuro, il regno dell'oltretomba, la nascita e la fertilità, e assume funzioni che nel panteon slavo contraddistinguono anche altre figure (come Rod, le Rodzanice, Weles). Nei romanzi il culto del dio, incluse le pratiche di ippomanzia, non si discosta dall'immagine canonica, ma l'autrice introduce un elemento di novità mescolando miti slavi e leggende arturiane. Immagina un luogo di culto situato su un'isola circondata da una fitta nebbia al centro di un lago, nelle cui acque sprofonda una volta che il santuario viene scoperto e profanato. Come il richiamo all'isola di Avalon, anche il motivo del tatuaggio con cui vengono conferiti poteri chiromantici alla Grande Sacerdotessa, assente nelle credenze slave, sembra piuttosto di ispirazione britannica.

Żamejć attinge invece alla mitologia baltica, da cui riprende alcune divinità minori, come la dea della morte Giltinè, la dea dei boschi Madeinè, il dio dei venti Vėjopatis, senza tuttavia sottoporle a particolari rimaneggiamenti. A essere rielaborata è invece la figura del dio Perkūnas, che sappiamo essere una delle divinità più importanti del panteon baltico, connessa al tuono, al cielo, al fuoco, "dio della tempesta e della guerra, custode della moralità e della fertilità biocosmica" (Suchocki 1991: 303). Nel ciclo narrativo di Żamejć assistiamo allo stadio iniziale di un processo di monoteizzazione in cui Perkūnas ha scalzato le altre divinità, relegate a ruoli marginali e destinate presto a scomparire, assumendone poteri e ambiti di responsabilità. Il dio è chiamato con l'appellativo di Onniveggente, si manifesta sotto forma di serpente e concede alle sue sacerdotesse poteri soprannaturali. È mostrato come un dio spietato ma equanime, connesso a una concezione dell'etica in con-

trasto rispetto a quella cristiana, come emerge dalle parole della protagonista Auszra rivolte al padre di una giovane uccisa che non riesce a darsi pace della sua perdita:

Il vostro dio è un dio dell'amore e del perdono, perciò forse dovrete pregarlo per imparare a perdonare. Perkūnas ama i suoi figli, ma è anche il dio della giustizia e della vendetta ed è nella vendetta che consente di trovare conforto, mentre a voi non rimane che aspettare la giustizia dopo la morte (Žamejć 2015: 227).

4. *Il femminile e il sacro*

Il ripensamento di motivi folclorici e mitologici in chiave ginocentrica si esprime soprattutto nell'immagine della donna in stretta connessione con la sfera magica e divina. Benché non manchino figure maschili di sacerdoti o maghi – i *kreve* in Žamejć, i *žercy* e l'astrologo Ourus in Saramonowicz, gli Anziani Barbagrìgia in Cherezińska – si tratta di figure gerarchicamente inferiori rispetto alle loro controparti femminili o narrativamente marginali. In Saramonowicz la gestione del sacro è affidata alla Grande Sacerdotessa di Tryglaw cui, dopo la sua morte, subentra Alba. Nella stessa trilogia compare la figura misteriosa della Sapiente, slegata dal culto del dio e connessa a una conoscenza ancestrale della terra. Crea misture dagli effetti letali o miracolosi, sembra giovanissima ma è antica quanto il mondo, conosce l'arte dell'imbalsamazione e le proprietà delle piante. Fattucchiera, erborista, guaritrice, per il volgo è semplicemente una strega: “la Sapiente, che Czcibor in spirito suo chiamava strega, benché non gli fosse stato dato vederla, viveva nascosta nel bosco. In una tana sotterranea dove praticava impunemente i suoi incantesimi e le sue malie” (Saramonowicz 2017: 242). Sempre in Saramonowicz abbiamo una terza figura, Rangda, seducente maliarda orientale oggetto del desiderio del narratore, la cui morte lo porterà, in una linea narrativa che reinterpreta il mito della discesa di Orfeo negli inferi e la fiaba della Bella addormentata nel bosco, a varcare le porte dell'oltretomba per riportarne indietro lo spirito, mentre il corpo della donna giace per anni in una caverna senza essere intaccato dallo scorrere del tempo. Il suo legame con la sfera del prodigioso e del soprannaturale è evidente: racconta di essere stata venduta dai genitori a uno studioso di Costantinopoli che per cinque anni le ha trasmesso il suo sapere, per poi rivenderla a due mercanti talmente gelosi della sua bellezza da tenerla chiusa in un baule. Lo studioso di Costantinopoli, che si rivela essere il mago di corte di Bolesław III, rivela tuttavia di non essere stato lui il maestro e Rangda l'allieva, bensì il contrario, lasciando intendere che la donna sia una creatura dai poteri straordinari o persino una divinità.

Nella trilogia di Cherezińska il rapporto tra femminile e sacro è mostrato nella linea narrativa incentrata sulle 'sorelle verdi', la comunità di seguaci della dea Mokosz. Costituiscono una struttura gerarchica composta dalle Madri, termine con cui sono chiamate le divinità ancestrali, ma che è usato anche per indicare le guide spirituali della congrega, e dalle Figlie, le adepte. Le Madri sono donne dall'aspetto giovanile pur essendo ultracentenarie, possono evocare Mokosz e comunicare con la dea tramite animali o alberi totemici, ottenendone visioni e istruzioni. Risiedono nel folto dei boschi, dai quali ricevono saggezza

e potere. Inviano nel mondo esterno le Figlie per svolgere incarichi sotto copertura e usano una serie di postriboli sparsi per il paese come punto di ritrovo e di scambio di informazioni:

Le ragazze della “Grotte Verdi” erano l’arma segreta e le informatrici di Dębina. In apparenza meretrici che praticavano il mestiere più antico del mondo, in realtà erano spie e sorelle assegnate a missioni speciali, spesso assai complicate. Grazie a loro Dębina sapeva ciò che succedeva nelle corti dei principi, conosceva in anticipo i luoghi e le date delle battute di caccia contro il popolo del Sangue Antico. In passato avevano spesso influenzato i sovrani, perché disponevano non solo di grazia e bellezza, ma anche di tutti i segreti della terra, le più potenti forze misteriose della natura femminile (Cherezińska 2014: 256).

Auszra, protagonista dei romanzi di Żamejć, è una *ragana*, termine con cui nel folclore lituano è chiamata una figura femminile dai poteri magici che con la cristianizzazione ha assunto il significato di strega (Kempiński 1993: 358; Ivanov, Toporov 1987: 361-362). Secondo Ivanov e Toporov

La funzione principale delle *raganos* è danneggiare le persone e il bestiame [...]. Più spesso le *raganos* inviano morte e malattie alle persone (di solito attraverso il cibo o oggetti di vario genere) o le trasformano in bestie e uccelli. Le *raganos* danneggiano gli animali domestici, mungono le vacche, inacidiscono il latte, cavalcano i cavalli di notte fino a sfinirli, tosono le pecore, incantano le greggi, ecc. Rovinano le piante, soprattutto i campi di grano e gli orti, ma anche l’erba (colpendola con la grandine), causando un cattivo raccolto (Ivanov, Toporov 1987: 362).

In un’ottica di rivalutazione positiva del femminile, l’autrice ribalta l’immagine demonizzata della *ragana* e le conferisce abilità curative. Come la madre Daiva e le figlie Tikimės e Giltarė, Auszra assomma funzioni e caratteristiche della *voidela* (sacerdotessa lituana), in quanto vestale del dio Perkūnas, a quelle di capo villaggio e guaritrice.

Nei tre cicli narrativi le donne sono legate alla sfera del sacro anche in quanto guardiane del regno dei morti. Celebrano rituali di commemorazione dei defunti, entrano in contatto con gli spiriti degli antenati, una volta decedute comunicano con i vivi attraverso i sogni o escono dall’oltretomba per vendicarsi dei torti subiti. Queste abilità le rendono capaci di varcare le soglie tra i due mondi, trarre sapienza dal passato e ricevere aiuto da coloro che le hanno precedute. L’apice di questo rapporto è incarnato dalla Grande Sacerdotessa che, nei romanzi di Saramonowicz, possiede la chiave di accesso all’aldilà, “una chiave che conferisce il potere di sopraffare i nemici, di curare ogni malattia, di resuscitare i morti” (Saramonowicz 2016: 137), artefatto magico il cui desiderio di possesso innesca una catena di eventi che porta a morte e devastazione.

Anche il simbolismo insito nei nomi di alcuni personaggi – Alba, Auszra (Aurora), Tikimės (Speranza) – andrebbe letto nella prospettiva di una rivalorizzazione del femminile. Suggestiscono infatti l’idea di un rinnovamento e una rinascita spirituale del mondo che, nei romanzi presi in esame, è opera esclusiva delle donne.

5. *Il femminile e la natura*

Nelle tre trilogie lo stereotipo donna / natura, alla base del “pensiero binario patriarcale” che, secondo Cixous (1975), intrappola la filosofia occidentale in un vortice senza fine di opposizioni gerarchizzate in cui il femminile è sempre connesso simbolicamente alla mancanza, alla carenza, all’inferiorità, non viene decostruito, ma riletto in chiave positiva. Nei romanzi questo rapporto passa dall’essere puramente simbolico, come uno dei poli all’interno di un sistema di valori, a un legame concreto, materiale, corporeo della donna con il mondo naturale. Questo legame consiste anzitutto nella comprensione e nell’uso delle ‘energie’ che permeano la realtà e di cui solo le donne sembrano essere detentrici. In quest’ottica andrebbe interpretato il ‘dono di Perkūnas’, attivato entrando in connessione corporea-spirituale con il malato e alimentandone una sorta di fiammella vitale. Allo stesso modo va intesa la conoscenza delle proprietà medicamentose delle piante, che si differenzia dalle normali pratiche erboristiche perché implica sempre un aspetto magico: le erbe vanno colte in particolari momenti della giornata o stagioni dell’anno, la loro preparazione include la recitazione di formule o l’incanalamento di una forza misteriosa. Come Auszra e le *raganos* di Zamejć, anche la Sapiente di Saramonowicz unisce la conoscenza delle piante a un sapere ‘altro’ che rende le sue misture dei filtri magici piuttosto che dei semplici medicinali, ma le proprietà terapeutiche delle piante sono ben note anche alle ‘sorelle verdi’ di Cherezińska. Ad accomunare i romanzi è il carattere benigno di questo sapere / potere, che non viene impiegato per scopi egoistici, ma è sempre messo a disposizione della comunità. Come afferma Daiva, attraverso la cui voce parlano intere generazioni di antenate:

“Le *raganos* hanno l’obbligo di servire!”. Le parole della madre risuonavano forti nelle sue orecchie come il tuono di Perkūnas. “Solo per questo hai ottenuto il Dono. Più grande è il dono, più grande è l’obbligo, più grande è il sacrificio di una *ragana*. L’Onniveggente ti ha fatto un dono molto generoso, Auszra, perciò anche la tua opera deve essere immensa!” (Zamejć 2018: 193)

Un altro aspetto del rapporto elettivo delle donne col mondo naturale si esprime nella capacità di comunicare o entrare in contatto col regno animale. Dębina, “che tutti ritenevano la più importante delle Madri del Sangue Antico” (Cherezińska 2014: 15), si accompagna, novella Atena, a una civetta, simbolo di sapienza ancestrale, occulta e notturna, e di piume di uccello è fatto il suo mantello. Un’altra Madre, Jaćwież¹¹, ha un mantello dorato che si rivela essere uno sciame di api che le avvolge il corpo nudo, da cui l’appellativo *Biśu mâte* (‘Ape Regina’, in lettone), mentre al collo porta un enorme ciondolo d’ambra al cui interno è racchiuso un feto umano¹². Auszra addomestica una lince, simbolo esoterico di

¹¹ Jaćwież è in realtà un toponimo / etnonimo indicante sia la regione storica della Jatvingia (Sudovia), sia la popolazione che la abitava. L’uso di questo termine come nome proprio va inteso in senso allegorico: Jaćwież incarna lo ‘spirito’ del suo popolo, del quale costituisce la madre simbolica.

¹² Alla fine si scoprirà che il ciondolo d’ambra è l’utero della donna e la catenella con cui lo tiene al collo il suo cordone ombelicale. Dopo averla uccisa, i cavalieri teutonici prendono il

libertà e ricerca spirituale, che chiama Laukinis (Selvaggia), immagine e figura della sua padrona. Sempre Auszra comunica con Perkūnas tramite un rituale che consiste nel poggiare una ciotola di latte accanto a uno specchio d'acqua, attendere che un serpente esca dall'erba, beva il latte e si avvolga intorno alle sue spalle per sussurrarle all'orecchio la parola divina. Il serpente è pertanto una teofania di Perkūnas. E proprio dei serpenti salvano la ragazza da uno stupro uscendo in massa dall'erba e circondandola per proteggerla. In Saramonowicz l'animale guida è il cane Źmij, nome con cui nella mitologia slava è chiamato il serpente che, avviluppato alle radici dell'Albero Cosmico, protegge l'entrata di Nawia, il regno dei morti (Szyjewski 2003: 79).

La natura è un luogo sacro per eccellenza, dove è possibile entrare in comunione con la sfera spirituale, con le anime degli antenati e con le forze magiche. Il bosco è un tempio e un rifugio, la città uno spazio ostile e desacralizzato. L'urbanizzazione è vista non come segno di progresso, bensì di involuzione. In un'ottica ecofemminista, la caccia e il disboscamento sono una violenza perpetrata contro la Madre Terra, i cui doni devono essere accolti con gratitudine e parsimonia. La natura non ha connotazioni morali, può essere allo stesso tempo crudele e materna, avara e munifica, pertanto bisogna ingraziarsene i favori. Quando entrano nel bosco, le sorelle verdi di Cherezińska pronunciano una frase di saluto che è in realtà una formula magica di protezione: "Il bosco ama le sue figlie, le figlie amano il loro bosco". E per attraversarlo in sicurezza va chiesto il permesso alla divinità che lo incarna e protegge: "*Meřas māte*, Madre del Bosco, possiamo passare?". Il bosco è dunque uno spazio liminale dove i confini tra reale e irreali, vita e morte, noto e ignoto si fondono e confondono. Un ruolo importante è svolto anche dall'elemento acquatico, come le acque miracolose dei fiumi Srebrnik e Lutynia in Cherezińska o lo "specchio di Perkūnas" in Źamejć, e dalle cime delle montagne, come Łysa Góra, Ślęża e Radunia, antichi luoghi di culto pagani rimasti nell'immaginario popolare polacco come spazi arcani e misteriosi connessi ai sabba e agli incontri di streghe.

L'associazione tra donne e alberi è sottolineata anche mediante metafore e similitudini che possono esprimere tanto giovinezza e bellezza ("hai l'aspetto di un ramo in fiore", Cherezińska 2014: 379), quanto vecchiaia e trapasso ("somiigliava a un ramo secco e spezzato", Cherezińska 2017: 1532; "sto marcendo, figlia, come un vecchio albero", Cherezińska 2017: 1534), o ancora indicare tratti del carattere e della personalità ("[Jemioła] è un bosco profumato, una boscaglia, una terra selvaggia", Cherezińska 2012: 162). In ultimo, vale la pena notare il simbolismo antroponimico delle 'sorelle verdi' che, una volta entrate nella sorellanza, assumono il nome di un albero o una pianta: Topola ('pioppo'), Jemioła ('visco'), Tarnina ('prugnolo'), Jeźyna ('lampone'), Kalina ('viburno'). Nella struttura gerarchizzata della congrega non è dunque casuale che la più importante delle Madri si chiami Dębina, da *dąb* ('quercia'), l'albero sacro per eccellenza presso gli slavi (cfr. Gieysztor 1980: 87; Szyjewski 2003: 45-46, 121) e centrale anche in altre culture, come quella celtica.

ciondolo-utero con l'intenzione di recapitarlo al papa per testimoniare la mostruosità dei pagani, ma viene rubato da un cavaliere 'ravveduto' e restituito ai pagani.

6. *Il femminile e il potere*

Nelle opere di Cherezińska, Saramonowicz e Żamejć la sfera del femminile è sempre connessa a quella del potere, inteso sia come abilità magico-soprannaturale, sia come ruolo di comando nella comunità. Sotto questo aspetto la rinarrazione di motivi folclorico-mitologici assume le sembianze di una rivalse sulla storia: le autrici riscrivono il medioevo polacco rendendolo un'era in cui le donne potevano, entro certi limiti, influire sul corso degli eventi, prendere decisioni per il proprio popolo, attuare scelte autonome relative al proprio corpo e al proprio futuro. L'universo narrativo costituisce dunque una versione migliorata rispetto alla sua controparte reale. Allo stesso tempo, tuttavia, le scrittrici lasciano intendere che si tratta di una pallida eco di un'antica e forse solo mitica epoca matriarcale in cui l'accesso al potere non era circoscritto a determinate élite. Nei romanzi in esame sono infatti solo le donne che praticano le arti magiche o rivestono cariche nelle gerarchie religiose a godere di stima e rispetto. Le altre sperimentano tutte, indipendentemente dalla loro posizione sociale, qualche forma di brutalità e assoggettamento: dai matrimoni combinati alle violenze domestiche, dallo sfruttamento sessuale al femminicidio. È proprio questo sfondo a conferire rilievo alle donne dotate di un qualche potere che le mette al riparo o fornisce loro strumenti per fronteggiare i soprusi del mondo. La creazione di queste figure rappresenta una forma di riscatto e compensazione sulla storia, benché solo sul piano dell'immaginazione.

La gamma di poteri magico-soprannaturali in possesso di queste donne è vasta e fantasiosa. Il 'dono di Perkūnas' delle *raganos* lituane non consiste solo nella capacità di curare, ma consente di vedere immagini del passato di una persona, di comunicare con le antenate, di avere visioni del futuro, ma cela anche un lato oscuro, una forza sprigionata nei momenti di rabbia o paura in grado di uccidere. La Grande Sacerdotessa possiede la conoscenza di passato, presente e futuro, può comunicare con il pensiero e resuscitare i morti. Le Madri sanno interpretare segni e presagi, attingono forza dal bosco e conoscono il segreto dell'eterna giovinezza. Come spesso accade nella narrativa fantasy, però, l'uso della magia ha sempre un prezzo: le Grandi Sacerdotesse hanno la "seconda vista", ma sono cieche; le *raganos* curano le malattie, ma il carico di dolore e sofferenza accumulato negli anni ne causa una morte precoce; le Madri e le Figlie non sono toccate dallo scorrere del tempo, ma non possono entrare in contatto con oggetti "morti", perché invecchierebbero all'istante e i loro poteri svanirebbero.

Questi poteri, che sono allo stesso tempo saperi e conoscenze, sono tramandati di generazione in generazione per via matrilineare. Il concetto di matrilinearità, come quello di maternità, è inteso in senso figurato e sociale prima che biologico: la Grande Sacerdotessa non ha alcun legame di sangue con Alba, né le Madri ne hanno con le Figlie. La discendenza di sangue è un concetto estraneo al matriarcato elettivo delineato nei romanzi e andrebbe interpretato piuttosto come "clan simbolico" (Goettner-Abendroth 2013)¹³. È

¹³ Da questo schema si discostano in apparenza i romanzi di Żamejć, dove il potere è trasmesso lungo la linea materna intesa in senso biologico. Tuttavia, anche qui viene a formarsi un 'clan simbolico' costituito da donne e uomini uniti dalla comune esperienza di oppressione ed emarginazione. La lituana Biruta e i prussiani Ramico e Pogia, fuggiti dall'*Ostsiedlung*, vivono insieme

un passaggio di testimone da donna a donna che procede in maniera silenziosa, iniziatica e sotterranea, lontano dallo sguardo maschile, condizione indispensabile per la sua perpetuazione. Una volta scoperti, nel contesto della diffusione del cristianesimo, questi poteri divengono infatti oggetto di demonizzazione, come le donne che li possiedono: ecco che la sapiente diventa una strega.

Il potere di queste donne, tuttavia, ha anche un carattere sociopolitico. Oltre che sacerdotesse, le *raganos* sono capi villaggio che amministrano la legge, custodiscono le tradizioni, intrattengono rapporti diplomatici col mondo esterno, decidono se trovare accordi o scatenare la guerra contro gli invasori, suscitando lo sdegno dei cristianizzatori impreparati a interloquire con una donna in una posizione di comando. Anche le Grandi Sacerdotesse sono guide non solo spirituali delle comunità, incitano il popolo e infiammano gli animi, riuniscono eserciti e capeggiano rivolte. Apparentemente più limitato è il potere delle Madri a capo delle sorellanze, che operano nell'ombra e non si mescolano al mondo esterno, ma guidano le congreghe sul modello cospirativo delle società segrete, stringono e sciogliono alleanze, attuano progetti a lungo raggio che coinvolgono niente meno che l'erede al trono di Polonia.

7. *Schemi narrativi e contronarrazioni*

Per quanto riguarda gli schemi narrativi, la letteratura fantasy è basata in gran parte su un concetto chiamato *thinning* (Grant, Clute 1997: 942-943; Stableford 2005: 404), consistente nell'idea che i protagonisti dell'universo narrativo debbano fronteggiare un drammatico e spesso ineluttabile processo di disgregazione, assottigliamento e scomparsa dell'elemento fantastico. Stableford (2005: 404) lo definisce come

the common assumption of fantasy texts that the primary world has become less magical over time. The assumption is inherited from folktales, in which narrative voices are often acutely conscious of the fact that the time is long gone when animals talked, the gods walked the earth, or the fairy folk held regular intercourse with humankind, an age nostalgically consigned to some Arcadian era or dreamtime.

Questo motivo può costituire la causa scatenante degli eventi, un ostacolo da superare, un piano da impedire, un male da risanare, ma può rappresentare anche solo lo sfondo su cui tali eventi hanno luogo. I modi in cui viene declinato sono estremamente vari e dipendono, oltre che da scelte autoriali, anche dal sottogenere letterario di appartenenza, dalla tipologia di universo narrativo, dalle finalità del testo. Alcune di queste modalità sono descritte da Grant e Clute (1997: 942) come

alla famiglia di Auszra in una comune inclusiva e aperta dove trovano rifugio donne maltrattate, bambini abbandonati, prostitute. Sul tema del matriarcato slavo cfr. lo studio ormai classico di Evel Gasparini, pubblicato originariamente nel 1973 e recentemente ristampato nella Biblioteca di Studi Slavistici (Gasparini 2010).

one or more of a huge range of diminishings or dismissals of the old order: the desiccations of the secular and of technology; the draining of Magic from the energy pools of creation; the coming of Death into a world hitherto prelapsarian; [...] the triumph of Christianity, which criminalizes worship of, e.g., the Goddess; the increase of entropy, which ages the world.

Anche Saramonowicz, Cherezińska e Żamejć paiono seguire questo schema, che rielaborano infondendogli finalità rivendicative. I loro romanzi partono dal presupposto che la realtà sia permeata da forze magiche e soprannaturali che costituiscono il ‘mistero’ del mondo, il suo lato nascosto, inspiegabile e irrazionale. Alla conoscenza di questo mistero e all’uso di queste forze è connesso il culto degli antichi dei, figure tratte dalla mitologia e dall’immaginario popolare. Il culto è in mano alle donne, ma la religione pagana si trova in una situazione di pericolo, minacciata dal cristianesimo che perseguita e annienta le antiche credenze introducendo un nuovo sistema di valori. La figura della donna dotata di poteri magici o in contatto con la sfera sacrale viene relegata, sul piano simbolico e letterale, ai margini della società: la Grande Sacerdotessa, le Madri, Auszra, la Sapiente, persino Rangda sono costrette a vivere ai bordi o fuori dal mondo civilizzato, nel folto delle foreste, sottoterra, sulla cima delle montagne, lontano dalle città. Lo schema si chiude con la visione di un’imminente e definitiva sconfitta. Le donne cesseranno presto di avere potere e l’umanità perderà contatto con il lato prodigioso e fantastico del mondo, in procinto ormai di tramutarsi in una realtà prosaica e razionale. Se l’intento iniziale delle scrittrici può essere inteso come la creazione di una versione migliorata del mondo reale, l’effetto finale è invece distopico: il mondo sta per trasformarsi in una realtà ostile tanto alla magia quanto alle donne, ma non è una realtà immaginaria, bensì quella in cui vive il lettore. In questo senso le autrici creano romanzi privi di *eucatastrophe*, termine con il quale Tolkien (1964) intendeva un’imprevista e inattesa svolta finale dell’intreccio, una catastrofe positiva che consente l’espletamento di due funzioni essenziali che la fantasy mutua della fiaba (*recovery* e *consolation*). L’assenza di *eucatastrophe* è un tratto tipico della fantasy polacca, che Kaczor (2014) associa al suo carattere “antifiabesco” e demistificatorio: rivolta a un pubblico adulto privo di illusioni riguardo alle leggi che governano il mondo, è popolata da anteroi lacerati tra ambizioni personali e conflitti morali. Anche Tkacz (2012: 174) parla di ‘defavolizzazione’ (*odbaśniowienie*), attuata sovvertendo motivi e stereotipi fiabeschi, ma la interpreta come espediente finalizzato a evitare la reiterazione di schemi letterari ormai depauperati e sclerotizzati, la cosiddetta *formula fantasy*, “a rigid pattern of setting, character, and plot” (Attebery 1992: 9).

La rielaborazione del mito attuata nei cicli narrativi di Saramonowicz, Cherezińska e Żamejć consiste anzitutto nel ripensamento del medioevo polacco come epoca in cui le donne erano soggetti attivi della storia, rivestivano ruoli di comando e gestivano la sfera sacrale. La rivalorizzazione del femminile operata in questi romanzi è basata sull’invenzione di un passato fittizio che viene delineato come “mondo possibile” (Eco 1979), ma che talora assume la forma di racconto di una storia non detta, occultata, taciuta o cancellata da

istanze patriarcali. Il *retelling* attuato dalle tre scrittrici non sembra allineato ad altre narrazioni ‘nazionali’ ispirate agli stessi miti, da quella romantico-patriottica, in cui la riscoperta del folclore e della mitologia slava era funzionale al perseguimento di finalità identitarie e indipendentiste, a quella nazionalista, che perseguiva un concetto di polonità fondato su un autoctonismo razziale, per finire con narrazioni contemporanee come quelle del *rodzi-mowierstwo polskie*, movimento neopagano che si richiama all’idea di comunità etnica, e del turboslavismo, forma estrema della concezione alloctonista che postula l’esistenza di un Impero Lechitico antecedente il battesimo di Mieszko I (su questi temi cfr. Simpson 2013, 2017; Paszyński 2016; Sikorski 2018: 17-18; Żuchowicz 2018).

Quella di Saramonowicz, Cherezińska e Żamejć si presenta invece come contronarrazione che rompe lo schema ideologico della nazione intesa come comunità etnica idealizzata, a cui vengono contrapposti i concetti di sorellanza, clan simbolico, matrilinearità elettiva, attuando pertanto una rifunzionalizzazione della mitologia slava all’interno del contesto culturale polacco. Poiché i cicli narrativi oggetto di analisi rientrano nell’ambito della cosiddetta letteratura di consumo, ancorché con ambizioni artistiche oltre che puramente commerciali, l’invenzione di un paganesimo ginocentrico assume un valore ulteriore. Le autrici introducono una visione progressista del femminile in ambienti, come quello della fantasy polacca, che in materia di ruoli di genere si mostrano tradizionalisti, quando non apertamente misogini (Kaczor 2017a: 138, 178, 185). La necessità di rispondere alle aspettative del pubblico porta le autrici a non introdurre esplicitamente nuove significazioni del femminile, ma a contrabbandarle in maniera velata mediante metafore e simboli, sottotesti e sottotrame, allusioni e accenni che tuttavia risultano facilmente decodificabili da parte dei lettori. In questo modo, senza decostruire o ripensare convenzioni letterarie e schemi narrativi, operano un rimodellamento dei gusti del pubblico e plasmano l’immaginario collettivo dall’interno delle stesse dinamiche della cultura di massa.

Bibliografia

- Attebery 1992: B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington 1992.
- Cherezińska 2012: E. Cherezińska, *Korona śniegu i krwi*, Poznań 2012.
- Cherezińska 2014: E. Cherezińska, *Niewidzialna korona*, Poznań 2014.
- Cherezińska 2017: E. Cherezińska, *Płomienna korona*, Poznań 2017.
- Cixous 1975: H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, “L’Arc”, 1975, 61, pp. 39-54.
- Clute, Grant 1997: J. Clute, J. Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, London 1997.
- Eco 1979: U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979.
- Gasparini 2010: E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, a cura di M. Garzaniti, D. Possamai, Firenze 2010² (1973¹).
- Gieysztor 2006: A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.

- Goettner-Abendroth 2013: H. Goettner-Abendroth, *Le società matriarcali. Studi sulle culture indigene del mondo*, Roma 2013.
- Ivanov, Toporov 1987: V.V. Ivanov, V.N. Toporov, *Ragana*, in: S.A. Tokarev, *Mify narodov mira. Encyklopedija*, II, Moskva 1987.
- Kaczor 2014: K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, in: S.J. Konefał (red.), *Anatomia wyobraźni*, Gdańsk 2014, pp. 181-198.
- Kaczor 2017a: K. Kaczor, *Z getta do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Kraków 2017.
- Kaczor 2017b: K. Kaczor, *Smok to nie smok. Legendy polskie w XXI w.*, "Literatura i Kultura Popularna", 2017, 23, pp. 63-74.
- Kempiński 1993: A.M. Kempniński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993.
- Lasoń-Kochańska 2008: G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.
- Le Guin 1979: U.K. Le Guin, *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York 1979 (trad. it. a cura di A. Scacchi, *Il linguaggio della notte*, Roma 1986).
- Lemann 2012: N. Lemann, *Literatura, historia, kultura popularna – Przestrzenie konwergencji. Wprowadzenie*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", LV, 2012, 2 (110), pp. 123-148.
- Lemann 2016: N. Lemann, *Historie alternatywne – pomiędzy pisarstwem historycznym a fantastycznym, czyli czasem tertium est datur...*, "Poznańskie Studia Filologiczne. Seria Literacka", 2016, 28, pp. 77-100.
- Majkowski 2013: T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013.
- Markiewicz 1976: H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Mendlesohn 2008: F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008.
- Olszański 1995: T.A. Olszański, *Tropy słowiańskiej fantasy*, "Nowa Fantastyka", 1995, 7, pp. 66-67.
- Paszyński 2016: W. Paszyński, *Sarmaci i uczeni. Spór o pochodzenie Polaków*, Kraków 2016.
- Rudolf 2009: E. Rudolf, *Obecność słowiańskiego folkloru we współczesnej polskiej literaturze fantastycznej*, in: I. Rzepnikowska (red.), *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, Toruń 2009, pp. 199-214.
- Sapkowski 1993: A. Sapkowski, *Piróg, albo Nie ma złota w Szarych Górach*, "Nowa Fantastyka", 1993, 5, pp. 65-72.
- Saramonowicz 2016a: M. Saramonowicz, *Xięgi Nefasa. Tryglaw Władca Losu*, Kraków 2016.

- Saramonowicz 2016b: M. Saramonowicz, *Zostawiam sobie margines na rzeczy niewyjaśnione*, <<https://tinyurl.com/y3h268qb>> (ultimo accesso: 8.7.2019).
- Saramonowicz 2017: M. Saramonowicz, *Xięgi Nefasa. W zaświatach*, Kraków 2017.
- Schanoes 2014: V. Schanoes, *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale*, Burlington 2014.
- Sikorski 2018: D.A. Sikorski, *Religie dawnych Słowian*, Poznań 2018.
- Simpson 2013: S. Simpson, *Polish Rodzimowierstwo. Strategies for (Re)constructing a Movement*, in: K. Aitamurto, S. Simpson (eds.), *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*, Durham 2013, pp. 112-127.
- Simpson 2017: S. Simpson, *Only Slavic Gods: Nativeness in Polish Rodzimowierstwo*, in: K. Rountree (ed.), *Cosmopolitanism, Nationalism, and Modern Paganism*, New York 2017, pp. 65-86.
- Stableford 2005: B. Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham-Toronto-Oxford 2005.
- Suchocki 1991: J. Suchocki, *Mitologia bałtyjska*, Warszawa 1991.
- Strzelczyk 1998: J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998.
- Szyjewski 2003: A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003.
- Tkacz 2012: M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Tolkien 1964: J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*, London 1964.
- Tolkien 1981: J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, London 1981.
- Trkanjec 2013: L. Trkanjec, *Chthonic Aspects of the Pomeranian Deity Triglav and Other Tricephalic Characters in Slavic Mythology*, "Studia Mythologica Slavica", XVI, 2013, pp. 9-25.
- Żamejć 2015: J. Żamejć, *Nawrócenie wiedzy*, Olsztyn 2015.
- Żamejć 2018: J. Żamejć, *Perkunowe wyroki*, Olsztyn 2018.
- Żuchowicz 2018: R. Żuchowicz, *Wielka Lechia. Źródła i przyczyny popularności teorii pseudonaukowej okiem historyka*, Truskaw 2018.
- Żukowska 2009: E. Żukowska, *Typologia polskiego piroga, czyli o fantasy słowiańskiej piętnaście lat później*, "Czas Fantastyki", 2008, 3 (16), pp. 3-11.

Abstract

Alessandro Amenta

The Reinterpretation of Slavic Paganism by Polish Women Writers of Fantasy

The article aims at investigating the gynocentric reinvention of Slavic paganism in Polish fantasy fiction by women authors. Such a phenomenon derives from the intersection of two trends that have taken place in Poland during the last decades: the feminization of fantasy fiction and the revival of Slavic myths as a source of literary inspiration. The historical fantasy subgenre, in which fictitious versions of the Middle Ages are combined with folkloric elements, is particularly productive. Writers such as Małgorzata Saramonowicz, Joanna Żamejć and Elżbieta Cherezińska describe the clash between the advent of Christianity and an imagined Slavic paganism, in which women are able to control nature and magic. The analysis of their works shows how women authors rewrite national history to incorporate new visions of femininity into commercial and genre fiction.

Keywords

Fantasy Fiction; Feminism; Saramonowicz; Żamejć; Cherezińska.

Krystyna Jaworska

Penelope e altre orditrici nella poesia polacca contemporanea

Benché numerosi studiosi, come Hans Blumenberg (1991), abbiano da tempo rilevato la lunga durata e l'attualità del mito in quanto principio dinamico di costituzione e inesauribile riserva di senso che si presta a una incessante riformulazione da parte degli scrittori, a prima vista potrebbe comunque sorprendere la vitalità con cui alcuni miti, che parrebbero essere relegati alla cultura classica e distanti dalla sensibilità contemporanea, siano stati ripresi e riplasmati negli ultimi anni con modalità che presentano elementi di continuità, ma, come si vedrà, anche di frattura rispetto al secolo scorso.

A partire dal Novecento i miti classici riaffiorano per esprimere le inquietudini e il malessere del presente, per ridare voce ad una parola che sembra perdere risonanza, a un soggetto in crisi che porta a un narratore fluido, privo di centro. Oltre che nei testi letterari – pensiamo all'Ulisse di Joyce, all'Orfeo di Cocteau, all'Euridice di Anouilh, alla Medea di Pasolini¹ – il mito ritorna quale riferimento costante nelle riflessioni teoriche sulla letteratura, come espressione delle problematiche radicate nella natura umana (archetipali, per usare la terminologia junghiana) e delle strutture sociali patriarcali (Foucault).

Oggetto del presente saggio è la rilettura del mito di Aracne, che a partire dal famoso saggio di Roland Barthes *Le plaisir du texte*, conosce alcune importanti interpretazioni in chiave femminista. Lo studioso scriveva:

*Texte veut dire tissu. Mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée que le texte se fait, se travaille, à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée) (Barthes 2000: 126).*

¹ Per il mito di Orfeo e Euridice basti pensare all'*Orphée* di Jean Cocteau, a *Eurydice* di Jean Anouilh o a *The ground beneath her feet* di Salman Rushdie, ai racconti di Savinio, Bufalino, Pavese, Buzzati; per Medea, oltre che nuovamente a Jean Anouilh, a la *Lunga notte di Medea* di Alvaro, al film di Pasolini, al romanzo di Christa Wolf. Ovviamente l'elenco si può allungare *ad libitum*, come pure si potrebbero ricordare altri miti spesso ripresi nella letteratura novecentesca, come quello di Antigone.

La teoria poststrutturalista di Roland Barthes della *hyphologie* viene rielaborata in chiave femminista in ambito francese da Luce Irigaray e Hélène Cixous. La critica di taglio femminista condivide sostanzialmente con il decostruzionismo l'attenzione per l'altro, il diverso, il marginale, evidenzia la difficoltà per la donna di creare una sua immagine nella situazione di dominanza a cui è soggetta in una cultura fallocentrica e teorizza l'esistenza di una *écriture féminine*.

Tratti fondamentali di una poetica del testo femminile diventano l'autobiografismo (la donna trae dal proprio interno la sua scrittura, secerne se stessa) e la corporeità (scrivere attraverso se stessa), presenti nell'idea di "scrivere se stessa" teorizzata da Cixous nel *Riso della medusa* (1975). L'espressione della corporeità femminile si contrappone così alla tendenza della letteratura dominante, maschile, di reprimere tutto ciò che è emotivo, corporeo, sessuato, personale, a favore di una dimensione astratta, universale.

Com'è ben noto a chiunque si occupi di Gender Studies, negli anni Ottanta alcune studiose americane, tra cui Mary Daly (1978), Marta Weigle (1982), Carolyn Heilbrun (1990), hanno identificato nei miti legati a filatrici e tessitrici un riferimento centrale per descrivere la creatività femminile. Particolare fortuna ebbe il breve contributo critico di Nancy Miller edito nel 1986: Miller rifiuta la lettura psicoanalitica del mito di Aracne fatta da Joseph Hillis Miller e prende le mosse da Barthes, rilevando però come questi privilegi l'analisi del tessuto rispetto all'ascolto della storia della filatrice. Suo obiettivo è invece leggere 'attraverso' il tessuto per scoprire all'interno della scrittura la soggettività di genere presente nel rapporto tra l'artista e la sua opera, tra il soggetto e la narrazione:

We want to remember [...] that Arachne, the spider artist, began as a woman weaver of texts. By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads *against* the weave of indifferentiation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity; to recover within representation the emblems of its construction (Miller 1986: 272).

Contrapponendosi alle teorizzatrici dell'*écriture féminine*, Nancy Miller non rivendica la "corporeità del testo femminile", intesa in senso più o meno metaforico, ma la soggettività dell'autrice.

L'analogia tra il filo secreto dal ragno e il lavoro dall'artista che lascia nel testo tracce della sua presenza porta però a vari interrogativi rispetto al ruolo del corpo a cui singole studiose e scrittrici si rapporteranno con sfumature diverse. Per le teorie che rivendicano il corpo come centrale nella scrittura femminile, Lebkowska conia il termine "somatopoeica", e considera l'aracnologia una sua variante, analizzando le insidie che tale concezione comporta (2011: 11-27).

Anna Burzyńska enumera tutta una serie di fattori che hanno portato al grande successo dell'aracnologia:

la metafora di Aracne si è rivelata estremamente fertile e ispiratrice sul terreno della critica femminista: nobilita la soggettività artistica delle donne e le fonti femminili della scrittura, sottolinea che la creatività femminile è pienamente soggettiva in quanto crea

l'opera creando al contempo se stessa, rafforza la cancellazione del dualismo tra soggetto e oggetto che si trova alla base della concezione androcentrica dell'arte; mantiene la convinzione che la creatività femminile ha origine dal corpo, che è un'emanazione specifica della corporalità femminile, e infine evidenzia il nesso tra la creatività delle donne e la vita quotidiana (Burzyńska 2006: 411)².

In tutte le narrazioni mitiche sulle filatrici e tessitrici greche vi è un nesso fortissimo tra il filare e la narrazione, la lingua e la storia delle donne³. Monika Świerkosz osserva che “oggi è difficile dire qualsiasi cosa sulla poetica della letteratura delle donne senza far riferimento alla ben nota metafora del testo come tessuto e alla figura della tessitrice” (Świerkosz 2017: 17), che costituisce l'immagine emblematica della donna artista, presente non solo nella tradizione femminista. Questa immagine diventa più di una semplice metafora della scrittura e assume il ruolo di un “vero e proprio mito genesiaco dell'arte delle donne, diversa dalla creatività maschile sia in quanto ispirazione sia in quanto lingua e forma espressiva” (*ibidem*). Di particolare suggestione risultano infine i significati ulteriori che si possono trarre dalla metafora e il suo carattere trasgressivo: “Da un lato rimandava a un universo divino, in cui regnava la vecchia Parca/Moira/Cloto [...], dall'altro penetrava il microcosmo della Natura, in cui l'animalesca Ragna traeva il filo dal proprio corpo creando il mondo” (*ibidem*).

Grażyna Borkowska in *Cudzoziemki (Le straniere)* pone il manifestarsi dell'autobiografismo alla base del progetto aracnologico:

La storia di Aracne è una metafora visiva della creatività femminile: qualunque cosa crei, crei te stessa. Qualunque cosa sveli, sveli te stessa. Le donne che scrivono (creano) si collocano all'interno di un discorso, incapaci di distanziarsi, di recidere i nodi che le legano al testo, [...] di celarsi e fuggire (Borkowska 1996: 13).

In *Metafora drożdży (La metafora del lievito)*, la studiosa specifica che si può “parlare di letteratura delle donne quando il soggetto dell'opera svela la propria sessualità, manifesta un'autoidentificazione sessuale” (Borkowska 2001: 71)⁴. In questa accezione, ‘scrittrice femminile’ in ambito polacco è indubbiamente Świrszczyńska, non a caso autrice molto

² Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono da intendersi mie.

³ Kazimiera Szczuka (2003) offre una sintesi delle riflessioni sui miti incentrati su tali personaggi e sui loro nessi con la creatività femminile: ricorda come la figura della donna filatrice ha origine con le Moire che decidono sulla vita e sulla morte e richiama gli altri personaggi mitici femminili di tessitrici, tra cui, oltre a Aracne, Arianna e Penelope, Filomena, a cui il violentatore ha tagliato la lingua per impedirle di accusarlo, ma che narra alla sorella Procne cosa è successo con un arazzo che stava tessendo.

⁴ Borkowska (2011) negli ultimi anni si è distanziata dagli studi sulle donne, ritenendo che il potenziale racchiuso nello “svelamento” si sia esaurito. I cenni da me fatti sulla fortuna dell'aracnologia in ambito polacco sono tratti in ampia parte dalla citata monografia di Świerkosz (2017).

studiata in questa prospettiva. E la corporeità, come si vedrà più avanti, resta un elemento centrale nella poesia più recente femminile (Grądział-Wójcik 2016: 43-60).

La ricezione di tali studi in Polonia a partire dagli anni Novanta ha rivestito un ruolo importante per diverse studiose come pure per l'opera di alcune scrittrici polacche. Se l'immagine della tessitrice quale personificazione della scrittura femminile deve la sua popolarità ai Gender Studies, essa non era assente neppure prima in diverse opere letterarie, anche se con connotati diversi. Per cercare di capire se e in quale misura sia mutato l'uso del mito⁵, può essere interessante evidenziarne la presenza soffermandosi su alcuni componimenti scritti negli ultimi trent'anni da quattro poetesse di generazioni diverse: Wisława Szymborska, Bogusława Latawiec, Anna Piwkowska e Izabela Filipiak. La produzione della prima è in gran parte antecedente all'affermarsi della critica femminista, la seconda e la terza si collocano a cavallo, la quarta esordisce dopo il 1989. Nella scelta dei passi si seguirà non il citato criterio di Borkowska (2001: 71), ma un criterio meramente di sesso biologico, da un lato condividendo la posizione di Anna Legeżyńska (2009: 7), secondo la quale "resta da definire quale sia la caratteristica distintiva della poesia femminile", dall'altro al fine di mettere in risalto le diverse prospettive.

Nell'opera delle più note poetesse del Novecento polacco (salvo autrici come Maria Pawlikowska, Halina Poświatowska, Urszula Kozioł), i riferimenti espliciti ai miti classici sono presenti in misura relativamente limitata. Ad esempio, nella produzione di Wisława Szymborska (1923-2012), che conta complessivamente poco meno di trecento poesie, personaggi mitologici compaiono in nove componimenti, ma solo in quattro svolgono un ruolo centrale. Ovviamente si potrebbero trovare cripto-riferimenti o riprese in chiave universale di nodi mitici, ma il quadro non muterebbe sostanzialmente.

Sempre in una suddivisione basata sul sesso dell'autore si può rilevare come il mito rivesta un ruolo particolarmente significativo in autori come Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz con il suo bellissimo *Orfeusz i Eurydyka* (*Orfeo e Euridice*) e soprattutto in Zbigniew Herbert (1924-1998), la cui opera è fortemente impregnata di classicità; basti qui citare, in riferimento all'argomento trattato, alcuni versi tratti da *Tkanina* (*Tessuto*), poesia dedicata al passaggio dello Stige (tema, questo, caro a molti altri poeti, tra cui Wisława Szymborska, come pure presente in una poesia di Izabela Filipiak). In *Tessuto* i due miti, quello di Caronte e quello delle Moire, si intersecano:

Selva di fili dita sottili e telai di fedeltà
dell'attesa oscuri flutti
assistimi dunque fragile memoria
concedimi la tua infinità

il fioco lume della coscienza ticchettio uniforme
misura anni isole età

⁵ Per un'analisi in chiave irigarayana, incentrata sul rapporto tra madre e figlia, del mito di Aracne in alcuni testi della narrativa femminile polacca contemporanea si veda De Carlo 2018.

per traghettare infine alla vicina sponda
barca e filo dell'ordito e sudario⁶

Il tema della Parche è trattato in modo completamente diverso da Wysława Szymborska in *Intervista con Atropo* (dalla raccolta *Due punti*, 2005):

La signora Atropo?
Esatto, sono io.
Delle tre figlie della Necessità
Lei è quella con la fama peggiore.
Grossa esagerazione, poetessa mia.
[...]
Però le forbici sono in mano Sua.
Giacché lo sono, ne faccio uso.
Vedo che anche ora, mentre conversiamo...
Sono lavorodipendente, questa è la mia natura.
[...]
Di sicuro anche le guerre devono rallegrarLa,
in quanto danno un bell'aiuto.
Rallegrarmi? È un sentimento sconosciuto.
Non sono io che invito a farle,
non sono io che ne guido il corso.
[...]
E se uno più forte volesse sbarazzarsi di Lei
e provasse a mandarLa in pensione?
Non ho capito. Sii più chiara.
Riformulo la domanda: Lei ha un Superiore?
... Passiamo alla domanda successiva.
Non ne ho altre.
[...]⁷

⁶ “Bór nici wąskie palce i krosna wierności / oczekiwania ciemne flukta / więc przy mnie bądź pamięci krucha / udziel swej nieskończoności // Słabe światło sumienia stuk jednostajny / odmierza lata wyspy wieki / by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki / czółno i watek osnowy i całun” (Herbert 1998:76). *Tkanina* è stata tradotta in italiano in Z. Herbert, *L'epilogo della tempesta* (Adelphi, Milano 2016), si è qui preferito presentare una propria versione più aderente ai riferimenti mitici impliciti nel testo.

⁷ “Pani Atropos? / *Zgadza się, to ja.* / Z trzech córek konieczności / ma Pani w świecie opinię najgorszą. / *Gruba przesada, moja ty poetko.* / [...] / A jednak w rękach Pani są nożyce. / *Skoro są, to robię z nich użytek.* / Widzę, że nawet teraz kiedy rozmawiamy... / *Jestem pracowoliczką, taką mam naturę.* / [...] / Pewnie i wojny muszą Panią cieszyć, / bo duża z nich wyręka. / *Cieszyć? Nie znam takiego uczucia.* / *I nie ja do nich wzywam, / nie ja kieruję ich biegiem.* / [...] / A gdyby ktoś silniejszy chciał pozbyć się Pani

Al posto della densità semantica e delle suggestioni intertestuali di *Tkanina* si ha qui una limpida discorsività, una microstoria in cui i personaggi mitologici, tramite l'artificio dell'intervista, sono considerati al pari di personalità del mondo dei media, le divinità sono completamente umanizzate e lo stile colloquiale delle risposte maschera il dramma dell'esistenza umana.

Szyborska non modifica il mito, si limita a introdurre delle rimodulazioni che incidono non sulla storia, ma sul significato attribuito alla scena descritta. I ruoli delle tre Moire sono quelli fissati dalla tradizione e rispecchiati dai nomi che portano: Cleto (il cui nome significa "io filo") pone sulla rocca il filo della vita, Lachesi (che significa "destino") lo avvolge sul fuso stabilendo quanto filo spetta a ogni uomo, Atropo (che significa "inflexibile" e tale è in Szyborska), lo recide inesorabile. L'ordine superiore, divino, che regola il destino dell'uomo viene messo in discussione con una domanda che non trova risposta. L'interrogativo finale svela un intento non tanto decostruttivo quanto esistenziale. La Moira risulta essere una mera esecutrice di disposizioni non sue, ma altro non ci è dato di sapere.

Si può vedere un modo di operare analogo da parte di Szyborska in altre sue poesie, quali *Monolog* di *Cassandra*, laddove domina la disperazione della protagonista per l'inutilità della sua preveggenza, il sentimento della perdita e la consapevolezza della vacuità della ragione. In effetti il procedimento della popolarissima premio Nobel polacca non si discosta molto da quello adottato dalle poetesse sue connazionali della generazione prebellica, le cui riletture delle storie di personaggi mitici e letterari miravano a togliere loro l'aura di eccezionalità e talvolta a mettere a fuoco una prospettiva femminile: si pensi al senso di amara ironia che pervade *Nike* o *Ofelia* della Pawlikowska, alla compassione presente in *Antigone* di Hłakowiczówna o nella ben meno nota Krahelska, proficuamente studiata da Alessandro Amenta⁸.

Caratteristico di Szyborska è trattare la storia in modo non solenne, senza pathos, renderla quotidiana, e più che proporre una specificità femminile, spodestare l'antropocentrismo in una visione per cui l'essere umano è una creatura pari alle altre. Ma anche in questa prospettiva *L'intervista con Atropo* potrebbe ricordare il discorso di *Matka Natura* di Pawlikowska, di una natura per cui la vita di un qualunque animaletto è di identico (per altro modesto) valore di quella umana e proprio questa sensibilità per altri esseri viventi, contro la gerarchia maschilista, può essere ritenuta un tratto proprio della letteratura femminile.

In tutti i casi nella poesia di Szyborska solo raramente si può parlare di decostruzione dei miti, intesa come smantellamento delle retoriche idealizzanti la storia umana, vi prevale una lucida riflessione sull'incomprensibilità dell'universo.

/ i spróbował odeśłać na emeryturę? / *Nie zrozumiałam. Wyrażaj się jaśniej.* / Spytam inaczej: ma Pani Zwierzchnika? / ... *Proszę o następne pytanie.* / Nie mam już innych" (Szyborska 2009: 658-661).

⁸ In una lirica del 1943, *Jak żeglarz zabłąkany w błękitcie czasu wód* (*Come un marinaio smarrito nell'azzurro del tempo delle acque*), il soggetto, osserva Amenta (2016: 107), "si descrive come una sorta di Penelope che, smarrita nel tempo e nello spazio senza il suo amato e aspettandone il ritorno, confida: 'motam, motam tęsknoty nici pajęczynowe' (tesso, tesso le ragnatele della nostalgia)".

Maggiormente rispondenti all'*écriture féminine* e all'analogia tra testo inteso come tessuto e tessitura risultano essere le poesie recenti di Bogusława Latawiec⁹, autrice nata nel 1939, ovvero 16 anni dopo Szyborska, analizzate da Joanna Dembińska-Pawelec al fine di mettere a fuoco "la sfera femminile, o meglio la cifra o firma femminile all'interno dei versi di Latawiec" (2018: 269-270), rifacendosi esplicitamente alla proposta interpretativa di Nancy K. Miller. Secondo Dembińska-Pawelec, l'opera di Latawiec permette di identificare diverse di tali cifre.

Nella raccolta *Zmowy (Complotti)* esse sono esplicitate nella poesia *Arachne gubi sandał (Aracne perde il sandalo)*, datata ottobre 2011, laddove per descrivere il clima ad Atene e gli scontri dei manifestanti con la polizia avvenuti dopo l'annuncio della richiesta di tagli di bilancio richiesti da Bruxelles e dal Fondo Monetario Internazionale, l'autrice ricorre ad Aracne, raffigurata secondo la studiosa come una delle manifestanti che, anche in quanto donna, esperisce gli eventi, e in quanto artista ragno li registra iscrivendoli in una narrazione sulla prevaricazione:

Ad Atene i pugni rompono i vetri
 le pietre generano sangue
 Aracne perde il sandalo
 scappando sul selciato attraverso la viva ragnatela
 del vetro.
 Solo l'Acropoli riluce vigile
 nei fari
 isolata e irata
 benedicendo il proprio colle
 del sangue dal tempo sciacquato
 ora bianco e asciutto
 come ostia
 per i palati sempre bramosi
 di quelli che corrono in basso
 in passamontagna
 e di quelli che nei caschi
 con le visiere abbassate
 con il fuoco aperto dei randelli
 in mano.
 Lotta con la lotta?
 E gli oliveti – domando –
 dove ora si cullano sereni?
 dove frusciano le tuniche dei saggi
 in quale Agora del mondo?¹⁰

⁹ In italiano è uscita una scelta di poesie sue e del marito: cfr. Balcerzan, Latawiec 2011.

¹⁰ "W Atenach szyby tłuką pięści / kamienie rodzą krew / Arachne gubi sandał / uciekając brukiem przez żywą pajęczynę / szkła. / Tylko Akropol czujnie świeci / w reflektorach / osobny i

Secondo la studiosa, “la metafora della ‘viva ragnatela del vetro’ rimanda al mito ma anche alla teoria del testo come tessitura della ragnatela e soprattutto ci colloca nettamente nella contemporaneità mostrandone il volto brutale e sanguinario” (Dęmbińska-Pawelec 2018: 271). La tesi conclusiva, però, non trova pieno avvallo nel testo, in quanto Aracne può essere vista sia come una manifestante sia come un’atemporale “rappresentazione iconica”¹¹, considerato che nella seconda metà della poesia si ha l’amara evocazione di una mitica e perduta *aurea aetas* e l’acropoli, ormai priva di sangue, diventa l’agnello sacrificale di cui si nutrono le opposte fazioni.

Riferimenti aracnologici, secondo Dęmbińska-Pawelec, sono presenti in numerosi altri componimenti di Latawiec tramite la metafora del filo. Nella raccolta *Razem tu koncertujemy* (*Assieme qui concertiamo*) si manifesta “in poesie di carattere metatestuale nelle quali attraverso il lavoro femminile della tessitura viene evidenziata l’attività creativa” (Dęmbińska-Pawelec 2018: 271). Come esempio può servire *Okno* (*La finestra*):

Il tempo è dal filo ermeticamente ingarbugliato
 Memoria di tela
 La percorro a ritroso e ritorno
 Io e loro, tutte quelle
 Che ero
 Siamo in molte
 Per questo per ore guardo me stessa
 Dritto negli occhi¹².

La metafora del telaio e del filo come immagine del tempo richiama indubbiamente quella dell’autrice come tessitrice, sottolinea però anche la dimensione della memoria e del suo sedimentarsi. In quest’ultimo aspetto condensa due funzioni: quella della tessitrice, del telo, ma anche quella della scrittura, della letteratura come memoria, la cui centralità nella poesia di Latawiec è stata messa in luce negli studi di Delaperrière (2004: 67-68; 2006: 13-34).

zły / błogosławiąc swoje wzgórze / z krwi przez czas wypłukane / białe teraz i suche / jak hostia / dla wciąż łaknących podniebień / tych którzy pędzą dołem / w kominiarkach / I tych co w kaskach / ze spuszczoneymi przyłbicami / z otwartym ogniem pałek / w rękach. / Walka z walką? / A gaje oliwne – pytam – / Gdzie się teraz łagodnie kolebią? / Gdzie łopocą tuniki mędrców / Na jakiej świata Agorze?” (Latawiec 2015: 12).

¹¹ Se in generale si può osservare nella cultura contemporanea una tendenza alla frammentazione dei miti, che perdono carattere narrativo e diventano “rappresentazione iconica”, per dirla con Dominique Viart (1992: 119), tale tendenza risulta evidente in molti componimenti poetici per la densità semantica che racchiude, e Latawiec ne fa uso con grande maestria.

¹² “A czas jest z nici szczerlnie zamotany / Płócienna pamięć / Biegnę przez nią wstecz i z powrotem / ja i one wszystkie te / którymi byłam / Cała nas gromada / Godzinami więc patrzę sobie samej / Prosto w oczy” (Latawiec 1999: 23).

Pur condividendo la lettura di Dęmbińska-Pawelec, è doveroso sottolineare che la poesia di Latawiec non può essere vista solo in chiave aracnologica, in quanto, sebbene tale interpretazione sia valida per alcuni componimenti, diventa limitativa e riduttiva rispetto alla ricchezza e varietà di temi presente nei componimenti di questa brillante allieva di Przyboś. La sensibilità della poetessa verso i molteplici elementi che compongono la vita e in particolare verso il mondo della natura così come verso una dimensione epifanica (Latawiec 1999: 77-78) è stata per altro giustamente messa in risalto da diverse studiose (Grądział-Wójcik 2016, Trzecuńska 2018). Tutto ciò permette di asserire che nei confronti della decostruzione dei miti la poesia di Latawiec rappresenti una fase di passaggio tra l'approccio modernista e quello postmoderno e non sia ascrivibile integralmente a quest'ultimo.

Traggono ispirazione da viaggi in Grecia o nella Magna Grecia anche alcuni elementi mitici presenti nei componimenti di due autrici di una generazione più giovane di Latawiec: Anna Nasiłowska (nata nel 1958) e Anna Piwkowska (nata nel 1963)¹³. Mentre per la prima svolgono però un ruolo alquanto limitato, tant'è che nella prosa di *Wielka wymiana widoków* (*Gran scambio di vedute*, 2008) e nelle poesie di *Żywioty* (*Elementi naturali*, 2014), sono un'eco del passato, essi hanno ben maggiore rilievo nell'opera della seconda. Il ruolo che la tematica classica riveste in Piwkowska come punto di riferimento costante per il presente, con richiami ricorrenti a numerosi personaggi mitologici, tra cui Edipo, Euridice, Europa, Demetra, Persefone, Ifigenia, Medea, è evidente nella raccolta *Wyspa Nieborów. Wybór wierszy 1990-2015* (*Isola Nieborów. Poesie scelte 1990-2015*, 2016).

In *Farbiarka* (*La tintrice*) (Piwkowska 2016: 7; Amenta, Costantino 2010: 128), data "Creta 19 luglio 2007 di notte", la protagonista è descritta come un personaggio reale e al tempo stesso immaginario, in *Siostró moja Ismeno* (*Ismene, sorella mia*) chiede all'eponima protagonista:

Cosa cerco secoli dopo nella tua casa?
Il filo del gomitolò, e allora disfalo, aiutami,
perché questo filo è il tuo ricamo sul vestito.

Nieborów, Settimana Santa 2007¹⁴.

Fedra, ambientata in Francia, termina con i versi:

¹³ Anna Piwkowska ha al suo attivo nove raccolte di poesie e un breve romanzo di formazione intitolato *Franciszka* che evidenzia la sua sensibilità di genere: la protagonista si confronta infatti con il proprio desiderio di essere un poeta "sebbene i poeti siano esclusivamente maschi" (Piwkowska 2014: 18), e a convincerla che non sia necessariamente così sono le poetesse che man mano conosce, a cominciare da Szymborska, ma anche Saffo, Dickinson, Achmatova, Poświatowska.

¹⁴ "Czego szukam po wiekach w twym domu? / Nitki z kłębka, więc wypruj ją, pomóż / bo ta nitka to haft twój na sukni. / Nieborów, Wielki Tydzień 2007" (Piwkowska 2016: 11).

Proprio prima della discesa nella metropolitana, sulle pietre fredde
 ha il suo covile, il suo giaciglio, i suoi amorosi stracci,
 il suo filo disfatto, la narrazione da secoli
 filata¹⁵.

Nella poesia elegiaca *To, co tracimy* (*Quello che perdiamo*), scritta a Roma nel luglio 2014, dopo l'enumerazione di piante, profumi, animali, sentimenti, esperienze, elenca anche quanto visto sui mosaici antichi e sui soffitti dipinti:

Ninfe tra le braccia dei satiri, Ifigenie tradite dai padri,
 Elette che sussurrano a Oreste parole di vendetta.
 Riconosciamo alcuni volti della Maddalena
 [...]
 E del mondo continueremo a non saper nulla.
 Come un bambino che vorrebbe ancora conoscere,
 ma ha solo sfiorato la fiamma, come una falena
 che non comprende i principi del mondo¹⁶.

Rispetto a Piwkowska, particolarmente adeguata pare l'osservazione riportata da Marcin Klik rifacendosi agli studi di Veronique Léonard Roques, Yves Cheval e Diana Adriana Lefter, che il personaggio mitologico in quanto centro simbolico della narrazione mitica dà senso agli altri elementi e "la comparsa in un testo letterario del nome di un eroe mitico fa venire in mente tutti gli eventi a lui connessi, e quindi in un certo senso diventa il principio di un racconto nel racconto" (Klik 2016: 207). L'aspetto transtestuale permette inoltre un confronto con il passato, creando una tensione dialettica latrice di ulteriori significati.

I personaggi mitici sono resi al presente e nella postfazione a *Wyspa Nieborów* (intitolata *Pierścień wielkiej damy* [*L'anello della gran dama*]), Bronisław Maj, rilevando la ricchezza dei mondi descritti dall'autrice, guida dai molti volti, commenta:

Lei: la tintrice Aracne, Fedra, Didone, Ifigenia, Euridice, Medea e Emma Bovary e Anna Karenina e Ingeborg Bachmann...

Non si tratta però di astratti monumenti di marmo, abitanti del mito o della leggenda. No, loro vivono. Vivono nel nostro mondo, ora: Emma fa la bigliettaia in una località alpina, Fedra bivacca nel labirinto della metropolitana, Ismene prepara il pranzo pasquale ... E il mondo è la *casa delle donne*; la storia (anche quella familiare) e una narrazione di

¹⁵ "tuż przed zejściem do metra, na chłodnych kamieniach / ma swój barłóg, swe łoże, swe miłosne śmieci, / swoją nitkę wyprutą, snutą od stuleci / opowieść" (Piwkowska 2016: 13).

¹⁶ "Nimfy w uściskach satyrów, Ifigenie zdradzone przez ojców, / Elektry szepczące do Orestesa słowa zemsty. / Rozpoznamy kilka twarzy Magdaleny / [...] / I zawsze będziemy wiedzieć o świecie tyle co nic. / Jak dziecko, które jeszcze chciałoby poznawać, / a tylko dotknęło płomienia, niczym ćma, / która nie pojmuje zasady świata" (Piwkowska 2016: 150-151).

donna. Lei, come la tessitrice Aracne, e come Arianna che fa da guida nel labirinto, tesse, crea la sua e la nostra narrazione [...] (Piwkowska 2016: 154).

Mantengono però questi personaggi, come ho accennato prima, una dimensione ir-reale, fantastica. In particolare nella *Ballada o Arachne* (*Ballata su Aracne*) si ha una modificazione rilevante della storia, Aracne è la figlia del tintore che trasporta con una vecchia Land Rover balle di lino e tessuti grezzi al padre. Al pari del personaggio mitico sa tessere con bravura impareggiabile e si realizza nella sua arte:

Aracne a lungo fila, tesse, riempie
la sua narrazione [...]
prende dal padre matasse di lana colorata
per segnare il contorno di labbra e palpebre
E ricamare arditi baci.
Che importa Aracne, sempre imbrattata
di tinture, sporca [...],
quella dell'arazzo bacerà
come mai nessuna¹⁷.

Ignora i corteggiatori, finché non incontra uno zingaro, un musicista girovago, di cui s'innamora perdutamente. Però "rano poszedł Cygan tam skąd przyszedł" ('al mattino lo zingaro se ne andò / tornò da dove era venuto'). Vane sono le speranze della giovane di essere sfidata da una qualche divinità:

Aracne tesse e con il ricamo lettere scrive.
Folle, attende che Qualcuno si adiri,
che una divinità la sfidi,
ma tacciono i cieli vuoti del passato¹⁸.

In un mondo in cui gli dei paiono essersi dimenticati degli esseri umani, la vita che invece si profila all'orizzonte è troppo prosastica e volgare per la sensibilità romantica, sognatrice e ribelle di Aracne: la vuole in sposa lo stagnaio, un uomo volgare a lei sgradito. Ed ecco che in scena entrano altri aracnidi:

E di notte ragni neri escono
come ombre della morte

¹⁷ "Arachne długo mota, przędzie, syci / swoją opowieść. [...] / Od ojca bierze motki barwnej wełny / żeby zaznaczyć kontur ust i powiek / i pocałunki śmiało wyhaftować. / Co tam Arachne, zawsze utyłana / farbami, brudna, [...] / lecz ta z kilimu będzie całowała / jak nigdy żadna" (Piwkowska 2016: 28).

¹⁸ "Arachne тка i haftem listy pisze. / Wariatka, czeka aż się Ktoś rozgniewa, / jakaś bogini stanie z nią z zawody, / lecz milczą puste, niegdysiejsze nieba" (Piwkowska 2016: 28).

e con bava di ragno incollano i destini
di chi osa peccare ben prima del fidanzamento¹⁹.

La ballata ha un epilogo triste, come peraltro si addice al genere letterario: Aracne, piuttosto che sposare un uomo che non ama, si suicida e il corpo del suo amato viene poi trovato sbranato dai lupi.

L'autrice non si lascia intrappolare dalla metafora aracnologica, vede nei ragni una potenza oscura. Peraltro i ragni, come scrive in *Pająk* (Piwkowska 2016: 16; traduzione italiana *Il ragno*, Amenta, Costantino 2010: 130), destavano in lei orrore, sono immagine di morte e come tale li raffigura in *Rok Arachne (L'anno di Aracne, 2018)*, datata: Settimana Santa, 10 marzo 2017. Qui Aracne è appunto un ragno e raffigura la guerra, e gli uomini sono gli insetti di cui si nutre, per loro tesse la più tenera delle reti, gravida di conseguenze ("najczulszą z sieci [...] brzemienna w skutki").

Affamata è Aracne, e adirata.

[...]

L'anno della prima guerra. L'anno dei cacciatori
vestiti nelle loro maschere da insetti.

[...]

Il secondo salto
di Aracne. Il secondo anno di guerra.
E di nuovo nella rete un insetto è caduto,
il primo e il secondo, a migliaia

[...]

Aracne famelica la sua rete tesse,
chi redimerà i chitinosi corpi
per la risurrezione pasquale?²⁰

Il parallelismo tra la storia umana e il mondo della natura si arricchisce in chiusura con il riferimento escatologico. Il tono di favola, seppure dell'orrore, serve ad aumentare lo stridore della morte sovrana di questo mondo. La dimensione è quindi esistenziale e non improntata sul genere.

Se nella *Ballata* si poteva parlare di decostruzione del mito, del baratro tra sogni, desideri e realtà, nell'*Anno di Aracne* domina la violenza del mondo di cui si nutre la protagonista. E di certo Aracne non rappresenta qui la cifra di una scrittura femminile. Le poesie di

¹⁹ "a w nocy czarne pająki wylażą / jak cienie śmierci i służem pajęczym / zlepiają losy tych, co się odważą / grzeszyć na długo przed dniem swych zaręczyn" (Piwkowska 2016: 29).

²⁰ "Aracne głodna jest i zła. / [...] / Rok pierwszej wojny. Rok myśliwych / ubranych w swe owadzie maski. / [...] / Drugi skok / Arachne. Drugi wojny rok. / I znowu w sieci owad wpadł, / jeden i drugi, ciało tysiące / [...] / Głodna Aracne sieć swą tka, / kto chitonowe ciała zbawi / by zmartwychwstały w Wielką noc?" (Piwkowska 2018: 14).

Piwkowska utilizzano i rimandi per esplorare, più che per smascherare, mirano a mostrare l'incomprensibile crudeltà del creato. Si potrebbe argomentare che si tratti anche questo di uno smascheramento, ovvero mostrare la malvagità del mondo che si tende a celare, ma non in chiave decostruzionista, in quanto non mira a svelare i meccanismi della sopraffazione sociale mascherati dai valori della cultura.

Un'autrice che si colloca invece pienamente in chiave postmodernista e decostruzionista rispetto ai miti è Izabela Filipiak (1961)²¹. Se l'utilizzo del mito di Aracne nel suo romanzo *Absolutnia amnezja* è a mio parere alquanto artificioso, al pari di diverse altre parti del testo, l'autrice raggiunge esiti notevoli nella poesia, in cui sa con ben maggiore incisività presentare i temi di suo interesse. Emblematica è in proposito la poesia *Niezgrabna tkaczka* (*Una tessitrice maldestra*), in *Madame intuited* (2002), tradotta in italiano da Alessandro Amenta (2007). Anche in questo caso è evidente il ricorso da parte della scrittrice a temi e motivi tratti dai suoi studi di genere: la protagonista è infatti Penelope, altra figura mitologica ampiamente studiata dalla critica femminista. Per Caroline Heilbrun (1990), Penelope rappresenta la rivolta della donna e dell'artista a una condizione che la vede relegata a ruoli domestici e familiari, di moglie e madre. Il motivo per cui non può creare è perché è prigioniera della società. Solo quando cambierà tale condizione potrà tessere il suo arazzo: quest'ultimo raffigura una narrazione che avrà inizio quando la donna sarà libera. Filipiak presenta una figura di donna intrappolata in una situazione da cui non trova vie di fuga. L'io lirico è coetaneo o quasi dell'autrice (la poesia fu pubblicata la prima volta su "Kartki" nel 2000) e l'enumerazione di verbi della prima strofa rendono il ritmo di un agire convulso e coatto che nelle strofe successive si apre a pensieri concitati

Ho 37 anni
Sono Penelope
Intreccio e districco
Accorcio e allungo
Attorciglio
Intorbido
Ritorno al punto zero

²¹ Allieva di Maria Janion (i cui meriti nel percorrere nuovi percorsi ermeneutici e nello stimolare la diffusione degli studi sulle donne in Polonia sono enormi), Filipiak ha insegnato Gender Studies alle Università di Varsavia e di Cracovia, è stata *visiting professor* a Berkeley e attualmente insegna all'Università di Danzica e per queste ragioni ha indubbiamente maturato una grossa consapevolezza delle possibilità insite nell'armamentario critico e metodologico di taglio femminista. Ha all'attivo la pubblicazione di due raccolte di racconti e di due romanzi, di cui il primo, *Absolutnia amnezja* (*Amnesia totale*, 1995), fu aspramente criticato da Jan Błonki e strenuamente difeso da Maria Janion, una raccolta di poesie (*Madame Intuited*, 2002), un dramma (*Księga Em [Il Libro di M]*) e un saggio sulla scrittura creativa ad uso delle giovanette (*Twórcze pisanie dla młodych panien*). Nel 2007 ha pubblicato la sua tesi di dottorato sulla poetessa transgender modernista Maria Komornicka.

Manca poco, ripeto

[...]

Preferisco mangiare la tela piuttosto che accada per la seconda volta

Preferisco essere lo zimbello di tutti e una tessitrice maldestra

[...]

Non desidero nessuno di loro

Dovrò scegliere uno di loro

Non anelo il ritorno di mio marito

Ma bramo le sue avventure e desidero

Che queste avventure mi penetrino dentro

Per diventare una cosa sola con me

Non c'è mai stato alcun marito

Dovrò scegliere uno di loro

Che fare? Come salvarmi?

La mente corre come un topo sul telaio

Quando vago così il tempo scorre prima (Filipiak 2007: 23)²²

Rispetto alla distaccata ironia di Szymborska, alla sua desolata, empatica compassione per i personaggi femminili come Cassandra e Antigone, al richiamo ai miti come fonte della memoria per Latawiec, e come immagine della condizione femminile, del destino delle donne, Filipiak offre un'identificazione lacerante. La decostruzione della figura di Penelope mostra un personaggio imprigionato in un ruolo non voluto. La Penelope di Filipiak non desidera né il ritorno del marito, che rifiuta, al punto da asserire di non aver marito, né alcun uomo, pur sapendosi costretta ad averne uno. Ciò che desidera è l'avventura. E l'uomo pare essere l'unico modo per poter avvicinare questa sfera a lei negata. La poesia di Filipiak pare rispondere perfettamente alla tesi di Heilbrum in cui la tessitura femminile si identifica con la scrittura, per cui Penelope disfa il suo lavoro in quanto la sua storia è priva di fabula, di narrazione, di modelli. La narrazione di una scelta libera per una donna non ha ancora luogo per cui la "la mente corre come un topo sul telaio".

In *Madame Intuita*, nome che rappresenta una contrapposizione al personaggio poetico creato da Zbigniew Herbert *Pan Cogito (il signor Cogito)*, richiama in tal modo anche nel titolo la contrapposizione tra scrittura maschile, razionale, e scrittura femminile, irrazionale, il mondo mitologico compare ancora alcune volte con le figure della titanessa, del

²² "Mam 37 lat / Jestem Penelopą / Splatam i rozwijam / Skracam i wydłużam / Kręcę / Męcę / Cofam się do punktu o / Już niedługo, powtarzam / [...] / Wolę jeść płótno niż by się to stało po raz wtóry / Wolę być pośmiewiskiem i niezgrabną tkaczką / Nie pragnę żadnego z nich / Będę musiała wybrać jednego z nich / Nie tęsknię do powrotu mojego męża / Ale pożądam jego przygód i pragnę / By te przygody wniknęły we mnie // Nigdy nie było żadnego męża / Będę musiała wybrać jednego z nich / Co robić? Jak mam się ratować? / Myśl biegnie jak mysz po krosnach / Kiedy błędzę szybciej mija czas" (Filipiak 2007: 22).

Traghetttore, di Atlantide, di Leda. Indubbiamente l'opera di Filipiak rappresenta uno spartiacque, e si pone in senso stretto in chiave femminista e decostruttivista.

Nel 2009 esce l'antologia *Solistki* a cura di Maria Cyranowicz, Joanna Mueller e Justyna Radczyńska, che presenta testi di autrici che hanno esordito dopo il 1989. Come esplicitato dal titolo, si tratta di voci fuori dal coro e il volume rifiuta l'etichetta di poesia femminile, preferendo la definizione "poesia scritte da donne". Raccoglie quarantun autrici, a unirle è "la ricercatezza della personalità, la solitudine e l'indipendenza" (Radczyńska 2009: 223). Secondo le curatrici, molte loro opere non si differenziano da quelle scelte per le antologie poetiche non di genere, dove però le autrici risultano sottodimensionate, nonostante secondo i dati statistici la percentuale di testi poetici scritti da donne sia in crescita e già nel 2000 avesse superato il 40%²³.

Nelle *Pożyteczne refleksje (Utili riflessioni)* poste al fondo del volume le curatrici dialogano sulle specificità della poesia femminile. Un aspetto rilevante su cui viene posto l'accento sono i cambiamenti in corso nell'orizzonte letterario evidenziati dall'antologia, in quanto un numero crescente di autrici scrive "dalla prospettiva di un io inscindibile dal sesso biologico o culturale" (Cyranowicz 2009: 226). In molti componimenti le poetesse espongono la propria affettività, le emozioni, nonché temi finora scarsamente affrontati: aborti, parti, conflitti interiori, rivolte soffocate, malesseri.

le donne non sono in sintonia con la realtà in cui vivono. Mettono in discussione il ruolo a loro attribuito dal sesso culturale [...]. Forse per questo sono talora irritanti, come la poesia di Izabela Filipiak o di Kamila Janiak. Ho anche l'impressione che in questa poesia la lingua con cui si esprime l'esperienza della corporalità sia ancor più audace e interessante (Cyranowicz 2009: 228).

Altrettanto significativo è che in questa raccolta, però, il mito è quasi assente o appare di sfuggita, salvo che in *Odisseo* di Agnieszka Wolny-Hamkało; non pare quindi più essere un riferimento rilevante per le autrici di questa generazione.

In chiusura vorrei richiamare la tesi di Monika Świerkosz per la quale la lettura di Nancy Miller, che contrappone Aracne, simbolo della creatività femminile, ad Atena, simbolo della donna fallocratica, è limitativa, in quanto toglie l'ambiguità e le ambivalenze del mito e priva il femminile dei tratti propri di Atena:

Sono convinta che Aracne e Atena creino un continuum in cui sono iscritte tutte le ambivalenze connesse alla creatività femminile. Mantenere la bisessualità, l'asessualità, la transessualità, il porsi oltre la sessualità, mi pare sia per le donne una modalità parimente rappresentativa per parlare della propria identità rispetto a quella consistente nell'identificazione con la femminilità (Świerkosz 2017: 33).

²³ Su questo problema si è recentemente sofferma Joanna Grądział-Wójcik (2018: 5-20), osservando come non solo nelle principali antologie, ma anche nei manuali di letteratura e di poesia polacca contemporanea la presenza femminile sia molto ridotta.

Świerkosz ricorda come sulla complementarità delle due figure si fosse già soffermata Antonia Susan Byatt, rifacendosi al saggio di Calvino *Ovidio e la contiguità universale* (che sostiene la continuità tra il mondo degli dei e quello degli uomini e, hegelianamente, la concezione del conflitto quale condizione necessaria del cambiamento). A.S. Byatt, che nel suo romanzo *Possession* aveva posto tra i personaggi principali una poetessa autrice di poesie sui ragni, ricorda anche che Emily Dickinson scrisse una tra le più belle poesie sul ragno come immagine dell'artista, ma che per la poetessa il ragno è un personaggio maschile (Byatt 1999: 24). E qui desidero aggiungere una piccola considerazione di carattere linguistico: in latino classico *arenea* e in francese *araignée* sono femminili, in inglese non ci sono i generi grammaticali, ma *spider* in quanto animale di piccole dimensioni è solitamente considerato neutro, in greco classico ἀράχνη, in italiano *ragno* e in polacco *pająk* sono maschili. In queste ultime lingue la fallocratica Atena trasformando Aracne in un ragno non solo riduce l'antagonista a svolgere una attività non più creativa, bensì ripetitiva, ma la costringe altresì a un cambio di genere grammaticale imprigionandola in una creatura "maschile". Si tratta inoltre di un animale che suscita in molti, e specie nelle donne, ribrezzo e paura, il che aumenta la sottile perfidia della vendetta di Atena. La poesia di Anna Piwowska *Rok Arachne* con la dimensione mortifera di Aracne come metafora della guerra rappresenta anche l'ambiguità degli stereotipi di genere, della contrapposizione delle caratteristiche maschili e femminili racchiusa nel mito.

Concludendo: i miti classici non paiono rivestire un ruolo primario nella produzione poetica femminile polacca contemporanea, salvo in alcune autrici, e tali componimenti si pongono in misura ancora minore obiettivi decostruttivi. Appare invece evidente come la produzione di molte autrici che entrano sulla scena letteraria dopo il 1989 si contraddistingua per una notevole presenza della corporalità, e come tale talvolta la loro ricerca non rechi i tratti di una *żeńska sygnatura* (ovvero gli *emblems of a female signature*, per dirla con Nancy Miller), ma la superi per mostrare un'identità non sempre definibile: eterosessuale, omosessuale, transgender o oltre il genere.

Bibliografia

- Amenta 2016: A. Amenta, *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krabelska*, Roma 2016.
- Amenta, Costantino 2010: A. Amenta, L. Costantino (a cura di), *Inattese vertigini. Antologia della poesia polacca dopo il 1989*, Udine 2010.
- Balcerzan, Latawiec 2011: E. Balcerzan, B. Latawiec, *Il tempo raddoppiato*, a cura di A. Ceccherelli e L. Costantino, nota introduttiva di J. Mikołajewski, Roma 2011.
- Barthes 2000: R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 2000.
- Byatt 1999: A.S. Byatt, *Arachne*, "The Threepenny Review", 1999, 78, pp. 20-23.

- Blumenberg 1991: H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. it. di B. Argenton, Bologna 1991.
- Borkowska 1996: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska 2001: G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, in: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa 2001, pp. 65-76 (ed. or. “Teksty Drugie”, 1995, 3-4, pp. 31-44).
- Burzyńska 2006: A. Burzyńska *Feminizm*, in: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
- Cixous 1976: H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, trad. di K. e P. Cohen, “Signs”, 1976, 1 (4), pp. 875-893.
- Cyranowicz et al. 2009: M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska (red.), *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989-2009)*, Warszawa 2009.
- Filipiak 2007: I. Filipiak, *Madame intuita*, a cura di A. Amenta, Salerno 2007.
- De Carlo 2018: A. De Carlo, *Wyzwanie Arachne. Rozważania na temat zmian i reformulowania mitu pająka w polskiej współczesnej literaturze kobiecej*, in: R. Cudak, K. Pospizil (red.), *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, Katowice 2018, pp. 568-603.
- Delaperrière 2004: M. Delaperrière (éd.), *La poésie polonaise du vingtième siècle: voix et visages*, Paris 2004.
- Delaperrière 2006: M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Daly 1978: M. Daly, *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, Boston 1978.
- Dembińska-Pawelec 2018: J. Dembińska-Pawelec, *Arachne z ulotną nicią. Sygnatura kobieca w późnej poezji Bogusławy Latawiec*, “Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 2018, 32 (52), pp. 268-283.
- Grądział-Wójcik 2016: J. Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016.
- Grądział-Wójcik et al. 2015: J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec (red.), *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, Kraków 2015.
- Grądział-Wójcik et al. 2016: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec. Portret podwójny*, Kraków 2016.
- Heilbrun 1990: C. Heilbrun, *Hamlet's Mother and Other Women*, New York 1990.
- Herbert 1998: Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Klik 2016: M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969-2010)*, Warszawa 2016.

- Kraskowska, Marzec 2012: E. Kraskowska, L. Marzec (red.), *Wielkopolski alfabet pisarek*, Poznań 2012.
- Latawiec 1999: B. Latawiec, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999.
- Latawiec 2015: B. Latawiec, *Zmowy*, Szczecin 2015.
- Legeżyńska 2009: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Łebkowska 2011: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoeetyki*, "Teksty Drugie", 2011, 4, pp. 11-27.
- Miller 1986: N.K. Miller, *The Woman, The Text and The Critic*, in: Ead. (ed.), *The Poetics of Gender*, New York 1986, pp. 270-295.
- Nasiłowska 2008: A. Nasiłowska, *Wielka wymiana widoków*, Warszawa 2008.
- Nasiłowska 2014: A. Nasiłowska, *Żywioty*, Warszawa 2014.
- Piwkowska 2014: A. Piwkowska, *Franciszka*, Warszawa 2014.
- Piwkowska 2016: A. Piwkowska, *Wyspa Nieborów. Wybór wierszy 1990-2015*, Kraków 2016.
- Piwkowska 2018: A. Piwkowska, *Rok Arachne*, "Wyspa", 2018, 3, p. 14.
- Szczuka 2003: K. Szczuka, *Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, in: Ead., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003.
- Szyborska 2009: W. Szyborska, *La gioia di scrivere*, a cura di P. Marchesani, Milano 2009.
- Świerkosz 2015: M. Świerkosz, *W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, "Teksty Drugie", 2015, 6, pp. 70-90.
- Świerkosz 2017: M. Świerkosz, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiety klasycyzm*, Kraków 2017.
- Trzecuńska 2018: A. Trzecuńska, *O pewnym (nieoczekiwanym) pokrewieństwie. Bogusława Latawiec i Julia Hartwig*, in: J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska (red.), *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, Kraków 2018, pp. 209-223.
- Viart 1992: D. Viart, *Le mîthe et l' "Esthétique postmoderne"*, "Uranie", 1992, 1, pp. 101-120.
- Weigle 1982: M. Weigle, *Spiders and Spinners. Woman and mythology*, Albuquerque 1982.

Abstract

Krystyna Jaworska

Penelope and Other Weavers in Contemporary Polish Poetry

The paper deals with the deconstruction of classical mythology in Polish contemporary poetry by women. The author focuses on how Arachne's and Penelope's myths are used by poets belonging to different generations, taking into account the theoretical approach of gender studies and in particular Nancy Miller's arachnology and its reception in Poland both by scholars and writers. Poems by Wisława Szymborska, Bogusława Latawiec, Anna Piwkowska and Izabela Filipiak are analysed from this point of view as well.

Keywords

Deconstruction of Classical Myths; Arachnology; Polish Contemporary Female Poets; Arachne; Penelope.

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 teologico 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: 1, 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, *Sujatye 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' ruskich ličnyh 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, *Sovremennij slovar' ličnych 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/druzba/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/novyj_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.

Irina Marchesini

Mito e 'nuovo Realismo russo'. La riscrittura della tradizione caucasica in *Prazdničnaja gora* di Alisa Ganieva

1. *Scrittori di origine caucasica e 'nuovo Realismo russo'*

Nel corso dell'ultimo decennio, in quell'"affresco letterario [...] intensamente policromo e disomogeneo" (Possamai 2017: 25) che è la letteratura russa contemporanea, si è affermata una generazione di scrittori nati tra gli anni Settanta e Ottanta il cui minimo comune denominatore può essere individuato nell'interesse per la rappresentazione della vita delle persone semplici e della loro quotidianità; basti pensare, ad esempio, al grande successo di critica e pubblico riscosso dai romanzi di Andrej Aleksevič Astvatur' (1969-), Alisa Arkad'evna Ganieva² (1985-), Denis Nikolaevič Gucko³ (1969-), Roman Valer'evič Senč'in⁴ (1971-), Zachar (Evgenij Nikolaevič) Prilepin⁵ (1972-), Marija

¹ Docente presso l'Università statale di San Pietroburgo e scrittore; temi cari al 'nuovo Realismo russo' si ritrovano in particolare nei suoi primi due romanzi, *Ljudi v golom* (*Naked people*, 2009; traduzione italiana a cura di G. Marcucci, 2015) e *Skunskamera* (*Il museo dei fetidi*, 2010; traduzione italiana a cura di G. Marcucci, 2012). È risultato vincitore, tra gli altri, del premio (assegnato dai lettori) "Novaja slovesnost' – NoS" nel 2012.

² Vincitrice, tra gli altri, dei premi "Oktjabr" e "Debjut" (2009), e in seguito "Triumf" (2010) per *Salam tebe, Dalgat!* (*Salaam Dalgat!*, 2009).

³ Nato a Tbilisi, nel 1987 si trasferisce a Rostov sul Don, dove attualmente vive. Nel 2005 ha vinto il premio "Russkij Buker" per il romanzo in parte autobiografico *Bez puti-sleda* (*Senza rotta*, 2005), la cui vicenda, incentrata sui tentativi di un giovane ragazzo russo di ottenere la cittadinanza russa per abbandonare definitivamente la Georgia sovietica, si iscrive a pieno nel genere del 'nuovo Realismo russo'. Si precisa che qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia, I.M.

⁴ Scrittore e critico letterario, nel 2009 è entrato nella short list dei premi letterari "Bol'saja kniga", "Russkij Buker", "Jasnaja Poljana" e "Nacional'nyj bestseller" per il romanzo *Eltyševy* (*Gli Eltyšev*, 2009). Questo romanzo, incentrato sulla saga dell'omonima famiglia, è particolarmente rappresentativo del 'nuovo Realismo russo' poiché offre al lettore un ritratto delle vicissitudini visute dai personaggi, mettendo in luce l'unicità della loro esperienza.

⁵ Scrittore, politico e giornalista russo, è un veterano della guerra in Cecenia; di quest'ultima esperienza personale si trova importante traccia in *Patologii* (*Patologie*, 2004; traduzione italiana a cura di E. Striano). Un altro romanzo di rilievo nell'ambito del 'nuovo Realismo russo' è *San'kja* (*San'kja*, 2006; traduzione italiana a cura di E. Striano), in cui si narra la vita immaginaria del giovane attivista politico Aleksandr Tišin. Tra i più recenti e prestigiosi riconoscimenti a lui assegnati si segnalano il premio "Jasnaja Poljana" (2007) e "Bol'saja kniga" (2014).

Michajlovna Stepanova⁶ (1972-), Sergej Aleksandrovič Šargunov⁷ (1980-) e altri. L'affinità in termini di tematiche e intenti ha portato la critica, soprattutto quella più giovane, ad introdurre il controverso⁸ concetto di *novyj russkij realizm*, 'nuovo Realismo russo' o, in generale, di *novyj realizm*, 'nuovo Realismo'⁹. È parere di Šargunov che le motivazioni alla base di questo paradigmatico cambiamento in ambito letterario vadano rintracciate nel mutato gusto dei lettori:

[С]оциальность вернулась. Постмодерн сменило новое обращение к реализму, омолодившемуся через авангардные приемы. Люди изголодались по 'правде жизни'. Сейчас будут в цене романы о судьбе обычных людей – инженеров, офицеров, таксистов (Šargunov 2011).

Per questo motivo, le nozioni di “серьезность, социальность, искренность, пришедшие на смену стебовым экспериментам” (Šargunov 2010) svolgono la funzione di assi portanti del 'nuovo Realismo'.

Tali caratteristiche informano anche la prosa di un gruppo di scrittori di origine caucasica che scelgono il russo come lingua di composizione letteraria; in particolare, i loro romanzi sono ambientati in quelle terre di confine che, sin dall'Ottocento, hanno costituito nell'immaginario russo l'esotico 'Oriente'¹⁰. In una sua specifica propaggine, dunque, il

⁶ Premio “Novaja slovesnost' – NoS” per il suo romanzo *Pamjati pamjati (Alla memoria della memoria, 2017)*. A differenza delle precedenti opere citate, in questo caso la narrazione poggia le sue basi sulla documentazione storica; tale caratteristica, tuttavia, costituisce il motivo per il quale il romanzo viene considerato espressione del 'nuovo Realismo russo'. L'opera è recentemente uscita in traduzione italiana a cura di E. Bonacorsi per Bompiani (*Memoria della memoria, 2020*).

⁷ Scrittore, giornalista e personaggio politico, spesso traspone vicende personali nei suoi romanzi, come ad esempio in *Malyš nakazan (La punizione, 2003; traduzione italiana a cura di V. Piccolo, 2006)*. È risultato vincitore, tra gli altri, del premio “Debjut” (2001) e “Bol'saja kniga” (2017, secondo posto).

⁸ Per una ricostruzione del dibattito attorno al concetto di 'nuovo Realismo' in Russia si rimanda ai seguenti riferimenti bibliografici: Abiševa 2006, Bol'sakova 2008, Černjak 2010 e 2016, Čuprinin 2007 (in particolare la definizione di *novyj realizm*), Kaznačeev 2008, Pustovaja 2004 e 2005, Rotaj 2011, Senč'in 2005. In Italia, di 'nuovo Realismo' hanno parlato Guido Carpi a proposito di Zachar Prilepin (Carpi 2016: 326) e Giulia Marcucci in relazione ad Andrej Astvatur'ov (Marcucci 2018). Per quanto riguarda, invece, una sintesi delle caratteristiche del 'nuovo Realismo russo', oltre ai sopra citati riferimenti si segnala anche Chomjakov 2019, in particolare le tabelle a pp. 45-47 in cui l'autore schematizza e mette a confronto le caratteristiche del Realismo con quelle del 'nuovo Realismo'.

⁹ A differenza della dicitura russa, in cui tutti i termini sono riportati in minuscolo, nella traduzione italiana si preferisce utilizzare il maiuscolo per il sostantivo 'Realismo' in quanto nome di una corrente letteraria.

¹⁰ Si vedano, su questo punto, Layton 1994, Ferrari 2005 e 2015, Magarotto 2015.

'nuovo Realismo' è rappresentato da autori come Narine Jur'evna Abgarjan¹¹ (1971-), vincitrice, nel 2016, del premio letterario "Jasnaja Poljana" nella sezione "XXI secolo" con *S neba upali tri jabloka* (*E dal cielo caddero tre mele*, 2015), un romanzo che descrive la vita semplice di una piccola comunità di montagna. Altrettanto popolare è la produzione di German Umaralievič Sadulaev (1973-), autore ceceno che proprio in Cecenia ambienta le sue storie; nel 2017 il suo romanzo *Ivan Auslender* (*Ivan Auslender*, 2017) è stato inserito nella *long list* del premio "Jasnaja Poljana".

Se si fa riferimento alle tematiche legate alla quotidianità, nonché allo spazio geografico in cui si muovono i personaggi (in questo caso specifico, il Daghestan), è senza dubbio opportuno collocare l'opera di Alisa Arkad'evna Ganieva nel novero di quelli che si potrebbero definire i 'nuovi realisti caucasici'¹². Non a caso, l'intento principale di Ganieva consiste nel mostrare "i microcosmi isolati del Caucaso, allo stesso tempo narrando di persone comuni e di collisioni umane universali comprensibili a tutti e a ciascuno su questa terra" (Murdaca 2012). Nata nel 1985 a Mosca da famiglia avara ma cresciuta tra Gunib e Machačkala, in Daghestan, nel 2002 Ganieva si ritrasferisce a Mosca, dove frequenta l'Istituto di Letteratura Gor'kij e dove attualmente vive e lavora. Nel 2009, assieme alle colleghe Elena Alekseevna Pogorelaja (1987-) e Valerija Efimovna Pustovaja (1982-), fonda il gruppo di critica letteraria 'PoPuGan', acronimo derivato dalle iniziali dei loro cognomi. Il nome di Ganieva, dunque, è legato non soltanto all'*ars scriptoria* in senso stretto, ma anche alla critica letteraria e, più precisamente, a quei giovani critici che si sono preoccupati di stabilire il perimetro del 'nuovo Realismo russo'¹³. Secondo Ganieva, il 'nuovo Realismo' è una

литературное направление, отмечающее кризис пародийного отношения к действительности и сочетающее маркировки постмодернизма ('мир как хаос', 'кризис авторитетов', акцент на телесность), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства), романтизма (разлад идеала и действительности, противопоставление 'я' и общества) с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, искания, неудовлетворенность и трагический жест (Ganieva 2007).

Il quadro del 'nuovo Realismo russo' che emerge da questa teorizzazione è oltremodo cangiante ed è certamente contraddistinto da forme flessibili, contaminate, meticce;

¹¹ Prima ancora, Abgarjan è risultata assegnataria del premio "Baby-NoS" nel 2013 per il racconto lungo *Semën Andreič. Letopis' v karakuljach* (*Semën Andreič. Cronaca in forma di scarabocchi*, 2012); peraltro, nel 2011 è anche entrata nella *long list* del prestigioso premio "Bol'saja kniga" con *Manjunja* (*Manjunja*, 2010).

¹² A questo proposito è opportuno segnalare che dal 2008 si svolge l'annuale incontro dei giovani scrittori del Caucaso del Nord, iniziativa diretta da Sergej Filatov e coordinata, nella sua prima edizione svoltasi a Nal'čik, da Alisa Ganieva.

¹³ Il caso degli scrittori che si propongono anche come teorici di una nuova tendenza letteraria è profondamente legato all'idea di costruzione di un nuovo spazio culturale russo (cfr. Kukulin 2018: 151-182).

i generi, conclude Ganieva, come spesso accade nelle fasi storiche di transizione, “как и в барокко, размыты” (Ganieva 2007). A ben vedere, questa sorta di ‘compromesso’ tra forme e modalità tradizionali di narrazione e il postmoderno si può rintracciare, in Russia, sin dai primissimi anni successivi alla dissoluzione dell’Unione Sovietica¹⁴, avvenuta ormai quasi trent’anni fa. Per descrivere questa nuova forma letteraria nata, nelle parole di Stefano Calabrese (2005: IX), “per risolvere o immunizzarci dalle difficoltà storiche”, Naum Lazarevič Lejderman (2005) ha coniato il termine *postrealizm*, ‘Postrealismo’. È parere di Lejderman, il quale osservava gli sviluppi della letteratura russa contemporanea attraverso il prisma dell’estetica postmodernista, che nel ‘Postrealismo’ il concetto di ‘mito’ giochi un ruolo fondamentale, soprattutto nel rapporto tra autore e lettore:

Особенность реалистического мифа состоит в том, что он действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (поэтика жизнеподобия) предполагает диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя постоянно сопоставлять свой опыт с ‘виртуальной реальностью’ художественного мифа – искать в вымышленном персонаже ‘знакомого незнакомца’, находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять ‘новую мифологию’ (Lejderman, Liroveckij 2003: 537-538).

In questo serrato dialogo tra autore e lettore all’insegna della *recherche* di tratti di continuità e discontinuità, di costanza e rottura, la rielaborazione e conseguente costruzione di una nuova mitologia pare costituire una tappa obbligata del percorso artistico e, per estensione, identitario.

2. *Mito e costruzione di una nuova identità*

La centralità del mito nel ‘nuovo Realismo russo’, sottolineata da Lejderman, non stupisce se si tengono in considerazione i profondi cambiamenti politici, economici, culturali e sociali che hanno modellato i contorni della Russia attuale. In particolare, come osserva Inna Kalita, dai primi anni Novanta tutte le repubbliche (ex-) sovietiche sono state chiamate a rinegoziare e ricostruire una nuova identità nazionale sulla base della rivisitazione della tradizione: “[п]роцесс естественного самоочищения наций от коммунистической идеологии, начавшийся после распада СССР, в каждой стране связан с оформлением национальной идентичности” (Kalita 2016: 68). Come noto, dal punto di vista della formazione dell’identità culturale, il mito, e soprattutto i miti di fondazione, hanno da sempre costituito un momento di affermazione per tutte le civiltà. Secondo Mircea Eliade, l’uomo arcaico conferisce al mito il valore di *exemplum*, intendendolo non soltanto come modello da seguire ed imitare, ma anche come filtro attraverso

¹⁴ Cfr., a questo proposito, l’elenco di scrittori proposti da Chomjakov (2019: 32).

il quale interpretare il mondo, il proprio scopo e il proprio posto in esso: “il mito, quale che sia la sua natura, è sempre un precedente e un esempio, non soltanto rispetto alle azioni (‘sacre’ o ‘profane’) dell’Uomo, ma anche rispetto alla propria condizione. Meglio: il mito è un precedente per i modi del reale in generale” (Eliade 1972: 431). In quanto precedente assoluto, dunque, il mito acquista un valore “apodittico” (Eliade 1985: 15) e, nonostante spesso descriva eventi fisicamente o logicamente impossibili, risulta sempre saldamente ancorato alla dimensione del reale; nelle parole di Eliade, “un mito racconta sempre che qualcosa è realmente accaduto, che un avvenimento è accaduto nel significato più profondo del termine” (*ibidem*: 7). Sul nesso tra realtà e mito si è peraltro espresso in maniera molto chiara Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, che riporta l’eccezionalità del mito alla sfera della quotidianità e alla concretezza della memoria:

[М]иф же есть не вымысел, а реальность, но реальность иного порядка, чем реальность так называемой объективной эмпирической данности. Миф есть в народной памяти сохранившийся рассказ о происшествии, совершившемся в прошлом, преодолевающий грани внешней объективной фактичности и раскрывающий фактичность идеальную, субъект-объектную (Berdjaev 1990: 18).

Il mito, dunque, non è una semplice invenzione, ma una vera e propria realtà, seppur diversa da quella empirica; inoltre, il fatto di esser collocato, a livello cronologico, in un tempo assai lontano, gli conferisce il carattere di verità assoluta e di narrazione edificante. Così, attraverso questo dispositivo estetico collettivo, l’umanità da secoli rende intellegibile e negozia la propria esperienza.

Tenendo in considerazione il valore apodittico del mito, non pare un caso, dunque, che di fronte alla necessità di costruzione di una nuova identità, diretta conseguenza della dissoluzione dell’Unione Sovietica, numerosi artisti dell’area post-sovietica ne abbiano fatto così ampio ricorso nelle loro opere. Lontano dall’essere una semplice rappresentazione immaginaria volta alla comunicazione di valori in forma simbolica (Dumery 1957: VI), il mito trasmette a queste narrazioni un potenziale di verità assoluta, necessario per affermare un nuovo ordine delle cose. Nella sua concezione berdjaeviana, il mito risponde anche all’esigenza di rinnovamento del Realismo che, secondo Pustovaja, è possibile soltanto attraverso l’introduzione di qualcosa che si situi al di fuori dei ranghi dell’ordinario¹⁵:

[И]стинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд – нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идет все-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей (Pustovaja 2005: 25).

¹⁵ Cfr., su questo punto, il concetto di *Magical Historicism* e ‘Realismo magico’ in Etkind 2015 e Possamai 2018.

In questo senso, la ripresa del mito serve a far fronte ad almeno due necessità tra loro interconnesse: I) il rinnovamento in ambito artistico e letterario; il mito si configura così come risposta all'ironia dominante del postmoderno¹⁶; II) la costruzione di una nuova identità, sia essa nazionale, sociale o di genere, ponendosi inoltre in rapporto dialettico rispetto ai 'miti' alla base della cultura sovietica e, prima ancora, dell'impero russo¹⁷. Per via della sua forza 'bicefala', contemporaneamente orientata verso il passato e tesa al futuro, il mito viene riconosciuto da alcuni critici come una delle caratteristiche del 'nuovo Realismo russo' (cfr. l'elenco di Kulakovskaja 2011: 473).

La prosa di Ganieva, in particolare, è caratterizzata dalla convivenza sincronica e sincretica di diverse tipologie di mito all'interno di un medesimo spazio testuale. Dai riferimenti alla mitologia greca classica, alle divinità àvare, dalle creature tipiche del folklore slavo ai simboli appartenenti alla religiosità ebraica, la prosa di Ganieva ricorda quella "стремление сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве" che Bolšakova (2008) individua come altra caratteristica precipua del 'nuovo Realismo russo'. Al fine di comprendere meglio la riscrittura del mito operata da Ganieva allo scopo di costruire ed affermare una nuova identità dal punto di vista del ruolo della donna nella società post-sovietica, è necessario partire da qualche considerazione sulla letteratura come *locus* eminentemente maschile in Daghestan.

3. *Varcare la soglia proibita: mito e narrazione*

L'esordio di Ganieva ha visto la pubblicazione nel 2009 del suo primo racconto lungo *Salam tebe, Dalgat!* (*Salaam Dalgat!*, 2009), opera che le è valsa il prestigioso "Debjut" (2009), premio letterario per scrittori sotto i venticinque anni allora giunto alla sua decima edizione. Tuttavia, la premiazione è avvenuta in circostanze davvero particolari: Ganieva si era firmata con uno pseudonimo maschile, Gulla Chiračev. E così, come una pallottola (si noterà che 'gulla' in daghestano significa appunto 'pallottola'), la scrittrice irrompe sulla scena letteraria russa contemporanea. Come riportato dalla stampa, l'identità dell'autrice è stata scoperta solamente durante la cerimonia di consegna del premio (Redakcija 2009). Eppure, la giuria, composta, tra gli altri, da Zachar Prilepin e Aleksandr Iličevskij, era al corrente della sua vera identità sin dal giorno prima. Nonostante ciò, questo evento è stato per tutti sconvolgente; come ricorda Prilepin, "мы [...] были, мягко говоря, шокированы. Потому что это очень мужская проза – то, что написала Ганиева" (*ibidem*). Come spiega la stessa autrice, la scelta di presentarsi con uno pseudonimo maschile è stata anzitutto dettata dalla volontà di non contravvenire alle norme culturali di comportamento in Daghestan, dove non si ritiene decoroso per una donna vagare per la città o scrivere della

¹⁶ Si veda, a questo proposito, il modello circolare proposto da Terry Eagleton, secondo cui "literature passes from myth to irony and then reverts to myth" (Eagleton 1996: 80).

¹⁷ Sullo scardinamento dei 'miti' culturali imperiali e sovietici in epoca post-sovietica, si veda Tlostanova 2004.

vita di strada¹⁸. Per di più, l'*ars scriptoria* in generale è considerata uno spazio essenzialmente maschile all'interno del quale, per una donna, è molto difficile addentrarsi. Come suggerisce Ganieva in un'intervista, è possibile chiarire la natura 'maschile' della sua opera di debutto solamente contestualizzandola sullo sfondo della produzione letteraria daghestana. Il mondo finzionale di *Salaam Dalgat!*, spiega l'autrice, è

абсолютно мужской. Это территория во многом табуированная для женщин. Потом, кстати, дагестанцы-читатели говорили про книгу, что девушке из хорошей семьи неприлично писать об улицах. Так вот, псевдоним дал мне внутреннюю свободу. Только под маской Хирачева я смогла отважиться написать собственную серезную прозу, да еще и про сегодняшнюю Махачкалу (Ganieva 2011).

Nondimeno, la decisione, per certi versi strategica, di nascondere la sua identità dietro una maschera maschile sullo sfondo di una società che confina la donna al limitato spazio domestico, affonda le sue radici anche in motivazioni artistiche. Nelle parole di Ganieva:

I imagined myself in a man's shoes during the process of writing. As if it wasn't me. The contents of my first long story *Salaam, Dalgat!*, its atmosphere, its characters, its dialogue, and energy felt so masculine, that I couldn't even think of taking a female pseudonym (Janney 2018).

Il racconto lungo, infatti, parla della vita quotidiana e di strada dei giovani daghestani, del loro difficile rapporto con l'Islam e, in generale, del decadimento delle tradizioni. Più precisamente, nella narrazione si segue da vicino il giovane Dalgat, di cui viene descritta una tipica giornata, fatta di incontri con altre persone diverse per età, professione e provenienza sociale.

Vicende simili costituiscono l'ossatura anche del primo romanzo ganieviano, *Prazdničnaja gora (La montagna in festa, 2012)*. Attraverso la focalizzazione zero, dispositivo caratteristico del Realismo, il narratore segue le vicende di Šamil', un giovane avaro, preoccupato per una voce non confermata che, con il procedere della narrazione, si fa sempre più concreta: i russi hanno deciso di innalzare un muro per separare il Daghestan dalla Federazione. Pur nel caos generale scandito da regolari manifestazioni e scioperi, la vita si ostina a scorrere normalmente nella capitale Machačkala: i giovani continuano a frequentarsi, brulicando tra i corsi; vanno in discoteca, alla ricerca di un'avventura o di semplice divertimento. Tra casa e lavoro, anche la routine quotidiana delle donne pare non essere intaccata: sulle loro bocche c'è soltanto il matrimonio dell'anno, quello di una giovane ragazza di nome El'mira e Bašir, uno dei figli della ricca famiglia Chanmagomedov. Durante i festeggiamenti, però, accadono fatti strani: gli uomini scompaiono. Queste misteriose sparizioni, evidentemente collegate con la costruzione del muro, non sono che l'inizio di una serie di eventi sconvolgenti che porteranno ad un drammatico epilogo.

¹⁸ Per via della sua attività letteraria, alcuni anni fa Ganieva ha subito pesanti minacce da parte dei suoi conterranei e da fondamentalisti islamici (cfr. Ganieva 2013).

Il matrimonio dei Chanmagomedov sembra essere il motivo delle celebrazioni promesse dal titolo; benché questa prospettiva venga volutamente disattesa, è proprio tale avvenimento a fornire il pretesto per introdurre il tema del racconto orale come prerogativa femminile, in aperta opposizione alla creazione letteraria pubblicata in forma scritta, che invece viene prevalentemente associata al mondo maschile. Per la prima volta, infatti, il protagonista apprende la notizia tra le mura domestiche, ascoltando i discorsi della madre con Marija Vasil'evna e la vicina di casa. Dei dettagli, invece, viene a conoscenza più tardi, nel primo capitolo della seconda parte, origliando la conversazione di Kamilla, la figlia della sua vicina, mentre è dalla parrucchiera per prepararsi alla cerimonia. Anche in questo caso, nella narrazione è alle donne che viene demandato il compito di raccontare storie, come peraltro accade nel Prologo, una porzione testuale per certi versi a sé stante rispetto al resto del romanzo. A questo proposito, particolarmente suggestiva è l'immagine presentata nell'*incipit*: il giovane Anvar viene spedito dagli uomini in cucina alla ricerca di un cavatappi e lì, avvolta in una nuvola di farina, trova Zumrud ed altre donne impegnate in discorsi che si potrebbero sentire in qualsiasi casa. A livello metafinzionale¹⁹, il bianco della farina ricorda la pagina immacolata e funge metaforicamente da 'portale' tra la dimensione del reale e quello dell'invenzione letteraria. L'allusione all'arte della narrazione è peraltro rafforzata dall'azione compiuta da Zumrud: utilizzando la farina, la donna ha creato un impasto che sta lavorando; come l'autrice nel mondo reale, anche lei sta simbolicamente 'impastando' le parole, che volano nell'aria mischiandosi con la farina. Legata alla sfera del suono e dell'oralità è anche la digressione innescata da una melodia, che stimola in Zumrud il ricordo d'infanzia di sua nonna, del suo duro lavoro e, in generale, della vita in montagna, con le sue tradizioni e le sue credenze:

[Т]ам большая громкоголосая старуха покачивала самодельную деревянную люльку со связанным по рукам и ногам младенцем. Зумруд вспомнил, как шупала тогда детский матрасик с проделанной в положенном месте дырочкой. В нем хрустели пахучие травы, а в изголовье таился запрятанный нож...²⁰ (Ganieva 2018).

La figura della donna che crea la vita, anzitutto attraverso il parto ma anche per mezzo dell'arte culinaria, è centrale, come si vedrà a breve, per comprendere l'uso che Ganieva fa del mito per l'affermazione di una nuova identità della donna nella società contemporanea daghestana. Un intreccio di punti di vista esclusivamente femminili si ritrova, infine, in un altro brano di poco successivo dove lo stesso evento, e cioè l'esplosione di un pullmino, viene presentato sotto forma di variazioni in cui, sebbene l'esito rimanga immutato, emergono significative discrepanze, mostrando un rapporto di stretta dipendenza tra quanto detto e la memoria.

¹⁹ Cfr. Stonehill 1988.

²⁰ Trad. it.: “[L]i una vecchia corpulenta e sguaiata [...] dondolava una culla di legno fatta a mano; dentro c’era un neonato con le mani e i piedi fasciati. Ricordò di avere tastato il materasso: aveva un buco in un punto preciso, e dentro c’erano delle erbe profumate e cricchianti. Più in alto, invece, sotto la testa, era nascosto un coltello...” (Ganieva 2015: 12).

Tali occorrenze, che abbondano all'interno del tessuto narrativo, ricordano la definizione di mito data da Aristotele²¹ nella sua *Poetica* (334-330 a.C.); qui il concetto è legato all'oralità poiché il 'mythos' altro non è che la composizione dei fatti, ovvero l'arte di organizzare e ordinare gli eventi narrati (Aristotele 1987: 137); nella tragedia, che era recitata, esso svolge un ruolo di primo piano. Per questo motivo, specifica Aristotele, la trama, o 'mythos', deve essere completa, compatta, in modo tale da essere facilmente ricordata a memoria (*ibidem*: 137). Il mito, dunque, inteso come arte orale del narrare, e, nello specifico, del tramandare storie sacre di generazione in generazione (Lessa, Vogt 1965: 142), ne *La montagna in festa* viene associato alla sfera femminile.

Quest'associazione diventa ancora più evidente se si prendono in esame i 'testi nei testi' contenuti nel romanzo. Qui, infatti, si trovano: estratti da due romanzi; un poema in versi; una serie di brani copiati da un diario personale; una poesia in quartine; un articolo di giornale. Tutte le narrazioni in forma scritta sopra elencate²² sono associate o appartengono a uomini: nel caso del primo romanzo nel romanzo, *Rož' ne rastët na kamne* (*La segale non cresce sulla pietra*), l'autore è sconosciuto; nonostante ciò, esso compare in relazione al protagonista maschile, che decide di leggerlo quando si accorge che la data di pubblicazione coincide con l'anno della sua nascita. Sempre a Šamil', che di mestiere fa il giornalista, sono collegate la poesia in quartine e l'articolo di giornale. Il secondo romanzo, il poema in versi e i brani del diario sono invece attribuiti a Machmud Tagirovič Tagirov, l'unico personaggio presentato con nome, cognome e patronimico. La sua figura si rivela particolarmente interessante poiché incarna il 'modello' di scrittore daghestano: figlio d'arte (il padre ha tradotto il Corano e scritto un poema in lingua àvara che gli portò grande notorietà in epoca sovietica), Tagirov è uno scrittore di professione, così come il suo omonimo, realmente esistito, Machmud da Kachab-Roso (1873-1919); la comunanza dal punto di vista onomastico, che Tagirov non perde occasione di sottolineare, sembra tracciare una immaginaria linea di discendenza diretta con il più grande poeta prerivoluzionario àvaro²³. A connotare il personaggio non sono solo il nome e il 'lignaggio', ma anche la descrizione delle condizioni di solitudine e isolamento in cui scrive, che danno maggior risalto alla sua figura, contraddistinta dal tratto dell'individualità. Le donne, invece, caratterizzate dal tratto dell'oralità e della coralità, sono sempre inserite in un gruppo o dipendenti da qualcun altro; in questo contesto, le loro narrazioni sono equiparate,

²¹ Su questo punto, cfr. anche Belfiore 2000.

²² Per completezza, bisogna aggiungere anche il gran numero di insegne, volantini, slogan che costellano il testo e che vengono ripetutamente citati; dei loro autori, però, non viene detto nulla. Si deve anche tener presente la lettera scritta da Asja a Šamil', unico vero documento scritto da una donna nel romanzo. Tuttavia, le caratteristiche formali e stilistiche della lettera rimandano alla dimensione dell'oralità; più che un testo redatto seguendo rigorosamente le norme dettate dal genere, la lettera di Asja è più simile ad un biglietto in cui sono annotati alcuni pensieri che, in forma orale, sarebbero stati organizzati nella stessa maniera.

²³ Per approfondimenti su Machmud da Kachab-Roso, cfr. Chajbullae, Jusupova 1984.

poste sullo stesso livello; rispetto agli uomini, invece, esse si trovano in rapporto di subordinazione. Più precisamente, il supporto scritto conferisce autorità alla narrazione, un'autorità che alle donne, invece, è negata.

Questa rigida suddivisione, ad oggi ancora presente nella società daghestana, ne *La montagna in festa* viene sovvertita da Ganieva attraverso la riscrittura del mito, con particolare riferimento a quello àvaro. In questo mondo finzionale, infatti, si narra anche di un tempo in cui le popolazioni del Caucaso settentrionale erano ancora legate al culto delle proprie divinità autoctone; allora, gli uomini potevano creare trame, *mythoi*, liberi dalle ideologie che intaccano la parola scritta mentre le donne, attraverso i loro *mythoi*, potevano mettersi in comunicazione con le forze superiori, fungendo da tramite tra la dimensione terrena e quella ultraterrena. Di tali circostanze si parla, ad esempio, nel romanzo di Tagirov contenuto *en abyme* nel testo di Ganieva.

4. *La riscrittura del mito di Cob, Bachargan e Modu*

Le pagine del romanzo di Tagirov, che Šamil' legge distrattamente mentre si trova in coda in attesa di comprare il pane, sono quelle in cui la presenza dei miti àvari si fa più manifesta. Anche qui, come nel romanzo-contenitore, sono le donne a scambiarsi storie, racconti, financo pettegolezzi; indubbiamente, tale continuità rafforza l'immagine delle donne come generatrici di storie. Non pare casuale, data la loro funzione di *genetrices* in senso letterale, metaforico e simbolico, il fatto che si ritrovino a parlare nei dintorni di un forno²⁴. Questo luogo è frequentato anche da una *genetrix* speciale, Chandulaj; partecipando alle conversazioni, la donna apprende una quantità di storie non soltanto di natura triviale, ma anche versi, canzoni e soprattutto informazioni sulle divinità àvare. In particolare, le viene spiegato il motivo per il quale Cob, uno dei nomi del dio del Cielo presso gli àvari, tuona. Come afferma G.A. Gadžiev, Cob non solo era la divinità più importante, ma anche la più antica di tutto il sistema di credenze daghestano²⁵ (Gadžiev 1991: 155); per questo motivo, dopo il periodo in cui la fede islamica iniziò a penetrare attivamente in Daghestan tra il XII e il XV secolo (Šichsaidov 1957: 76), il dio venne trasformato nel concetto di 'grazia divina'. Nel romanzo, il riferimento a questa divinità non sembra essere casuale, oppure inserito pretestuosamente solo per presentare il 'padre' del pantheon daghestano; invero, la leggenda legata a Cob e ai suoi figli costituisce il cuore della riscrittura ganieviana del mito in chiave femminile per affermare la centralità della donna come principio vitale nella società e, soprattutto, come principio creativo nell'arte.

Secondo le informazioni riportate da M.R. Chalidova (1992: 24-25), un giorno Cob rimane folgorato dalla vista di una bella ragazza che compare in un prato. Crogiolandosi nel sentimento d'amore disperato, il dio inizia a piangere lacrime brucianti. In seguito, la giovane, bagnandosi nella rugiada del mattino, immagina di fare il bagno nelle lacrime

²⁴ Si confronti questa ambientazione con quella del Prologo.

²⁵ Cfr. Aglarov 1988.

di un giovane innamorato di lei. Innamorata anche lei, ma dell'ignoto, rimane incinta di Cob grazie alla pioggia da lui mandata sulla terra; dalla loro unione nascono due gemelli, Bachargan e Modu, che crescono forti nonostante le avversità scatenate dalle altre divinità invidiose. L'invidia, però, è un sentimento provato anche dai coetanei dei due gemelli, che si lamentano con le divinità del pantheon; secondo la loro versione i fratelli, bagnandosi nella rugiada come prima aveva fatto la madre, privano la vegetazione dell'umidità. Inoltre, i due sono percepiti come portatori di un potere soprannaturale, in certi casi benevolo, in altri malevolo. Pur consapevoli dell'infondatezza delle accuse, i crudeli dei puniscono Bachargan e Modu trasformandoli in montagne²⁶. Modu diventa così un monte ricoperto da una lussureggiante vegetazione profumata; più tardi, al suo centro, viene seppellito il cuore della madre, mentre gli occhi vengono posizionati ai piedi di entrambe le montagne. La montagna boscosa di Bachargan, invece, sorge nei pressi di Bucra per proteggere dal vento gli abitanti del villaggio Rikvani (Rikvanib). Infuriato, Cob non permette ai malvagi abitanti di godere di un simile posto paradisiaco; decide così di trasformare Bachargan in una inospitale montagna rocciosa. Questo raro mito arcaico è sopravvissuto fino ad oggi grazie alle registrazioni e agli studi condotti nel 1968 da Chabib Sajpuev a Rikvani. Le montagne di Bachargan e Modu sono state a lungo oggetto di culto presso i locali e hanno rappresentato una vera e propria forma di orolatria (Seferbekov 2016: 215).

Ne *La montagna in festa*, la storia di Chandulaj ricalca nei suoi tratti essenziali il mito di Bachargan e Modu, invertendone però completamente il segno. La figura di Chandulaj viene da subito presentata come fuori dal comune: difatti, contravvenendo apertamente alle consuetudini della società daghestana, per lungo tempo non si è sposata, nonostante sia di bell'aspetto e porti in dote numerose terre. Di lei si innamora intensamente Kebed, un impavido scapolo di origini modeste, che però non riesce subito a conquistarla. Messa alle strette dagli anziani della comunità, Chandulaj è costretta a sposare un altro, Surakat, al quale, però, durante la prima notte di nozze non si concede. Per via della lettura discontinua di Šamil' che salta da capitolo a capitolo senza seguire l'ordine della narrazione, ad un certo punto si apprende che Chandulaj è incinta, probabilmente dell'ormai defunto Surakat, ucciso da Kebed; poiché non viene fatta menzione dell'unione carnale tra gli sposi, diventa plausibile anche l'ipotesi del concepimento verginale, in continuità con il mito àvaro²⁷ nella sua versione tradizionale. La scena del parto possiede un'enorme potenza espressiva, data dalla commistione tra la concreta realtà degli eventi intrisa nell'alchemica magia delle credenze autoctone degli àvari, qui invocate attraverso la ripetizione di specifici riti²⁸ descritti con dovizia di particolari:

²⁶ La trasformazione di un essere vivente in pietra viene menzionata anche nel Prologo, quando Maga e Anvar si allontanano dalla casa per andare a fare una passeggiata. Qui Maga racconta al giovane dell'*aždacha*, uno spirito maligno trasformato da Allah in pietra.

²⁷ Le allusioni delle donne alla paternità di Surakat possono quindi essere lette come l'interpretazione 'sociale' che le donne danno della gravidanza di Chandulaj.

²⁸ Si ricorderà, con Eliade, che "un sacrificio non soltanto riproduce esattamente il sacrificio iniziale rivelato da un dio *ab origine*, all'inizio dei tempi, ma *avviene* anche in quel medesimo mo-

[С]векровь скоро срезала с макушки Хандулай пучки волос и поджигала их, обдавая невестку дымом и пришептывая заклинания. Золовка бегала вокруг постели, рассыпая пшеничные зерна из деревянной рогатой мерки. Искусные, изъязвленные резными рисунками лари и шкатулки на полках распахнули дубовые пасти, приглашая лоно Хандулай последовать их примеру... Но плод никак не показывался.

– А ну, сестрица, – приказала Заза страдальчицной свекрови, – сыпани-ка соли в очаг! Пусть искры прожгут глаза матери иблиса, и она укатится отсюда в свои пещеры!

Свекровь метнула в огонь горсть соли, которую сельчане сами же добывали поблизости, и в то же мгновение Хандулай издала ужасный крик и лоно ее изрыгнуло одного за другим трех младенцев, всех женского пола²⁹ (Ganieva 2018).

E così, in uno spazio completamente privo di presenze maschili, Chandulaj dà alla luce non due, ma ben tre gemelle femmine, come già alcuni specifici riferimenti testuali lasciavano presagire³⁰: Chorol-Ën ('Orecchio dei Campi'), Marijan e Abida ('Coei che venera'). Dunque, nella riscrittura ganieviana la stirpe divina non soltanto aumenta numericamente, ma possiede un sesso diverso da quello dei gemelli Bachargan e Modu. Inoltre, rispetto al mito autoctono àvaro, alle tre sorelle è riservato un destino favorevole. Difatti, in seguito alla morte di Surakat, le bambine crescono serene, in un ambiente dominato dalla presenza femminile e totalmente immerso nei racconti dei miti àvari che la madre non si stanca mai di ripetere. Il fatto eccezionale di aver partorito tre gemelle è segno, per le donne del luogo, del possesso di una arcana forza magica positiva; perciò, spesso si recano da Chandulaj per chiederle di guarire i loro figli. Tuttavia, una donna senza marito e con tre figlie, che riesce persino a mantenersi da sola suscita sentimenti di dubbio e sospetto, che sfociano nella sua temporanea reclusione all'interno di una gelida caverna in cui, si dice, il ghiaccio sulle pareti non si scioglie mai. L'unica condizione posta per uscire è quella

mento mitico primordiale. In altri termini, ogni sacrificio *ripete* il sacrificio iniziale e *coincide* con esso" (Eliade 1975: 56; cfr. anche Cave 1993).

²⁹ Trad. it.: "[E] mentre la suocera tagliava una ciocca di capelli da in cima alla testa di Chandulaj e la bruciava, soffiandole addosso il fumo e bisbigliando scongiuri, la cognata correva intorno al giaciglio spargendo chicchi di grano da una gerla di legno. Dalle mensole, splendide scatole e bei cofanetti scavati dagli intarsi spalancavano le loro fauci per invitare il grembo della partoriente a fare altrettanto. Ma il frutto del ventre di Chandulaj non si mostrava ancora.

– 'Tu, sorella!' – ordinò Zaza alla suocera della povera sofferente. – Butta un pugno di sale nel fuoco! Che le scintille brucino gli occhi alla madre dell'*iblis* [diavolo, i.M.] costringendola a rintanarsi nel suo antro!

La suocera aveva appena gettato nel fuoco una manciata del sale che la gente del borgo estraeva nelle vicinanze, che Chandulaj lanciò un grido tremendo e dal suo ventre uscirono uno dietro l'altro tre creature. Tre femmine" (Ganieva 2015: 212-213).

³⁰ In una delle prime descrizioni di Chandulaj si possono già trovare delle allusioni ad un futuro parto gemellare, ad esempio nella descrizione dei suoi orecchini o dei ninnoli che adornano il suo velo: alberi identici e coppie di cavalli speculari.

di trovare un nuovo marito; Chandulaj acconsente e fa il nome di Čantilav, un forestiero benestante. Di lì a poco anche lui morirà, sempre per mano di Kebed, lasciando Chandulaj unica padrona di un regno fiorenti³¹.

Attraverso la riscrittura ganieviana, Chandulaj sembra sostituirsi al padre di tutte le divinità Cob, diventando essa stessa il centro di quel microcosmo terreno e madre non soltanto delle sue figlie, ma, in virtù dei suoi poteri curativi, anche madre putativa di tutti i bambini che le vengono portati. Inoltre, a differenza di Bachargan e Modu, le sue gemelle non subiscono alcuna punizione e anzi, crescono in un ambiente che le vede prosperare. Ne *La montagna in festa*, quindi, alle donne non è precluso quel futuro che invece viene negato nel mito àvaro ai due gemelli; tale rovesciamento nella rielaborazione del mito è legato al tratto della fertilità. Invero, i due giovani del mito originario, essendo stati trasformati in pietra, diventano di fatto sterili e, di conseguenza, sono privati della possibilità di perpetrare la propria stirpe semi-divina; in particolare, sul monte Bachargan non crescerà nemmeno una pianta. Viceversa, i personaggi femminili sono tutti gravidi di storie³², confermando il legame primigenio tra le donne e la natura della narrazione, un legame peraltro ben descritto dal narratore onnisciente a proposito di Tagirov e dei suoi protagonisti:

[В]водя какого-нибудь персонажа, он принимался за весь его род и, сам того не желая, перескакивал на братьев, сестер, кузин и кузенов, а там уж рукой подать до троюродных, четвероюродных и пятиюродных. Все оказывались связаны одной пуповиной, и рукопись пухла месяц от месяца³³ (Ganieva 2018).

Si potrebbe obiettare che la riscrittura del mito di Bachargan e Modu, incentrata sulla forte figura di Chandulaj, sia inserita all'interno del romanzo *en abyme* di Machmud Tagirovič Tagirov, un personaggio di sesso maschile che, come gli altri, ne *La montagna in festa* viene generalmente associato alla parola scritta ideologizzata e, di conseguenza, potenzialmente sterile. Eppure, la scelta di collocare la riscrittura del mito proprio in questo punto non è per nulla casuale: nel complesso sistema dei personaggi ganieviani, si ricorderà che Tagirov rappresenta il modello del tipico scrittore di professione daghestano. Il fatto che la riscrittura sia trasmessa da una figura di questo calibro le conferisce indubbiamente autorità; il tratto dell'ideologizzazione, invece, si perde, poiché, come si evince dalla narrazione, il

³¹ Si veda il commento negativo di Šamil' a riguardo.

³² Tuttavia, anche le donne corrono il rischio di allontanarsi dalle loro radici e, dunque, dalla loro primigenia funzione di depositarie dei miti fondativi della propria comunità: lo dimostra il caso di Madina, la fidanzata di Šamil', avviata all'estremismo islamico dal ragazzo per il quale lascerà il protagonista. Eppure, osservando il caos creatosi al posto dell'ordine armonioso mendacemente promesso, comincerà a ricredersi e a mostrare segni di pentimento.

³³ Trad. it.: “[O]gni volta che introduceva una nuova figura era costretto a occuparsi di tutta la sua genia, e finiva – suo malgrado – a scrivere di fratelli, sorelle, cugini e cugine che si moltiplicavano a perdita d’occhio fino al secondo, terzo e quarto grado. Tutti attaccati a un unico cordone ombelicale e tutti che gonfiavano sempre più il romanzo, mese dopo mese” (Ganieva 2015: 169).

manoscritto non arriverà mai ad essere pubblicato per via della prematura dipartita del suo autore. In un romanzo traboccante di testi ideologizzati³⁴, il manoscritto di Tagirov pare essere l'unica opera scritta da un uomo in cui l'afflato lirico non si sia piegato ad altra dottrina.

La vicenda di Chandulaj diventa, dunque, uno dei cuori pulsanti del romanzo ganieviano, poiché svolge una delle funzioni precipue del mito, e cioè quella di esprimere una verità in un linguaggio nascosto o indiretto; in questo modo, essa non può essere oggettivizzata (Dinkler 1963: 488). Pertanto, l'uso di un mito autoctono àvaro reinventato in chiave femminile e inserito in una narrazione attribuita ad un uomo consente alla donna di rientrare, simbolicamente, nella sfera della creazione letteraria. Nelle parole di Ganieva,

[t]here was an attempt to battle a stereotype and an established bias against literature written by women as something narrow, mundane and petty. [...] I often had to battle condescension of older people and men of all ages. They held a belief that they were *a priori* superior to me (because of their age or sex) (Janney 2018).

Attraverso la riscrittura del mito, dunque, un territorio che, in Daghestan, è appannaggio esclusivo degli uomini, viene 'destabilizzato' dal suo interno.

A questo discorso bisogna aggiungere che la rielaborazione del mito di Cob e dei suoi figli, ai quali si sostituiscono Chandulaj e le sue tre gemelle, è impiantata in un mondo che scricchiola in ogni giuntura (Ganieva 2015: 170), in cui le moderne tecnologie dei cellulari e della rete improvvisamente non funzionano più. Con il progressivo isolamento della capitale Machačkala il tempo pare 'interrompersi' per rimanere sospeso in un eterno presente che, nella narrazione, si fonde con il tempo del mito. A questo proposito si ricorderà, con Mircea Eliade, che

il mito strappa l'Uomo al tempo che gli è proprio, al suo tempo individuale, cronologico, "storico", e lo proietta, almeno simbolicamente, nel Gran Tempo, in un istante paradossale che non può essere misurato in quanto non costituito da una durata. È come dire che il mito implica una rottura del tempo e del mondo circostante: realizza un'apertura verso il Gran Tempo, verso il Tempo sacro (Eliade 1981: 56).

La formazione dello stato di 'vuoto' temporale che si viene a creare nel romanzo ganieviano è quindi enfatizzata dalla presenza del mito che, in quanto tale, riconduce la narrazione alla fissità di quel "Gran Tempo" arcaico condiviso dall'intera comunità. In questo tempo doppiamente cristallizzato, però, il mito di Bachargan e Modu viene radicalmente

³⁴ Si ricorderà, inoltre, che a Tagirov si attribuisce anche un poema. Qui, però, l'autore sostituisce consapevolmente l'invocazione alla Natura con quella ad Allah, di fatto allontanandosi dalle tradizioni autoctone e, di conseguenza, avvicinandosi al dogma religioso. A questo proposito, Vasilij Kostyrko (2012) ritiene che sia la modernizzazione sovietica sia quella islamica siano ugualmente pericolose per la cultura dei popoli endemici daghestani: "[и] советский и исламистский вариант модернизации одинаково опасны для культуры дагестанских народов-эндемиков".

ripensato: le due figure semi-divine destinate ad una tragica fine diventano qui tre gemelle che, nel corso della loro esistenza, vivranno in prosperità, portando gioia al prossimo; inoltre, in seguito al parto, il posto del dio del Cielo Cob viene simbolicamente preso da Chandulaj. Attraverso la sua riscrittura, dunque, Ganieva non soltanto impone una sostanziale cesura con il passato, ma inventa anche un inedito mito grazie al quale la donna torna ad occupare uno spazio originariamente (anche) suo, ma dal quale era stata successivamente estromessa. Di conseguenza, il mito qui rivisto “creates a world of its own in accordance with a spiritual principle, a world which discloses an immanent rule, a characteristic necessity” (Cassirer 1955: 13). In questo caso, il mito riscritto risponde all’esigenza di convalida di un (auspicato) nuovo ordine sociale, svolgendo così quella funzione sociologica descritta da Joseph Campbell (1977, 1988). Difatti, come sostiene Bronisław Malinowski (2013: 328), “through the operation of what might be called the elementary law of sociology, myth possesses the normative power of fixing custom, of sanctioning modes of behavior, of giving dignity and importance to an institution”.

5. Conclusioni

Qualche anno fa, nel saggio introduttivo alla raccolta di racconti scritti da donne *Ženskaja proza “nulevych”: rasskazy*, da lui curata, Prilepin (2012: 12) scriveva che “[м]ужчины растворяются в темноте. Женщина выходит на свет; у нее нет другого выхода”. La riscrittura ganieviana del mito di Cob, Bachargan e Modu sembra raffigurare molto bene questo simultaneo movimento che, da un lato, vede le figure maschili indietreggiare nell’ombra, mentre, dall’altro, quelle femminili escono allo scoperto. In particolare, ne *La montagna in festa* Ganieva sceglie di riscrivere il mito àvaro attribuendo un sesso diverso ai protagonisti: invece di due gemelli, vengono alla luce tre sorelle; inoltre, al centro del microcosmo preso in esame non si trova più il dio Cob, ma la forte Chandulaj. Pur celandosi, nel testo, dietro la maschera finzionale di un personaggio maschile, attraverso la riscrittura del mito non soltanto Ganieva dà voce a quella necessità manifestata da numerose scrittrici russe degli ‘anni zero’, ma compie anche un gesto di forte rottura rispetto alla società daghestana di oggi, andando a toccare quel nervo ancora scoperto costituito dal tema dell’emancipazione delle donne nel paese islamico. In quel gioco di contrasti ben descritto dalle parole di Prilepin, la sostituzione delle divinità maschili con le figure femminili assume una portata se si vuole rivoluzionaria che può essere letta alla stregua di una cosmogonia, la quale, a sua volta, mira a mettere in discussione il ruolo della donna nella società daghestana. Inoltre, il punto di innesto di questa rielaborazione all’interno del testo – che, come si ricorderà, compare in un romanzo nel romanzo il cui autore è un personaggio di sesso maschile – suggerisce un’interpretazione legata alla problematizzazione della figura della donna scrittrice in un mondo in cui questa professione viene svolta principalmente dagli uomini.

È tuttavia interessante rilevare il fatto che la portata innovativa del gesto di Ganieva si muove nel solco della tradizione autoctona àvara. *La montagna in festa* è indubbiamente un’opera che riflette sulle radici storiche e culturali degli Àvari, a partire dai loro miti fon-

dativi e dall'antico ruolo svolto dalle donne nella società arcaica daghestana. Nella prosa di matrice realista ganieviana si possono udire gli echi di antiche leggende, di miti forse ormai dimenticati nel Daghestan di oggi, un paese a maggioranza musulmana in piena transizione verso la modernità. Il tratto distintivo di Ganieva, che la differenzia rispetto alle altre scrittrici di origine caucasica entrate oggi nel canone della letteratura russa contemporanea consiste proprio in questo: i temi cari al 'nuovo Realismo russo', come la concretezza degli oggetti e dei destini dei personaggi, persone comuni alle prese con problemi di vita quotidiana, sono qui imbevuti nel 'brodo primordiale' del mito, che sospende la narrazione in una dimensione 'altra', atemporale. Attraverso l'uso del mito, e, in particolare, attraverso la riscrittura della storia di Cob, Bachargan e Modu, Ganieva rinnova il Realismo nella direzione auspicata da Pustovaja (2005: 25). In questo modo Ganieva conserva il distillato forse più prezioso della cultura daghestana precedente alla conversione all'Islam, consegnandolo alla pagina scritta in lingua russa, indispensabile strumento che le ha reso possibile ottenere il successo nella Federazione di cui il Daghestan fa parte.

Va sottolineato, in chiusura, che pur non essendo Ganieva etnicamente russa la sua opera è comunque entrata a far parte del canone letterario russo contemporaneo *in primis* grazie alla scelta di usare la lingua russa per la composizione, lingua che le ha consentito di accedere a quei concorsi letterari che l'hanno poi consacrata nel panorama editoriale russo³⁵ di oggi. Il russo, però, le ha soprattutto aperto le porte ad uno spazio interdetto alle donne nella cultura daghestana, ovvero quello della scrittura, permettendole di uscire dall'ombra.

Bibliografia

- Abiševa 2006: U.K. Abiševa, *Novye tendencii v realizme XX v.*, "Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta", 2006, 1, pp. 109-128.
- Aglarov 1988: M.A. Aglarov, *Iz verovanij narodov Zapadnogo Dagestana (božestvo Cioj)*, in: M.A. Aglarov, *Problemy mifologii i verovanij narodov Dagestana*, Machačkala 1988, pp. 67-71.
- Aristotele 1987: Aristotele, *Poetica*, Milano 1987.
- Belfiore 2000: E. Belfiore, *Narratological Plots And Aristotle's Mythos*, "Arethusa", XXXIII, 2000, 1, pp. 37-70.
- Berdjaev 1990: N.A. Berdjaev, *Smysl istorii*, Moskva 1990 (1923¹).

³⁵ Attraverso i suoi romanzi e racconti lunghi, Ganieva ha anche ricordato al pubblico russo la sua atavica fascinazione per le 'cose caucasiche'. Come ricorda Edith Clowes, per molti scrittori russi il Caucaso e le sue popolazioni hanno costituito una ambientazione 'aliena', grazie alla quale i loro personaggi hanno trovato sé stessi e definito la loro identità (Clowes 2011: 141). Ne *La montagna in festa* il tema caucasico è riconoscibilissimo, non soltanto attraverso l'uso del mito, ma anche attraverso i *realia*, le descrizioni di abiti, luoghi, paesaggi, sebbene non indulga mai in questi particolari, che risultano invece dosati con cura.

- Bolšakova 2008: A.Ju. Bolšakova, *Sovremennaja russkaja proza meždu realizmom i modernizmom*, "Russkaja slovesnost", 2008, 2, pp. 36-41.
- Calabrese 2005: S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino 2005.
- Campbell 1977: J. Campbell, *The Masks of God: Oriental Mythology*, New York 1977.
- Campbell 1988: J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London 1988.
- Carpi 2016: G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, II. *Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016.
- Cassirer 1955: E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, II, New Haven 1955.
- Cave 1993: D. Cave, *Mircea Eliade's Vision for a New Humanism*, New York 1993.
- Černjak 2010: M.A. Černjak, *Russkaja literatura v XXI veke. Pervoe desjatiletie: diagnozy i prognozy (Meždunarodnaja naučnaja konferencija)*, "Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta", 2010, 10, pp. 71-76.
- Černjak 2016: M.A. Černjak, "Novyj realizm" *sovremennoj prozy v kontekste russkogo tradicionalizma*, in: N.V. Kovtun (red.), *Russkij tradicionalizm: istorija, ideologija, poëtika, literaturnaja refleksija*, Moskva 2016, pp. 317-330.
- Chajbullaev, Jusupova 1984: S.M. Chajbullaev, Č.S. Jusupova, *Chudožestvennyj mir Machmuda iz Kachab-Roso: sbornik statej*, Machačkala 1984.
- Chalidova 1992: M.R. Chalidova, *Mifologičeskij i istoričeskij epos narodov Dagestana*, Machačkala 1992.
- Chomjakov 2019: V.I. Chomjakov, *Novejšaja russkaja proza*, Moskva-Berlin 2019.
- Clowes 2011: E.W. Clowes, *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca-London 2011.
- Čuprinin 2007: S. Čuprinin, *Russkaja literatura segodnja. Žizn' po ponjatijam*, Moskva 2007.
- Dinkler 1963: E. Dinkler, *Myth in the New Testament*, in: G.A. Buttrick (ed.), *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, III, Nashville 1963, pp. 486-490.
- Dumery 1957: H. Dumery, *Philosophie de la religion*, I, Paris 1957.
- Eagleton 1996: T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis 1996.
- Eliade 1972: M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1972.
- Eliade 1975: M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Bologna 1975.
- Eliade 1981: M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano 1981.
- Eliade 1985: M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano 1985.
- Etkind 2015: A. Etkind, *Magical Historicism*, in: *Russian Literature Since 1991*, Cambridge 2015, pp. 104-119.
- Ferrari 2005: A. Ferrari, *Il Caucaso: popoli e conflitti di una frontiera europea*, Roma 2005.

- Ferrari 2015: A. Ferrari, *Quando il Caucaso incontrò la Russia: cinque storie esemplari*, Milano 2015.
- Gadžiev 1991: G.A. Gadžiev, *Doislamskie verovanija i obrjady narodov Nagornogo Dagestana*, Moskva 1991.
- Ganieva 2007: A.A. Ganieva, *I skučno, i grustno. Motivy izgojstva i otčuždenija v sovremennoj proze*, "Novyj mir", 2007, 3, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/gar5.html> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2011: TS, *O rusckoj kritike i sedom Kavkaze* [Intervista ad Alisa Ganieva], "Čitaem vmeste", 01.06.2011, <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/o-rusckoj-kritike-i-sedom-kavkaze>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2013: *Alisa Ganieva: "Istinnaja krasota Kavkaza v našem mnogoobrazii"*, "Vestnik Kavkaza", 24.04.13, <<http://vestnikavkaza.ru/interview/Alisa-Ganieva-Istinnaya-krasota-Kavkaza-v-nashem-mnogoobrazii.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Ganieva 2015: A. Ganieva, *La montagna in festa*, trad. it. a cura di C. Zonghetti, Roma 2015.
- Ganieva 2018: A. Ganieva, *Prazdničnaja gora*, Moskva 2018.
- Janney 2018: M. Janney, *Alisa Ganieva, The Russian Writer Defying Expectations*, "The Culture Trip", 31.05.18, <<https://theculturetrip.com/europe/russia/articles/alisa-ganieva-russian-writer-defying-expectations/>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Kalita 2016: I. Kalita, "Novyj realizm" rusckoj literatury v zerkale manifestov XXI veka, "Slavica Litteraria", XIX, 2016, 1, pp. 67-80.
- Kaznačeev 2008: S.M. Kaznačeev, *Problema novogo realizma: regeneracija metoda*, "Filologičeskie nauki", 2008, 1, pp. 24-35.
- Kostyrko 2012: V. Kostyrko, *Džigit i përi v tumane*, "Russkij Žurnal", 24.12.2012, <<http://www.russ.ru/pole/Prazdnicnaya-gora-Alisy-Ganievoj>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Kukulin 2018: I. Kukulin, *Russia as Whole and as Fragments*, in: K.M.F. Platt (ed.), *Global Russian Cultures*, Madison (WI) 2018, pp. 151-182.
- Kulakovskaja 2011: E.I. Kulakovskaja, *Novyj realizm: specifika i osnovnye čerty*, "Kul'tura i tekst: elektronnyj naučnyj žurnal", 2011, 12, pp. 472-474.
- Layton 1994: S. Layton, *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994.
- Lejderman, Lipoveckij 2003: N.L. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *Rusckaja literatura XX veka. 1950-1990-e gody*, Moskva 2003.
- Lejderman 2005: N.L. Lejderman, *Postrealizm: teoretičeskij očerk*, Ekaterinburg 2005.

- Lessa, Vogt 1965: W.A. Lessa, E.Z. Vogt, *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, New York 1965 (1958').
- Magarotto 2015: L. Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, Firenze 2015.
- Malinowski 2013: B. Malinowski, *Malinowski Collected Works*, II, London 2013 (1922').
- Marcucci 2018: G. Marcucci, *Smells, Things, Sounds: Signs of the Past in the Works by A. Astvatsaturov*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences", XI, 2018, 3, pp. 374-384.
- Murdaca 2012: M.E. Murdaca, *Alisa Ganieva. Se il Caucaso si separasse dalla Russia*, "Osservatorio Balcani e Caucaso – Transeuropa", 27.12.12, <<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Daghestan/Alisa-Ganieva-se-il-Caucaso-si-separasse-dalla-Russia-127531>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Possamai 2017: D. Possamai, *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)*, in: L. Piccolo (a cura di), *Violazioni: letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, Roma 2017, pp. 21-35.
- Possamai 2018: D. Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova 2018.
- Prilepin 2012: Z. Prilepin, *Žensčina vychodit na svet*, in: Z. Prilepin (pod red.), *14. Ženskaja proza "nulevych": rasskazy*, Moskva 2012, pp. 7-12.
- Pustovaja 2004: V.E. Pustovaja, *Novoe "ja" sovremennoj prozy: ob očiščenii pisatel'skoj ličnosti. V. Makanin, S. Gandlevskij – R. Senčin – I. Kočergin / V.E. Pustovaja*, "Novyj mir", 2004, 8, pp. 153-173.
- Pustovaja 2005: V.E. Pustovaja, *Poražency i preobražency. O dvuch aktual'nych vzgljadach na realizm V.E. Pustovaja*, "Oktjabr", 2005, 5, pp. 153-164.
- Redakcija 2009: [Redakcija], *Sostojalos' vručenie jubilejnoj premii "Debjut"*, "Polit-nn.ru", 17.12.09, <<http://www.polit-nn.ru/?pt=news&view=single&id=111099>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Rotaj 2011: E.M. Rotaj, *"Novyj russkij realizm": osnovnye priznaki literaturnogo proekta*, "Kul'turnaja žizn' Juga Rossii", 2011, 3 (41), pp. 73-74.
- Šargunov 2010: S. Šargunov, *Mnogoe pokazet etot god i sledujuščij. Otvety pisatelja i publicista Sergeja Šargunova na voprosy, zadannye v chode internet-konferencii na sajte "Belomorkanal"*, <<https://shargunov.com/intervyu/sergey-shargunov-mnogoe-pokazhet-etot-god-i-sleduyushchij.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).
- Šargunov 2011: S. Šargunov, *Priključenija slov. Interv'ju [s I. Tolstogo]*, "Rossijskaja gazeta", 2011, 5 (5381), 14.01.2011. <<https://rg.ru/2011/01/14/shargunov.html>> (ultimo accesso: 17.11.19).

- Seferbekov 2016: M. Seferbekov, *Notes on Mountain Cults in Dagestan*, "Iran and the Caucasus", XX, 2016, 2, pp. 215-218, DOI: <https://doi.org/10.1163/1573384X-20160205>.
- Senčín 2005: R.V. Senčín, *Novyj Realizm*, "Znamja", 2005, 5, pp. 192-193.
- Šichsaidov 1957: A.R. Šichsaidov, *O proniknovenii christianstva i islama v Dagestan*, III, Machačkala 1957.
- Stonehill 1988: B. Stonehill, *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction From Joyce to Pynchon*, Philadelphia 1988.
- Tlostanova 2004: M. Tlostanova, *Žit' nikogda, pisat' niotkuda. Postsovetskaja literatura i estetika transkul'turacii*, Moskva 2004.

Abstract

Irina Marchesini

Myth and 'New Russian Realism'. Alisa Ganieva's Rewriting of the Caucasian Tradition in Prazdničnaja Gora

According to Lejderman and Lipoveckij, the creation of a new mythology and, in general, the use of myth is a pivotal feature of contemporary Russian literature, with specific reference to the post-Soviet era (2003: 537-538). E.I. Kulakovskaja also retraces its presence in a new artistic project, the so-called 'new Russian Realism'. In her prose works, Alisa Ganieva (1985-), one of the 'new Russian realists', makes creative use of Greek, Slavic, and Avar myths. Notably, her first novel *Prazdničnaja gora* (2012, translated into English as *The Mountain and the Wall*, 2015) is imbued with mythology. The present essay is focused on Ganieva's rewriting of the myth of Cob (*Цоб*), the Avar Lord of the sky, and his twin children, Bachargan and Modu in *The Mountain and the Wall*. Ultimately, this analysis demonstrates that through the deconstruction and rewriting of Cob's myth, Ganieva reaffirms the central role women play as a vital principle in society and, most importantly, in the field of art. Read against the background of the present-day Dagestani society, Ganieva's aesthetic choice proves to be revolutionary.

Keywords

Myth; Cob; Dagestani Culture; Contemporary Russian Literature; Ganieva; New Russian Realism; Twins.



**MATERIALI
E DISCUSSIONI**

Vittorio S. Tomelleri

Intorno alla nuova edizione dell'*Orthographia Bohemica**

Fin dagli albori della tradizione scrittoria slava venne sottolineata l'inadeguatezza degli alfabeti greco e latino a rappresentare graficamente la varietà di suoni slavi. Non serve scomodare il monaco Chrabār, che osservava polemicamente il carattere tutt'altro che sistematico (без оустроєниѧ) di alcuni tentativi compiuti dopo l'ingresso degli Slavi nel *Commonwealth* cristiano; basta infatti gettare uno sguardo fugace ai cosiddetti Frammenti di Frisinga, o anche alla produzione scrittoria medievale degli Slavi occidentali, per rendersi immediatamente conto delle insormontabili difficoltà nella resa dei fonemi palatali o palatalizzati e delle ambiguità che ne derivavano (Diels 1916: 15-25, Moszyński 1984: 9-17). A differenza dal glagolitico e dal cirillico, pertanto, l'alfabeto latino è stato spesso percepito come un corpo grafico estraneo alla tradizione slava (Tomelleri 2015: 223-224), come dimostra anche il lungo e tortuoso percorso di adattamento e/o aggiustamento. È significativo al riguardo che il ragionamento del monaco Chrabār sia stato ripreso dal linguista bulgaro Stefan Mladenov negli anni '30 del secolo scorso in un intervento sulla questione alfabetica: ad alcuni suoi connazionali, che suggerivano un passaggio alla scrittura a base latina sulla scorta della latinizzazione delle popolazioni turcofone e della discussione in corso in Unione Sovietica (cfr. Selvelli 2018), lo studioso replicava sostenendo che la superiorità del cirillico sugli alfabeti arabo, greco e latino fosse evidente e dovesse essere accettata anche in una prospettiva non religiosa (Mladenov 1930-1931: 4)¹.

Dopo secoli di disordine grafico, ampiamente documentato dai sistemi semplice e digrafico in ambito sia ceco (Gebauer 1894: 13, Berger 2012: 256) che polacco (De Giorgi 2008: 121, Bunčić 2012: 220), verso l'inizio del XV secolo si leva una voce criticamente propositiva, che suggerisce una soluzione destinata a svilupparsi e realizzarsi in forme che sono tutt'ora attuali, diffondendosi non solo all'interno del mondo slavo, ma anche in territori culturalmente e linguisticamente limitrofi, così come nell'ambito scientifico della linguistica storico-comparativa. Si tratta di un breve trattato redatto in latino, privo di ti-

* *Orthographia Bohemica*, latinský text edičně připravila Kateřina Voleková, český překlad Ondřej Koupil, anglický překlad Marcela Koupilová a David Livingstone, Praha: Akropolis, 2019.

¹ Il suo articolo venne poi pesantemente criticato da un linguista sovietico e marxista, fautore della latinizzazione e pronto ad usare proprio il rimando al monaco Chrabār per screditare l'avversario (Dimitrov 1935).

tolo e adespota, attestato integralmente in un singolo codice miscellaneo, oggi conservato nell'archivio regionale di stato a Třeboň, segn. A 4 (Weber *et al.* 1958: 29-53). Scoperto da František Palacký nel 1827, il trattato venne da questi “battezzato” con il nome di *Orthographia Bohemica* (*Ortografie česká*). Al di là della straordinaria novità ortografica, quest'opera è di fondamentale importanza anche perché offre, per la prima volta in Europa, una descrizione abbastanza dettagliata della fonetica e della grafia di una lingua volgare (Balázs 1958: 276; Večerka 1996: 15)²; l'autore vi propone inoltre confronti del ceco a lui contemporaneo con altre lingue europee o classiche, concedendosi a volte interessanti osservazioni su varianti diatopiche.

Il testo, già pubblicato con traduzione ceca e tedesca – all'*editio princeps* di Aloys Vojtěch Šembera (1857) seguì quella, non del tutto soddisfacente³, a cura di Schröpfer (1968), poi ripresa e tradotta in ceco in Nechutová *et al.* 1981: 56-69 –, è ora disponibile in una nuova e pregevolissima pubblicazione dell'Accademia ceca delle scienze, a cura di Kateřina Voleková, comprendente la riproduzione facsimilare e a colori del manoscritto, una versione semidiplomatica del testo, che scioglie le abbreviazioni e riporta in apparato le lezioni divergenti riscontrate nelle precedenti edizioni e, infine, l'edizione critica con traduzione in ceco e inglese a fronte. Si noti che, mentre nella versione ceca dell'introduzione si parla di *diplomatický přepis* (xliii), in quella inglese è stata preferita l'espressione *Semi-diplomatic transcription* (lxx)⁴; gli interventi editoriali sul testo ci fanno propendere per la seconda definizione.

Il manoscritto che ci trasmette l'*Orthographia bohemica*, attentamente descritto ed esaminato nell'introduzione (xl-xlii/lxvii-lxviii), è stato esemplato dall'insegnante boemo Oldřich Kříž z Telče (ca. 1435-1504), celebre per la sua alacre e affidabile⁵ attività di copista (Kadlec 1956, Vintř 2003: 1537), intorno alla metà del xv secolo, verosimilmente a Praga: l'indicazione cronologica che si legge al termine del trattato, *In die Leonardi*, riferibile all'epoca di stesura dell'originale perduto, alla copia di Kříž o anche al suo antigrafo (Vidmanová 1982: 75), denoterebbe secondo Voleková non la data di composizione del trattato ortografico, ma quella di conclusione dell'opera di copiatura (xli/lxvii). Che questo *codex unicus* non rappresenti l'originale, ma una copia, lo rivela chiaramente l'incongruenza fra le regole esposte nel testo e gli esempi adottati (xliv-xlv/lxxii), come già a suo tempo osservato da Novák (1889: 223), fatto peraltro piuttosto frequente nei trattati ortografici medievali. Ai fogli 35^r-42^r (Weber *et al.* 1958: 34) si legge il celebre testo che, come detto, è noto nella

² Per un'interpretazione fonologica del testo in chiave diacronica si rimanda a Dittmann 2016.

³ Così Šmahel (2015: 399, n. 114) che riprende una formulazione di Vidmanová (1969: 166).

⁴ Qui e in seguito indichiamo fra parentesi rotonde le pagine del volume della Voleková (la doppia numerazione romana si riferisce proprio all'introduzione, redatta in ceco e poi tradotta in inglese).

⁵ “Tolik však je dostatečně jasno, že Kříž byl kopista neobyčejně pečlivý a svědomitý; nenalézáme u něho ani hrubších chyb, zaviněných nevědomostí nebo špatným čtením, i lze jeho zápisy používat bezpečně a s důvěrou” (Vilíkovský 1932: 120).

tradizione degli studi slavistici come *Orthographia Bohemica* e, a partire dalla sua scoperta, viene solitamente attribuito al teologo boemo Jan Hus⁶. Non può al riguardo sfuggire una curiosa “schizodossia” disciplinare: mentre gli storici della lingua e della cultura ceca sono portati a vedere in Hus il padre non solo della nuova ortografia, ma anche della linguistica ceca (Flajšhans 1928: 357), dunque uno straordinario filologo paragonabile a Costantino-Cirillo⁷, gli studi dedicati alla sua figura e attività di teologo sono piuttosto propensi, quando addirittura non lo ignorano, a non annoverare questo trattato fra le sue opere; anche il piano editoriale dell'*opera omnia* non comprende il trattato ortografico, considerato piuttosto testo degli anni trenta o quaranta del XV secolo, e quindi non ascrivibile per ragioni cronologiche all'eretico preraformatore (Vidmanová 1982: 75, n. 4)⁸.

A favore dell'attribuzione viene in genere citato un passo dell'introduzione (xxxvi/lxi, n. 63), che trova, a livello di contenuto e di espressione, un parallelo in un'altra opera di Hus del 1412, intitolata *Výklady* (Esposizioni)⁹:

Ktož bude¹⁰ čísti v těchto knihách, věz, že sem nepsal obecným obyčejem, jež sú vzěli Čechové, a nedobře; pro to, že latinskú abecedú chtie plně českú řeč psáti, ano nelze. Ale psal jsem jiným něco obyčejem, i pro to, abych uvedl jiné v ten obyčej, i pro to, že jest skrovnější. A věz, že kde sem psal “c” a “z” a znameníčko svrchu takto: “čz”, jako teď “čzeled”, maje psáti vedlé abecedy k českédrop řeči položené takto: “čeled”, a to sem učinil pro pisarě, jenž jsú ještě nepřivykli tak psáti, aby nezblúdili (Hus 1975: 25; cfr. anche Šmahel 2013: 146).

He who reads this book will notice that I did not write the way which is typical of Czechs, and incorrect; this is because they want to denote Czech speech completely by the Latin alphabet, which is impossible. But I wrote here a little bit different way in order to convince others of this approach as well as because it is briefer. And notice that

⁶ Per un recente schizzo biografico si veda Krzenek 2016.

⁷ La centralità della figura di Cirillo come πρώτος εὐρητής della scrittura slava spazia dall'agiografia medievale – si pensi per esempio alla celeberrima vita di Stefan Permskij – fino alla pianificazione linguistica sovietica (Polivanov 1931: 83).

⁸ In questo caso verrebbe però meno l'argomento secondo cui Jakub Parkoszowicz, autore di un importante trattato ortografico polacco, non avrebbe imitato il modello di Hus, che pure conosceva (sulle innegabili somiglianze fra i due trattati cfr. Kucała 1985: 31-33), per timore di incorrere nell'accusa di eresia (Balázs 1958: 285) o ne avrebbe omissso il nome semplicemente per presunzione (De Giorgi 2008: 125).

⁹ Il testo originale dei *Výklady* non si è conservato; tuttavia, dalla copia più antica, risalente alla prima metà del XV secolo, sembra potersi evincere che i segni diacritici vi venivano impiegati nella loro totalità, ad eccezione della lunghezza vocalica, anche se non sempre in modo coerente. Dal momento che l'opera risale al 1412, si tratterebbe della prima testimonianza di ortografia ceca diacritica (Šmahel 2013: 146 = 2015: 398).

¹⁰ Nel testo si legge la seconda persona *budeš*, ma la traduzione inglese è “He who reads” (xxxvi/lxi, n. 63).

where I wrote *c* and *z* and the diacritic above them as follows: *čz*, such as for example *čzeled*, at places where I should have written, in accordance with the alphabet created for the Czech language as follows: *čeled*, and I did this for the benefit of scribes who are not yet used to writing in this manner, so as to help them with orientation (lxi; traduzione inglese leggermente differente in Šmahel 2015: 398).

Hus avrebbe cominciato ad occuparsi di questioni legate all'alfabeto ceco una volta che, rotti i rapporti con l'alto clero e in grandissima parte con i circoli universitari, aveva deciso di rivolgere la propria predicazione a masse sempre più ampie di persone, anche nelle campagne; la maggior parte delle sue opere redatte in lingua ceca risale al periodo compreso fra il 1412 e il 1415, e in questa finestra temporale andrebbe collocata la genesi delle sue riflessioni grafiche (Murko 1909: 137). Il fatto inoltre che i più antichi documenti scritti noti, contenenti l'ortografia diacritica, provengano dall'officina letteraria di Hus (xxxvii/lxii-lxiii), fa propendere la bilancia verso quest'ultimo come promotore del nuovo sistema, completato dall'*abeceda*. In quest'ultimo testo, pubblicato nel terzo volume dell'*opera selecta* (Hus 1868: 261) e poi nel quarto volume dell'*opera omnia* (Hus 1985: 324), riscontriamo, analogamente alla tradizione degli alfabeti nei quali i nomi delle lettere hanno un significato nella lingua di riferimento (ebraico, glagolitico e cirillico), l'impiego dell'acrostico per formare delle unità di senso a un livello più elevato¹¹; tale espediente mnemonico e dogmatico (xxix/liv), in cui le prime lettere di ogni parola fissano la successione alfabetica (*A bude celé čeledi dáno dědictvie...*), risulta peraltro, senza le glosse esplicative (*v súdný den všem svatým t. nebeské království...*), di difficile comprensione (Marti 1997: 135, n. 37).

Alcune peculiarità lessicali nell'uso del latino potrebbero soccorrerci nell'identificazione dell'autore del trattato: già Vidmanová (1979: 116 e 1982: 76; cfr. anche 1969: 168), ponendo l'attenzione sull'impiego del termine *linguarium*, nell'*editio princeps* "erroneamente corretto" in *linguagium*, come possibile tratto caratteristico dello stile di Jan Hus (xxxv/lxi, n. 59), ha messo in guardia, in sede di edizione critica di testi latini medievali, dalla perniciosa pratica di normalizzare, o addirittura correggere, le forme attestate nei codici. In questo senso la presente edizione, molto (ac)curata e ben documentata, si rivela senza dubbio più affidabile rispetto alle precedenti.

Il testo dell'*Orthographia bohémica* si compone di diverse parti: 1) la già citata *abeceda*, ossia l'elenco delle lettere proposte e la spiegazione del loro valore fonetico (44-45); 2) breve introduzione ed esposizione dei principi teorici, a partire dalla constatazione che l'inventario delle lettere dell'alfabeto latino non è sufficiente a rappresentare i suoni cechi (46); 3) soluzione del problema mediante l'impiego di segni diacritici sovrascritti, con l'unica eccezione del digramma *ch* nel caso della fricativa velare sorda ed esposizione del nuovo sistema grafico, compresa la spiegazione del meccanismo articolatorio per la produzione

¹¹ Mareš (1975: 171) vi scorge un chiaro riflesso della tradizione glagolitica (e poi anche cirillica), in cui le lettere dell'alfabeto, a piccoli gruppi, formano delle unità sintattiche di senso compiuto, che si tratti o meno di una casualità.

dei suoni e questioni di combinabilità dei fonemi consonantici (46-76); 4) abbreviazioni e preghiere finali a scopo esemplificativo (76-78).

Alla base della riforma ortografica c'è la volontà di esprimere ogni singolo fonema con un grafema univoco e autonomo; la straordinaria novità consiste nella proposta di marcare con un segno diacritico, in forma di punto sovrascritto, i suoni consonantici ritenuti inusuali per l'orecchio europeo: il segno diacritico sulla consonante non ne indica il carattere palatalizzato o palatale (Décsy 1955: 438-439), quanto piuttosto una caratteristica acustico-articulatoria che lo rende esotico rispetto all'interpretazione abituale del grafema semplice (xxx/liv) secondo l'abitudine latina, dove l'espressione "more Latinorum" va riferita al latino, al tedesco o al latino in bocca teutonica (Murko 1909: 141; cfr. anche xxx/liv). Così si spiega perché, nella serie delle laterali sia la variante velarizzata, che viene descritta in senso articolatorio, a essere marcata dal punto (Balázs 1958: 280); ciò non costituisce affatto un'incongruenza, come pensava Schröpfer (1968: 25), ma è anzi la corretta applicazione del modello¹².

Per rappresentare il tratto della quantità vocalica la scelta cade invece sull'accento acuto (xxxi/lvi). In ambito italico l'uso di indicare le vocali lunghe (ad eccezione di *ī* e *ō*) raddoppiando le lettere risulta sporadicamente attestato nelle iscrizioni del II-I secolo a. C., probabilmente su modello osco (Balázs 1958: 257); invece Quintiliano aveva suggerito, nell'*Institutio oratoria* (1, 7, 2), di marcare per mezzo di un *apex* la differenza quantitativa in latino, ma solo quando questa fosse portatrice di significati differenti, ovvero, in termini moderni, fonologicamente distintiva: *málus* (melo) vs. *malus* (cattivo) o *pálus* (palo) vs. *palús* (palude)¹³. Inoltre, mentre in latino l'uso dell'*y graecum* aveva solamente un valore etimologico, poiché indicava l'origine alloglotta (ellenica) della parola in cui compariva, ma veniva pronunciato esattamente come la vocale indicata dal grafema <i>, il nostro trattato raccomanda di tenere ben distinti i suoni rappresentati graficamente da <i> e <y>, e fornisce una descrizione in termini articolatori della pronuncia della seconda *littera*:

Qui ergo vult bene loqui Bohemice, quia valde sepe currit illa littera *y*, discat eam formare ponendo principium lingwe sub inferioribus dentibus et in medio elevando lingwam per modum circuli.

If someone wants to speak Czech well, let him or her – for the letter *y* occurs very often – learn to form it by placing the tip of his or her tongue under the lower teeth and raising the middle part of the tongue in the form of a little arch (64-65; cfr. anche Murko 1909: 143).

¹² In russo moderno, di contro, è la variante palatalizzata a ricevere una marca grafica, il *mjagkij znak*, cosa che produce, nell'apprendente europeo poco avvezzo alla riflessione metalinguistica, una pronuncia non corretta perché mirante a marcare il carattere per così dire "particolare" (palatalizzato) del suono.

¹³ Anche Jakub Parkoszowicz suggerirà, per il polacco, la medesima soluzione "economica": "Ideo etsi non omnis vocalis producta geminabitur, saltem hoc observabitur, ubi ex ejus breviacione et productione surgit notabilis diversitas significati eiusdem dictionis" (Kučała 1985: 63).

Tale sistema, evidentemente, presentava l'indubbio vantaggio di rendere più rapido ed economico il processo di scrittura (xxxviii/lxiv).

Accanto ai segni diacritici, ovvero il punto (*tečka*) per rappresentare un differente luogo di articolazione e l'accento acuto (*čárka*) per indicare la lunghezza vocalica, vanno inoltre menzionati altri aspetti, per nulla secondari, della riforma: l'uso del digramma <ch> per la fricativa velare sorda (unica soluzione non innovativa) e della combinazione <ie> (= al moderno <ě>), la distinzione fra <i> e <y>, l'uso di <g> davanti a <e> e <i> con il valore di approssimante palatale /j/, così come regole per differenziare l'impiego delle lettere <u>, <v>, e <w>, la distinzione fra <c> e <k>, l'eliminazione del digramma <ph>, a vantaggio di <f>, e di <q>, mentre viene ammesso l'impiego di <x> in alcuni lessemi (Mareš 1975: 169).

Si trattava dunque essenzialmente di superare la caotica grafia composita, sostituendola con l'impiego di segni diacritici, più precisamente il *punctus rotundus* sulle consonanti palatali o palatalizzate e la *gracilis virgula* per indicare la lunghezza vocalica. Occorre inoltre notare che nel testo non si incontrano mai le denominazioni *nabodeničko krátké* e *nabodeničko dluhé*¹⁴, alle quali, a partire da non prima del XIX secolo, viene associata la terminologia impiegata nel trattato ortografico, con la conseguente impressione fallace che le denominazioni antico-ceche siano gli equivalenti dei termini latini (Pleskalová 2005: 283-284, cfr. anche Pleskalová 2017); se si parte dall'assunto che Hus sia l'autore del trattato ortografico, allora la paternità della prefazione biblica dovrebbe essere scartata, dato che altrimenti non si spiegherebbe siffatta difformità nell'uso dei segni diacritici (Pleskalová 2005: 286).

Se l'identificazione dell'autore del trattato con Hus, per la quale sono stati messi in campo argomenti intertestuali, linguistici e storico-culturali, non è stata fino ad oggi né dimostrata né confutata convincentemente (xxxvii/lxii), resta tuttora aperta anche la questione sulla fonte di ispirazione della proposta riformatrice (xxxiii-xxxv/lviii-lx). C'è chi ritiene che l'autore possa aver preso spunto dall'impiego sporadico e incoerente di entrambi i segni diacritici in manoscritti antecedenti (Gebauer 1894: 14); si sono cercati punti di contatto anche con la tradizione manoscritta dei missionari irlandesi (Schröpfer 1968: 30). Altri hanno invece sottolineato l'importanza del modello ebraico in relazione alla rappresentazione grafica¹⁵, mediante un punto sovrascritto, delle tre diverse [s], fatto spesso oggetto di riflessione anche da parte di San Girolamo (Balázs 1958: 278); per quest'ultimo Hus nutriva notoriamente una grande ammirazione, definendolo, secondo una tradizione che attribuiva al dottore della Chiesa addirittura l'invenzione dell'alfabeto glagolitico, "slavo glorioso": *Hec gloriosus Slavus Ieronimus super isto; gloriosum cristianum beatum Slavum*

¹⁴ Nell'introduzione alla Bibbia di Schaffhausen, edita anche all'interno dell'edizione di Šembera (1857: 44-45), il termine *nabodeničko* viene usato come espediente grafico per distinguere ĭ da ī, per esempio nella coppia *miesto* per lat. *civitas* vs. *míesto* per lat. *locus* (Hus 1868: 260, Havránek *et al.* 1964: 524).

¹⁵ L'alfabeto ebraico che compare nel trattato, subito dopo la postfazione in ceco, è verosimilmente da considerarsi spurio, a differenza dall'*abeceda*, che viene esplicitamente menzionata nel testo (xxviii-xxix/lii-liiii).

Ieronimum; Jeronimus beatus, Slavus gloriosus (Verkholantsev 2012: 57). E proprio l'alfabeto glagolitico, attivamente presente e coltivato dai monaci croati benedettini attivi nel monastero praghese di Emaus, fondato per volontà di Carlo IV nel 1347 (Šmahel 2013: 146-147 = 2015: 399), è stato proposto fra i possibili modelli dell'ortografia diacritica (Mareš 1975); effettivamente nel testo, in cui si fa riferimento esplicito alle lettere glagoliche *chir* e *ša*, i monaci croati (*Slawi*) vengono citati per ben quattro volte (xxxiv/lix). In questo modo si creerebbe un filo ininterrotto che lega i fondamenti teorici di Hus, o di chi per lui, all'invenzione di Costantino il Filosofo, che sta alla base anche della "riforma" cirillica, estendendosi poi agli altri Slavi che si servono dell'alfabeto latino, a Lituani e Lettoni, a Ungheresi (per le vocali), per arrivare fino alla trascrizione scientifica internazionale.

Così, grazie al patriarca della Slavistica, Josef Dobrovský, i segni diacritici, impostisi lentamente sul suolo boemo, forse anche per la 'spiacevole' associazione con l'eresia hussita (xxxvii-xxxix/lxiii-lxv), hanno trovato terreno fertile presso i Croati (1835), gli Sloveni e i Sorabi di Lusazia, mentre solo i Polacchi rimangono in prevalenza fedeli al vecchio sistema; il modello verrà poi adottato con successo da Rasmus Rask, Franz Bopp e altri per la notazione linguistica (Murko 1909: 154)¹⁶.

Sul piano metodologico, fra i possibili predecessori possono essere annoverati Johannes Dacus, maestro alla Sorbona di Parigi nella metà del XIII secolo, che nella sua opera *Summa grammatica* offre un'eccellente descrizione della pronuncia latina (Johannes Dacus 1955: 83-177), così come il dominicano inglese, arcivescovo e poi cardinale Robert Kilwardy, autore di un commento alla grammatica di Prisciano (Večerka 1996: 15-16).

Il volume qui discusso è strutturato in modo sapiente e pratico: la riproduzione fotografica a colori del manoscritto (1-41) e degli *excerpta* capitolini (81-91), a suo tempo scoperti da Flajšhans (1902: 748), è accompagnata dall'edizione semidiplomatica a fronte; segue l'edizione critica del testo del trattato (43-79) e degli *excerpta* (92-94), corredata di un ricco commento linguistico in apparato e, per quanto riguarda solo il primo, di una duplice traduzione a fronte, ceca e inglese, posta sinotticamente su due colonne.

I frammenti capitolini, che occupano i fogli 253^v e 254^r di un codice della metà del XV secolo (xlii/lxix), contengono materiale testuale proveniente dalla parte centrale del trattato; ciò fornisce, oltre ad alcune interessanti varianti testuali, l'importante prova filologica che molte parole rare, conservatesi nel manoscritto principale (e completo), risalgono veramente all'autore del trattato, e non a Oldřich Kříž o ad un altro copista (Flajšhans 1927: 8). In essi risultano varie omissioni, soprattutto di parti a carattere esclusivamente teorico (Flajšhans 1927: 7), ma sono presenti, in compenso, osservazioni linguistiche assenti nel manoscritto di Třeboň, come per esempio la descrizione articolatoria della pronuncia della palatale /j/ (xxxii/lvii).

¹⁶ Lo stesso Šembera lo faceva notare con orgoglio in una lettera inviata all'amico Palacký il 18 novembre 1855: "[...] Hus byl skutečně důmyslným původcem způsobu pravopisu, jemuž v době nejnovější Bopp, Rask a Lepsius v jazycích východních vůbec průchod zjednávali a zjednávalí [...]" (Fišer 2002: 89).

Mentre la riproduzione facsimilare è accompagnata, a fronte, da una versione diplomaticamente fedele del dettato del codice, quest'ultimo tutt'altro che ineccepibile proprio dal punto di vista ortografico, nel testo critico dell'edizione vengono saggiamente corretti i numerosi guasti "ortografici", con doverosa segnalazione, in apparato, della lezione effettivamente documentata nel manoscritto; se si escludono questi interventi emendatori, tanto opportuni quanto necessari, in generale gli editori rinunciano programmaticamente alla restituzione dell'archetipo (xlvi/lxxv), così come alla costituzione di uno stemma dei testimoni contenenti l'*abeceda*, anche laddove si sarebbe forse potuto tentare, sulla base degli errori congiuntivi e/o separativi presenti, di operare una *recensio codicum* e definire meglio i rapporti genetici fra i manoscritti che ce la tramandano.

L'edizione, tipograficamente molto curata e di godibilissima fruizione, presenta una struttura articolata in sezioni, la maggior parte delle quali presentata in duplice veste linguistica, prima in ceco e poi in traduzione inglese. Non è stato tradotto solo il paragrafo (o), ossia la prefazione a firma di Ondřej Koupil, intitolato *Orthographia v řadě gramatik* (pp. xxiii-xxiv), nella quale l'opera viene inserita nel contesto di una serie di recenti pubblicazioni grammaticali, di cui esso costituirebbe una sorta di *ouverture* (xxiv); in compenso, alla fine del volume è presente un breve riassunto in lingua inglese (115-116). In prospettiva lessicografica va segnalato il registro dei lemmi antico-cechi che compaiono nel trattato, in ordine di occorrenza (95-109), che costituisce un importante repertorio sul quale basare riflessioni dialettologiche o diacroniche; non meno utili strumenti di consultazione sono infine l'elenco alfabetico dei termini utilizzati come esempi e delle lettere (109-113), e quello delle persone nominate nel testo (p. 113). La bibliografia, come anche l'elenco delle abbreviazioni, è collocata invece all'inizio del lavoro (rispettivamente x-xix e xx-xxii).

Qualche inevitabile svista non inficia affatto l'acribico ed encomiabile sforzo compiuto: a p. xlix è lessicalmente poco convincente la resa inglese "dispersion of diacritical writing" per "šířením diakritického pravopisu" (xxv); a p. lxxii l'articolo "the" è ripetuto due volte "the the conflict"; a p. lv la traduzione inglese omette la negazione che si legge invece nell'originale ceco (xxx): "kde po něm nenásleduje vokál" – "everywhere where a vowel follows".

Questo lavoro, in versione rigorosamente bilingue ceco-inglese (studio introduttivo) e trilingue (testo), con l'eccezione degli estratti capitolini, non tradotti né in ceco né in inglese, non mancherà di soddisfare e stimolare la curiosità linguistica e filologica di lettori, non solo slavisti. Al plauso compiaciuto di chi scrive si unisce pertanto la sincera e doverosa gratitudine alla curatrice del volume, e ai suoi collaboratori, per aver reso criticamente accessibile e consultabile *de visu* un'opera di fondamentale importanza per la storia linguistica, letteraria e culturale del medioevo ceco e, più in generale, europeo.

Bibliografia

- Balázs 1958: J. Balázs, *Zur Frage der Typologie europäischer Schriftsysteme mit lateinischen Buchstaben*, "Studia slavica academiae scientiarum hungaricae", IV, 1958, pp. 251-292, <http://real-j.mtak.hu/5392/1/StudiaSlavica_04.pdf> (19.03.2019).
- Berger 2012: T. Berger, *Religion and Diacritics: The Case of Czech Orthography*, in: S. Baddeley, A. Voeste (eds.), *Orthographies in Early Modern Europe*, Berlin-Boston 2012, pp. 255-268.
- Bunčić 2012: D. Bunčić, *The Standardization of Polish Orthography in the 16th Century*, in: S. Baddeley, A. Voeste (eds.), *Orthographies in Early Modern Europe*, Berlin-Boston 2012, pp. 219-254.
- Décsy 1955: Gy. Décsy, *Recensione di Kniezsa 1952*, "Studia slavica academiae scientiarum hungaricae", I, 1955, pp. 426-440.
- De Giorgi 2008: R. De Giorgi, *Pugna pro patria. Il trattato ortografico di Jakub Paroszowicz nella Polonia del XV secolo*, in: M. Di Salvo, G. Moracci, G. Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, I, Firenze 2008, pp. 121-129.
- Diels 1916: P. Diels, *Die tschechische Orthographie des Mittelalters und ihre Entstehung*, "Vierundneunzigster Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur", 1916, 1. Band, IV. Abteilung, Sitzungen der Sektion für neuere Philologie, pp. 12-38.
- Dimitrov 1935: D. Dimitrov, *Slavjanskaja filologija na putjach fašizacii (k karakteristike ee sostojanija na Zapade)*, "Jazyk i myšlenie", V, 1935, pp. 125-133, <<http://crecleco.seriot.ch/textes/Dimitrov35.html>> (30.07.2019).
- Dittmann 2016: R. Dittmann, *Traktát Orthographia Bohemica a fonologický vývoj češtiny*, in: H. Kuše, H. Kosourová (Hrsg.), *Persönlichkeiten in der tschechischen Sprach- und Kulturgeschichte. Beiträge zum 8. Bohemicum Dresdense: Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937) 07.11.2014 und 9. Bohemicum Dresdense: Jan Hus (~ 1370-1415) – Erbe und Bedeutung 30.10.2015*, Leipzig 2016, pp. 139-157.
- Fišer 2002: Z. Fišer (red.), *Korespondence Aloise Vojtěcha Šembery, I (Listy Palackému)*, Vysoké Mýto 2002.
- Flajšhans 1902: V. Flajšhans, *K literární činnosti M. Jana Husi*, "Věstník české akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění", XI, 1902, 8, pp. 748-756.
- Flajšhans 1927: V. Flajšhans, *Z rukopisů musejních. 4: Zlomek Husova traktátu o pravopise*, "Časopis národního musea (Časopis musea království českého)", CI, 1927, 1-2, pp. 6-9.

- Flajšhans 1928: V. Flajšhans, *Husova orthografie*, "Československý časopis historický", XXXIV, 1928, pp. 357-369, <<http://www.digitalniknihovna.cz/knav/view/uuid:b7ddf3b3-45b9-11e1-1431-001143e3f55c?page=uuid:b7ddf3b3-45b9-11e1-1431-001143e3f55c>> (27.03.2019).
- Gebauer 1894: J. Gebauer, *Historická mluvnice jazyka českého*, I (*Hláskosloví*), Praha-Vídeň 1894.
- Havránek *et al.* 1964: B. Havránek, J. Hrabák, J. Daňhelka (red.), *Výbor z české literatury doby husitské*, II, Praha 1964.
- Hus 1868: K.J. Erben (red.), *Mistra Jana Husi sebrané spisy české*, III, Praha 1868.
- Hus 1975: Mistr J. Hus, *Výklady*, připraveno péčí komise po vydávání spisů M. Jana Husa ustavené vědeckým kolegiem historie Československé akademie věd, Praha 1975 [Magistri Iohannis Hus opera omnia, I (*Expositiones bohemicæ*)].
- Hus 1985: Mistr J. Hus, *Drobné spisy české*, připraveno péčí komise po vydávání spisů M. Jana Husa ustavené vědeckým kolegiem historie Československé akademie věd, IV, red. A. Molnár, Praha 1985.
- Johannes Dacus 1955: A. Otto (ed.), *Johannis Daci opera*, I/1-2, Hauniae 1955.
- Kadlec 1956: J. Kadlec, *Oldřich Kříž z Telče*, "Listy filologické", LXXIX, 1956, I, pp. 91-102; 2, pp. 234-238.
- Kniezsa 1952: I. Kniezsa, *Hebelyírásunk története a könyvnyomtatás koráig* [Storia dell'ortografia ungherese fino alle prime edizioni a stampa], Budapest 1952.
- Krzenck 2016: Th. Krzenck, *Johannes Hus – Versuch einer biographischen Annäherung*, in: H. Kuße, H. Kosourová (Hrsg.), *Persönlichkeiten in der tschechischen Sprach- und Kulturgeschichte. Beiträge zum 8. Bohemicum Dresdense: Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937) 07.11.2014 und 9. Bohemicum Dresdense: Jan Hus (~ 1370-1415) – Erbe und Bedeutung 30.10.2015*, Leipzig, 2016, pp. 117-138.
- Kucała 1985: M. Kucała (red.), *Jakuba Parkosza traktat o ortografii polskiej*, Warszawa 1985.
- Mareš 1975: Fr.V. Mareš, *Emauzské prameny českého diakritického pravopisu*, in: *Z tradic slovanské kultury v Čechách. Sázava a Emauzy v dějinách české kultury*, Praha 1975, pp. 169-172.
- Marti 1997: R. Marti, *Texte mit Alphabet-Akrostichon in der kirchenslawischen Tradition*, "Zeitschrift für Slawistik", XLII, 1997, 2, pp. 129-145.
- Mladenov 1930-1931: St. Mladenov, *Kirilica ili latinica?*, "Rodna reč", IV, 1930-1931, pp. 3-6.
- Moszyński 1984: L. Moszyński, *Wstęp do filologii słowiańskiej*, Warszawa 1984 (2006²).
- Murko 1909: M. Murko, *Johannes Hus als Reformator der lateinischen Schrift*, in: *Στρωματεῖς. Grazer Festgabe zur 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Graz 1909, pp. 136-154.

- Nechutová *et al.* 1981: J. Nechutová, D. Šlosar, R. Večerka (red.), *Čitanka ze slovanské jazykovědy v českých zemích*, I, Brno 1981.
- Novák 1889: K. Novák, *O spisovatelské činnosti M. Jana Husi*, "Listy filologické", XVI, 1889, 2, pp. 120-133; 3-4, pp. 214-248.
- Pleskalová 2005: J. Pleskalová, *Jan Hus a nabodeníčka*, in: Sv. Čmejrková, I. Svobodová (red.), *Oratio et ratio. Sborník k životnímu jubileu Jiřího Krause*, Praha 2005, pp. 283-287.
- Pleskalová 2017: J. Pleskalová, *NABODENÍČKO*, in: P. Karlík, M. Nekula, J. Pleskalová (red.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, <<https://www.czechency.org/slovník/NABODENÍČKO>> (ultimo accesso: 10.4.2019).
- Polivanov 1931: E. D. Polivanov, *Revoljucija i literaturnye jazyki Sojuza SSR*, in: Id., *Za marksistskoe jazykoznanie. Sbornik populjarnych lingvističeskich statej*, Moskva 1931, pp. 73-94.
- Schröpfer 1968: J. Schröpfer, *Hussens Traktat "Orthographia Bohemica". Die Herkunft des diakritischen Systems in der Schreibung slavischer Sprachen und die älteste zusammenhängende Beschreibung slavischer Laute*, Wiesbaden 1968.
- Selvelli 2018: G. Selvelli, *L'impatto delle ideologie sovietiche di latinizzazione nei dibattiti bulgari del periodo interbellico: l'inchiesta della rivista Bălgarska Kniga (1930)*, in: M. Maurizio, V.S. Tomelleri (a cura di), *Rivoluzione visiva attraverso visioni rivoluzionarie: alfabeti, cinema e letteratura in URSS*, Torino 2018, pp. 49-62, <<http://www.ojs.unito.it/index.php/QuadRi/issue/view/318/showToc>> (19.12.2019).
- Šembera 1857: A.A. Šembera (ed.), *Magistri Joannis Hus Orthographia Bohemica*, Vindobonae 1857, <<http://data.onb.ac.at/rep/106D0308>> (03.08.2019).
- Šmahel 2013: Fr. Šmahel, *Jan Hus. Život a dílo*, Praha 2013.
- Šmahel 2015: Fr. Šmahel, *Instead of Conclusion: Jan Hus as Writer and Author*, in: Id. (ed.), *A Companion to Jan Hus*, Leiden-Boston 2015, pp. 370-409.
- Tomelleri 2015: V.S. Tomelleri, *Die kyrillische Schrift als Symbol kultureller Zugehörigkeit und Orientierung*, in: V.S. Tomelleri, S. Kempgen (eds.), *Slavic Alphabets in Contact*, Bamberg 2015, pp. 221-262, <http://kodeks.uni-bamberg.de/slavling/downloads/Slavic_Alphabets_In_Contact_Web.pdf> (10.02.2020).
- Večerka 1996: R. Večerka, *Die Anfänge der slavischen Sprachwissenschaft in den böhmischen Ländern*, Regensburg 1996.
- Verkholantsev 2012: J. Verkholantsev, *St. Jerome, Apostle to the Slavs, and the Roman Slavonic Rite*, "Speculum", LXXXVI, 2012, 1, pp. 37-61.

- Vidmanová 1969: A. Vidmanová, *Recensione di Schröpfer 1968*, “*Mediaevalia Bohemica*”, 1, 1969, 1, pp. 166-172.
- Vidmanová 1979: A. Vidmanová, *Probleme der Textkritik im Mittelalter*, “*Philologus*”, CXXIII, 1979, 1-2, pp. 114-119.
- Vidmanová 1982: A. Vidmanová, *Ke spisku Orthographia Bohemica*, “*Listy filologické*”, CV, 1982, 2, pp. 75-89.
- Vilikovský 1932: J. Vilikovský, *Latinská poesie žákovská v Čechách*, Bratislava 1932.
- Vintr 2003: J. Vintr, *Kříž z Telče, Oldřich*, in: *Lexicon des Mittelalters*, v (*Hiera-Mittel bis Lukanien*), München 2003, col. 1537.
- Weber et al. 1958: J. Weber, J. Tříška, P. Spunar, *Soupis rukopisů v Třeboni a v Českém Krumlově / Catalogus codicum manu scriptorum Trzebonae Crumloviique asservatorum*, Praha 1958, <<https://digi.ceskearchivy.cz/921200001003027/1>> (20.03.2019).

Abstract

Vittorio S. Tomelleri

A New Edition of the Orthographia Bohemica

The spelling reform proposed at the beginnings of the 15th century in the so-called *Orthographia Bohemica*, a treatise generally attributed to the religious reformer Jan Hus, has had an extraordinarily great impact on the history of Czech orthography as well as of many other (not only) Slavic languages. The introduction of diacritical signs to mark palatal or palatalized consonants, on the one hand, and long vowels, on the other, was aimed to solve all the difficulties posed by the primitive and digraph graphic systems. The text of this treatise, written in Latin, is now available in a new edition, prepared by Kateřina Voleková et al. (*Orthographia Bohemica*, latinský text edičně připravila Kateřina Voleková, český překlad Ondřej Koupil, anglický překlad Marcela Koupilová a David Livingstone, Akropolis, Praha 2019).

Along with a detailed introduction, bibliographical references and different indexes, the edition features a colored facsimile of the original manuscript, which is quite difficult to read and whose orthography often contradicts the rules exposed in the text, its semidiplomatic transcription and, finally, a carefully annotated critical edition, accompanied by a translation into Czech and English.

Keywords

Czech Language; Spelling Reform; Jan Hus; Critical and Semidiplomatic Edition.

Roberta De Giorgi

Un inedito tolstoiano. La prima redazione di *Car' Asarchadon* (1903) di Lev Tolstoj e il commento di Boris M. Ėjchenbaum

Nella redazione del *Polnoe sobranie sočinenij* (Raccolta completa delle opere, d'ora in poi PSS) di Lev Tolstoj il nome di Boris M. Ėjchenbaum (1886-1959) compare nel 1928 nelle pagine introduttive al primo volume (PSS, I: xv), benché il suo coinvolgimento diretto risalga a qualche anno dopo e rimanga circoscritto alla curatela di alcuni singoli testi¹.

In quei tardi anni Venti, assieme a Konstantin I. Chalabaev, noto per aver allestito le edizioni dei maggiori classici russi, e a Vsevolod I. Sreznevskij, Ėjchenbaum stava tra l'altro curando per il "Gosizdat" il *Polnoe sobranie chudožestvennych proizvedenij* (Raccolta di tutte le opere letterarie, d'ora in poi PSChP) di Tolstoj in quindici volumi: un'iniziativa di rilievo, con un apparato critico sobrio, finalizzata a una diffusione di massa delle opere artistiche tolstoiane, finalmente libere dagli interventi della censura prerivoluzionaria².

Nei diari di quel periodo Ėjchenbaum accenna più volte al suo lavoro sui testi, un lavoro impegnativo anche in termini di tempo e che interferiva con ciò che probabilmente gli stava più a cuore: lo studio critico dell'opera di Tolstoj: "Il tempo [di cui dispongo] è terribilmente poco – il 'Gosizdat' mi ruba l'intera giornata"³.

Eppure, ritornò a quel lavoro metodico di edizione dei testi per il PSS di Tolstoj. Fra i testi che gli vennero affidati c'erano anche le tre fiabe o leggende, che aveva già editato assieme a Chalabaev e Sreznevskij nel 1928 (PSChP: x)⁴. Si trattava di tre racconti fiabeschi, noti come *Tri skazki*, che Tolstoj aveva scritto per una buona causa, e cioè a sostegno degli ebrei

¹ Per il PSS Ėjchenbaum collabora ai volumi XXVI e XXXVIII (1936) nelle vesti di curatore ("редактор"); mentre per i volumi XXXIV (1952) e XLII (1957) gli viene affidata l'edizione dei testi e i commenti ("подготовка текста и комментарий").

² Mi riferisco a PSChP; su questa raccolta si veda Najdič 1984: 144. In più occasioni i curatori del PSS fecero presente che i testi delle opere letterarie pubblicati in questa raccolta erano stati solo occasionalmente verificati sui manoscritti originali di Tolstoj e che il numero di varianti fornito era assai modesto (cfr. Gudzij 1961: 530). Più o meno la stessa cosa leggiamo in PJul: 12-13.

³ "А времени страшно мало – весь день отнимает Госиздат" (annotazione del 15 febbraio 1928, cfr. Ėjchenbaum 1982: 272). I lavori dedicati a Tolstoj da Ėjchenbaum, a partire dal 1919, sono stati raccolti in un unico volume: Ėjchenbaum 2009.

⁴ Cfr. *Tri skazki*, in PSChP, x (1930): 303-315. I brevi commenti alle tre fiabe sono a firma di V.I. Sreznevskij (*ibidem*: 375-376).

vittime del *pogrom* di Kišinev del 1903 e che aveva intitolato: *Assirijskij car' Asarchadon, Tri voprosa e Trud, smert' i bolezn'*⁵.

Il fascicolo con il commento alle *Trefiabe* si conserva nel fondo moscovita di Èjchenbaum presso RGALI (fond 1527, opis' 2, edinica chranenija 23, 66 ll.) ed è stato schedato come: *Kommentarii k narodnym rasskazam L.N. Tolstogo* Assirijskij car' Assarchadon, Trud, smert' i bolezn', Tri voprosa, *podgotovlennye dlja* Polnogo sobranija chudožestvennych proizvedenij L.N. Tolstogo (d'ora in poi KNR). In realtà siamo di fronte a un errore nella catalogazione: intanto, è impropria l'etichetta assegnata al faldone, poiché con la definizione di '*narodnye rasskazy*', riferita all'opera di Tolstoj, si intendono generalmente quei testi che negli anni Ottanta lo scrittore destinò all'edificazione delle masse (si veda Jahn 1977); e in più, il riferimento al PSChP è inesatto, sia perché un lavoro ecdotico così accurato non rientrava tra le finalità del PSChP, sia per la sua aderenza a parte del commento apparso successivamente a firma di Èjchenbaum nel volume XXXIV del PSS (pubblicato nel 1952, cfr. Èjchenbaum 1952: 554-560).

Il manoscritto custodito allo RGALI è infatti la versione originaria, decisamente più ampia e differentemente strutturata, del testo che Èjchenbaum aveva preparato per il PSS in linea con le direttive del primo Comitato editoriale: in un *Prospekt* del 1929 — dove di nuovo il nome di Èjchenbaum è menzionato tra i curatori (PJuI: 15) — il Comitato aveva stabilito di corredare tutti gli scritti di Tolstoj, opere letterarie e saggistica, di un apparato che comprendesse le varianti e le minute, nonché di un commento in cui venisse descritta la tradizione manoscritta di ogni singolo testo, la storia della stesura e della pubblicazione (PJuI: 14).

Il commento inedito di Èjchenbaum prende le mosse da un'introduzione comune alle tre fiabe (*Istorija pisanija*), per poi soffermarsi separatamente su ogni testo: tre brevi commenti, uno per fiaba, strutturati in modo analogo: storia della composizione e della pubblicazione, descrizione dei testimoni⁶. Anche nella scelta dei testi delle fiabe da pubblicare Èjchenbaum si attiene alle indicazioni fornite dal primo Comitato editoriale (PJuI: 14), basandosi sia sull'edizione più autorevole pubblicata vivente l'autore, sia su tutti i testimoni esistenti. Nel suo commento Èjchenbaum indica inoltre, e in alcuni casi trascrive integralmente, le varianti e le minute che intendeva pubblicare.

Èjchenbaum aveva acquisito una lunga pratica nell'edizione dei testi a stampa di Tolstoj e conosceva bene il suo modo di lavorare: lo scrittore approdava al testo definitivo apportando di volta in volta i cambiamenti e le aggiunte sulle numerose copie dattiloscritte man mano prodotte, copie dove però si depositavano inevitabilmente le sviste dei trascrittori, alle quali lo scrittore spesso neanche faceva caso (Èjchenbaum 1962: 70). Quindi, nel preparare per la stampa le tre fiabe, pur basandosi sull'edizione in vita più autorevole, quel-

⁵ Questo è l'ordine definitivo delle fiabe deciso da Tolstoj; cfr. *Tri skazki*, in: PSS, XXXIV: 126-137.

⁶ KNR: 3-6. Èjchenbaum aveva suddiviso il commento in quattro sezioni: I. *Tri skazki. Kommentarii* (*ibidem*: 1-8); II. *Assirijskij car' Asarchadon* (*ibidem*: 9-27); III. *Trud, smert' i bolezn'* (*ibidem*: 28-42) e IV. *Tri voprosa* (*ibidem*: 43-66).

la del 1903 (Tolstoj 1903), Èjchenbaum emenda errori e refusi confrontando con acribia ogni testo con tutti i testimoni esistenti⁷.

Nell'introduzione comune lo studioso attinge ai diari e ai carteggi dello scrittore e tratteggia nei dettagli la storia della stesura e della pubblicazione delle tre fiabe a partire dall'aprile del 1903, ovvero quando, all'indomani del *pogrom* di Kišinev, Sholem Aleykhem (1859-1916) aveva chiesto a Tolstoj di contribuire, nel modo che egli riteneva più adatto, anche solo con una breve nota, a una miscellanea in yiddish finalizzata a risarcire le famiglie di ebrei vittime del massacro. Tolstoj scrisse appositamente le tre fiabe o leggende, che in yiddish apparvero nella splendida traduzione di Sholem Aleykhem all'inizio del 1904 (*Hilf, Varshe* [Varsavia]-Tushiah 1903); mentre per l'edizione in russo, pubblicata a Mosca per il "Posrednik" e curata da Pavel Bulanže (Tolstoj 1903), solo due fiabe ottennero il nullaosta del censore, la terza fu fatta uscire da Čertkov a Londra in originale, come supplemento della sua rivista "Svobodnoe Slovo" nei primi mesi del 1904⁸.

Di queste tre fiabe è la prima, quella su re Asarhaddon, ad avere la vicenda testuale più complessa ed è su di essa che ci soffermeremo.

Nella fiaba di Tolstoj, così come la leggiamo oggi nel PSS, il re assiro Asarhaddon conquista il reame di Lailie, mette a ferro e fuoco le città, fa schiavi i suoi abitanti, uccide e tortura i guerrieri e fa rinchiudere il re in gabbia in attesa di infliggergli una punizione. Asarhaddon viene poi convinto da un vegliardo ("срапец") a immergersi in una vasca colma d'acqua e nell'attimo in cui lo fa, "è tramutato" in Lailie e sente su di sé quelle stesse pene e torture che egli stesso aveva inflitto ad altri. Quando un attimo dopo il suo capo emerge dall'acqua, egli percepisce tutto l'orrore di quei tormenti e nei giorni che seguono rimette in libertà Lailie e tutti i prigionieri, fa cessare le esecuzioni e abdica in favore del figlio. Dopodiché trascorre il resto della sua vita passando di villaggio in villaggio per insegnare agli uomini che chi fa del male ad altri, in realtà lo fa innanzitutto a sé stesso⁹.

Tolstoj iniziò a scrivere la fiaba alla fine di luglio del 1903 e, al pari delle altre due, vi pose fine negli ultimi giorni di agosto. Scrisse più o meno parallelamente le tre fiabe, pertanto i testimoni della fiaba su Asarhaddon si conservano oggi assieme a quelli delle altre due in un'unica unità archivistica nel fondo moscovita dello scrittore¹⁰.

⁷ Ecco quanto scrive Èjchenbaum: "Текст настоящего издания печатается по изданию 'Посредника' (СХЛ) с исправлениями по рукописям" (КНР: 12 об.).

⁸ Mi riferisco nell'ordine alle seguenti edizioni: Tolstoj 1903; Tolstoj 1904; in Russia la terza fiaba apparve per la prima volta nel 1906 (Tolstoj 1906); sulla storia della traduzione in yiddish e in altre lingue delle tre fiabe si veda De Giorgi 2017.

⁹ *Assirijskij car' Asarchadon*, in: PSS, XXXIV: 126-130.

¹⁰ L.N. Tolstoj, *Tri skazki*, OR GMT, fond 1, rukk. 1-38 (d'ora in poi TS OR GMT. La classificazione dei ms. tolstoiani segue le regole della classificazione dei musei e non quella degli archivi).

Nell'*Opisanie rukopisej chudožestvennych proizvedenij L.N. Tolstogo* (Ždanov *et al.* 1955), lo strumento più autorevole per la classificazione dei manoscritti tolstoiani, i testi manoscritti e i dattiloscritti delle tre fiabe vengono infatti considerati come una sola unità, o più precisamente come un unico 'testo' costituito dalle tre fiabe 'insieme' (Ždanov *et al.* 1955: 442-452); diversamente da quanto aveva fatto Ėjchenbaum, che ne aveva studiato separatamente la tradizione manoscritta.

Ritorniamo dunque al commento inedito di Ėjchenbaum e alla sua edizione della fiaba su Asarhaddon. Sin dall'inizio lo studioso aveva fatto un'accorta disanima dei manoscritti e delle numerose copie dattiloscritte esistenti della fiaba e aveva identificato nei due soli autografi presenti la "prima redazione" (che sigla come A) e la "seconda" (A₁), dalla quale faceva derivare tutte le successive copie dattiloscritte della fiaba¹¹. Ėjchenbaum edita il testo da pubblicare, come già detto, basandosi sull'edizione del "Posrednik" del 1903 che confronta con tutti i testimoni esistenti, evidentemente per emendare gli errori involontariamente introdotti dai copisti e sfuggiti all'occhio dello scrittore (cfr. KNR: 12 ob., 16 e 17); ma soprattutto ripristina la giusta grafia tolstoiana del nome del re, cioè 'Asarchadon' con una sola 's': "Nei manoscritti di Tolstoj abbiamo sempre 'Asarchadon', a volte addirittura 'Aschardon'", puntualizza nel commento inedito¹².

Riguardo alla datazione della prima redazione della fiaba, Ėjchenbaum non fa riferimento a quella segnata sulla pagina iniziale dell'autografo (A), ovvero il 23 luglio (1903) (TS OR GMT, ruk. 1, l. 1), che invece utilizza per datare l'inizio della composizione della seconda fiaba, *Trud, smert' i bolezni*, contenuta di seguito in questo stesso manoscritto. Stabilisce come inizio della composizione della fiaba su Asarhaddon il 21 luglio, scegliendo così di orientarsi su un'annotazione personale di Tolstoj: "La prima testimonianza del lavoro sulle fiabe risale al 21 luglio del 1903 – scrive Ėjchenbaum –, quando Tolstoj annotò nel diario: 'Ho provato a scrivere una fiaba, non è andata bene'. Considerato che la prima redazione di *Tri voprosa* è fissata al 22 luglio, e la prima redazione della leggenda *Trud, smert' i bolezni* al 23 luglio, allora si può ipotizzare che il 21 luglio Tolstoj abbia provato a scrivere la fiaba *Assirijskij car' Asarchadon*"¹³.

¹¹ Ėjchenbaum indica la prima redazione con A e la seconda con A₁, (cfr. KNR: 13-13 ob.); solo alla fine del commento sigla la prima redazione come A₁ e la seconda come A₂ (cfr. KNR: 26 ob.).

¹² "В рукописях Толстого всегда 'Асархадон', иногда даже 'Асхардон'" (KNR: 12). Ėjchenbaum aveva già emendato il nome del re assiro nell'edizione della fiaba apparsa nel PSCHR, X: 303-306. Sia Sof'ja Andreevna Tolstaja (Tolstoj 1911: 457-462) sia Pavel Birjukov (Tolstoj 1913: 138-140) avevano lasciata inalterata la grafia 'Assarchadon' presente nell'edizione del "Posrednik".

¹³ "Первое свидетельство о работе над сказками относится к 21 июля 1903 г., когда в дневнике Толстого записано: 'Пытался написать сказку, но не пошло'. Так как первая редакция сказки *Три вопроса* помечена 22 июля, а первая редакция легенды *Труд, смерть и болезнь* – 23 июля, то можно предположить, что 21 июля Толстой пробовал писать сказку *Ассирийский царь Асархадон*" (KNR: 3); sempre nel commento inedito Ėjchenbaum ribadisce che: "Начальной датой работы над сказкой надо считать, по-видимому, 21-ого июля 1903 г. Под этой датой в дневнике Толстого записано: 'Пытался написать сказку, но не пошло'" (KNR: 10).

Il testo della prima redazione (A) – in tutto due fogli scarsi – doveva essere incluso tra le varianti dell'apparato critico, tanto che Èjchenbaum lo trascrive integralmente, segnalando, con virgolette angolari, le parti che Tolstoj aveva barrato: “Questa prima redazione è stata riportata integralmente”, avvertiva i lettori nel commento inedito¹⁴.

La seconda (A₁), più importante della prima, in quanto contiene già un testo compiuto della fiaba, era stata pubblicata, con qualche inesattezza ortografica, da Alfred Bem nel 1919 come una “delle prime redazioni” (Tolstoj 1919: 2-3). Èjchenbaum progettava di darne alle stampe solo un frammento¹⁵, che infatti trascrive per intero (KNR: 26 ob.-27.). Da questa seconda redazione Èjchenbaum fa derivare tutti i successivi testimoni, che descrive a più riprese e con grande scrupolosità: fornisce la quantità di fogli, indica la numerazione originaria, dà informazioni sulla presenza di aggiunte e correzioni, specificando se appartengono a Tolstoj o ad altre mani (KNR: 13-34). Nel classificare le copie dattiloscritte, Èjchenbaum include anche quelle in cui il testo non era stato trascritto per intero, considerando pertanto ogni nuova trascrizione, seppure incompleta, come un testimone a sé stante¹⁶.

Èjchenbaum non descrive quali sono i cambiamenti che Tolstoj apporta al testo in quel mese e mezzo e, pur lasciando intuire l'intensità del lavoro, si limita a stabilire solo l'esatta successione cronologica dei testimoni: ai due autografi seguono le copie dattiloscritte con correzioni e aggiunte riportate dai copisti o fatte direttamente dallo scrittore.

Il suo accurato commento per il PSS era destinato a rimanere in buona parte inedito. Con gli anni si dovette infatti rinunciare alla politica editoriale decisa dal primo Comitato di redazione del PSS: a partire dal 1939, a soli tre anni dalla morte di Vladimir G. Čertkov (1854-1936), iniziatore e promotore dell'impresa, i criteri redazionali relativi al PSS furono riconsiderati: con la “Disposizione del 27 agosto del 1939”, il Sovet dei Narodnye kommissary dell'URSS ‘suggeriva’, fra l'altro, di ridurre lo spazio riservato ai commenti ai testi (cfr. Rodionov 1958: 42; Osterman 2002: 51-54). Tale sorte evidentemente toccò anche all'apparato critico e al commento di Èjchenbaum che nel PSS apparvero in versione ridotta e riveduta¹⁷. Se infatti confrontiamo il commento inedito con quello del PSS è evidente che, oltre ad alcune limature stilistiche, quest'ultimo è più breve ed è strutturato in modo diverso: parte delle informazioni fornite nei tre singoli paragrafi introduttivi sarebbe stata incorporata in un'introduzione unica ai tre testi. Solo nella descrizione dei manoscritti è rimasta, più o meno invariata, la suddivisione per fiaba decisa da Èjchenbaum. Va detto però che nel commento di Èjchenbaum apparso nel PSS è diversa la descrizione dei testimoni:

¹⁴ “Эта первая редакция полностью воспроизведена выше” (KNR: 13).

¹⁵ Nel commento inedito scrive: “Часть этого текста воспроизведена выше” (KNR: 13 ob.).

¹⁶ Èjchenbaum scrive: “Текст не переписывался каждый раз целиком. [...] Каждую новую переписку (хотя бы частичную [...]) мы обозначали новым номером копии, руководствуясь тем соображением, что остальные листы, предполагаясь к вновь переписанным, образывали каждый раз новой полный текст” (KNR: 13).

¹⁷ Sulla storia del PSS, a tutt'oggi da scrivere, si veda Rodionov *et al.* 1961; Karlova 1978; Osterman 2002.

intanto, A e A₁ vengono definiti semplicemente “авторграфы”, diversamente da quanto aveva scritto nel commento inedito, dove li classificava come “prima redazione” e “seconda redazione” (Ždanov *et al.* 1955: 443-444). La descrizione delle copie dattiloscritte, enumerate nello stesso ordine seguito nel commento inedito, anche se con qualche accorpamento di copie, non presenta più quei dettagli tecnici che Èjchenbaum segnala nel commento originario per ricostruirne la cronologia: nel testo stampato abbiamo informazioni in merito all’incipit e alla conclusione dei singoli testimoni, nonché alla paternità delle modifiche apportatevi (per mano di Tolstoj o di altri). Insomma, il commento alla fiaba di Èjchenbaum incluso nel PSS risulta più breve e decisamente meno tecnico.

Inoltre, nel PSS non fu accolto l’apparato con le varianti e le minute della fiaba allestito dallo studioso. Tra i testi scelti, oltre ad A (all’epoca inedito) e a uno stralcio di A₁ (evidentemente per emendare le inesattezze presenti nella versione data alle stampe da Bem), Èjchenbaum aveva deciso di accludere anche la versione ridotta e semplificata della fiaba, un adattamento per i bambini, che Tolstoj aveva in animo di inserire nel suo *Detskij krug čtenija*, una raccolta di testi a cui si dedicò tra il 1906 e il 1908, ma che lasciò incompiuta. Il testo a stampa su cui Tolstoj lavora, cancellando interi passaggi, semplificando la sintassi e i nomi dei personaggi, è a tutt’oggi conservato in due testimoni all’interno del fascicolo delle tre fiabe al Museo Tolstoj¹⁸. Il primo ad editarlo era stato Pavel Birjukov nella sua edizione postuma delle opere dello scrittore del 1913¹⁹; successivamente, questo stesso testo fu ripubblicato nell’ultimo volume del PSS (XC: 11-13). Dell’intenzione di Èjchenbaum è rimasta solo un’annotazione nel commento inedito: “Nella *Raccolta completa delle opere di L.N. Tolstoj*, curata da P.I. Birjukov, *Assirijskij zar’ Asarchadon* è stato pubblicato in una redazione accorciata e semplificata. Includiamo il testo di questa redazione tra le varianti”²⁰.

Dunque, dei testimoni ‘significativi’ per ricomporre la storia testuale della fiaba resta fuori, e cioè è ancora inedito, quello della prima redazione (A) che Èjchenbaum aveva trascritto con estrema cura, in bella grafia, e senza refusi (KNR: 25-25 ob.).

Pur trattandosi solo di un abbozzo, Tolstoj aveva sin da principio deciso la forma (il racconto fiabesco) e l’ambientazione, volutamente esotica. Anche il messaggio ai lettori, la fratellanza tra gli uomini, vi si può leggere senza difficoltà. Tolstoj era solo indeciso sulla scelta del re assiro: e già in (A) passa da Salmanassar (Салманасар) a Assurnasirpal II (Ашурназирпал), e come antagonista escogita Anasarm (Анасарм), chiaro nome di fantasia²¹. È evidente che in partenza lo scrittore si proponesse di descrivere Assurnasirpal II e

¹⁸ *Pečatnyj ekzempljar, s popravkami Tolstogo*, in: TS OR GMT, ruk. 36.

¹⁹ Mi riferisco a *Assirijskij zar’ Assarchadon (Skazka)*, in Tolstoj 1913: 138-140.

²⁰ “В Полном собрании сочинений Л.Н. Толстого под редакцией П.И. Бирюкова *Ассирийский царь Асархадон* напечатан в другой, сокращенной и упрощенной редакции. Текст этой редакции мы помещаем в вариантах” (KNR: 12 ob.).

²¹ Nelle iscrizioni di Assurnasirpal II si fa riferimento alle punizioni esemplari descritte da Tolstoj in tre casi, ma in nessuno di essi viene menzionato un re di nome Anasarm (colgo l’occasione

che, sulla scorta della *Istorija Assirii* (1902) di Zinaida Ragozina – già identificata come sua fonte diretta da Šifman e poi da Emel’janov²² –, ne avesse fissato i tratti principali. Gli aggettivi con i quali Assurnasirpal si autodefinisce – “могучий” e “сильный” – sono gli stessi riportati nel volume della Ragozina: “Я царь, господин, могучий, [...] сильный”; come uguale è la tortura inflitta al nemico: “[...] и там содрал с него, живого, кожу, которую пригвоздил к городской стене [...]” (Ragozina 1902: 178 e 181). Tolstoj avrebbe scorso ancora la *Istorija Assirii* della Ragozina per poi soffermarsi definitivamente, alcune pagine più avanti, sulle vicende di Asarhaddon²³.

Anche l’intreccio sarebbe stato in seguito rivisto e ovviamente arricchito. Soltanto in (A) il re antagonista viene scuoiato vivo assieme ai suoi condottieri: in tutti gli altri testimoni egli viene rinchiuso in una gabbia in attesa di ricevere una “degnа punizione”; e di nuovo: solo in (A) la violenza del re colpisce anche donne e bambini e del lauto bottino sottratto all’avversario viene fornito un elenco preciso. Inoltre, nella raffigurazione dello *starec*, che in (A) viene definito un “pellegrino” (“странник”), è presente il dettaglio, non più ripreso negli altri testimoni, della commozione dell’uomo nel veder commettere il male; nell’ultima redazione della fiaba lo *starec* ha un atteggiamento più edificante e meno emotivo; va infine anche fatto presente che in alcune redazioni intermedie, a partire già da (A₁), lo *starec* viene temporaneamente rimpiazzato da un “mago” (“волхв”)²⁴.

In corso d’opera, Tolstoj avrebbe aggiunto altri personaggi, accresciuto l’intreccio, inserendo, per poi eliminarli, nuovi episodi. In (A₁), per esempio, il re, immerso il capo nell’acqua e risvegliatosi ‘nei panni’ di Lailie, viene sottoposto ad altre ‘immedesimazioni’: diventa, nell’ordine, un “усталый рабочий”, un “воин”, un “ребенок девочка”, un “бык тащащий плуг” e alla fine una “ослица с осленком” (Tolstoj 1919: 2-3). Solo nelle ultime redazioni della fiaba Tolstoj riduce a uno soltanto il numero dei risvegli del re e ripristina definitivamente la figura dello *starec*²⁵.

Nonostante i ripensamenti e le modifiche, Tolstoj sarebbe tuttavia rimasto fedele al messaggio della ‘fiaba’ o ‘parabola’, presente già in (A), seppure solo in forma abbozzata, e cioè che ogni atto di violenza sul prossimo è in realtà un atto di violenza commesso su noi stessi. Poco più di un foglio – tale è la dimensione della prima redazione della fiaba –, è già sufficiente ad

per ringraziare l’assirologo Ludovico Portuese per avermi fornito queste informazioni a conferma che Anasarm è molto verosimilmente un nome d’invenzione).

²² Cfr. Šifman 1971: 589-590; Emel’janov 2010: 115-127. Ringrazio V.V. Emel’janov per avermi spedito copia del volume della Ragozina.

²³ Si veda Emel’janov 2010: 119-125. Già nella seconda redazione Tolstoj opta definitivamente per Asarhaddon e Lailie (il re nemico, si veda TS OR GMT, ruk. 3).

²⁴ Troviamo il “волхв” al posto dello “старец” nei seguenti manoscritti della fiaba: TS OR GMT, ruk. 2, 3 e 16; nel manoscritto 20 il “волхв” viene definitivamente sostituito con lo “старец” (TS OR GMT, ruk. 20).

²⁵ Dal *Pečatnyj ekzempljar, s popravkami Tolstogo* (TS OR GMT, ruk. 34) in poi, Asarhaddon vive un unico “сон”, quello di essere Lailie.

attestare lo sforzo dello scrittore nel comunicare al lettore la sua dottrina della non resistenza al male, quale idea centrale del testo destinato a favore delle vittime del *pogrom* del 1903.

In questa prima redazione (A) percepiamo anche un'accusa indiretta al governo, responsabile agli occhi di Tolstoj delle violenze sugli ebrei. Nell'accogliere la proposta di Sholem Aleykhem, Tolstoj lo aveva infatti informato: "Purtroppo quello che ho da dire è proprio che il colpevole non solo degli orrori di Kišinev, ma di tutto l'astio che alloggia in una piccola parte della popolazione russa – che niente ha a che fare col popolo –, è solo il governo. Purtroppo, questo io non posso dirlo su un organo ufficiale russo"²⁶. Nel racconto Tolstoj lasciò che fossero i lettori ad ipotizzare un'eventuale associazione tra il regno di Asarhaddon e il governo russo; e in una lettera, che non ebbe risposta, Sholem Aleykhem gli faceva infatti notare: "È curioso che se cambiamo l'ordine delle lettere di 'assiriskij' [assiro] viene fuori 'rassiskij' [russo]. Chissà che dirà il censore?"²⁷

Se le allusioni al ricorso alla violenza riguardavano solo il governo, l'esortazione a seguire la dottrina della non resistenza al male era rivolta anche agli ebrei, ai quali lo scrittore aveva già avuto modo di suggerire di "seguire nella vita il più possibile la regola universale: fai agli altri ciò che vuoi sia fatto a te e combatti il governo senza violenza – questo strumento va lasciato al governo –, ma con una vita esemplare, che escluda non solo qualsiasi violenza sul prossimo, ma anche l'adesione ad essa e l'utilizzo a proprio vantaggio degli strumenti di violenza istituiti dal governo"²⁸.

Il manoscritto che pubblichiamo qui è la tappa iniziale della ricerca tolstoiana per raffigurare (e condannare) il male ricorrendo a una storia remota e dai contorni esotici. La decisione di pubblicarlo, nella sua interezza, non risponde solo alla volontà di sottrarre all'oblio il meticoloso lavoro di edizione di Èjchenbaum, ma dà ascolto a un impulso fin troppo diffuso – basti pensare ai tre volumi di 'annotazioni tolstoiane' di Dušan Makovický (cfr. Makovickij 1979) –, che impone che qualunque cosa Tolstoj abbia scritto o anche solo detto non debba mai rischiare il silenzio.

²⁶ "К сожалению, то, что я имею сказать, а именно, что виновник не только кишиневских ужасов, но всего того разлада, который поселяется в некоторой малой части – и не народной – русского населения – одно правительство. К сожалению, этого-то я не могу сказать в русском легальном издании" (lettera di Tolstoj a Sholem Aleykhem del 6 maggio 1903, in PSS, LXXIV: 118-119). Su Tolstoj e la questione ebraica si veda Medzhibovskaya 2019.

²⁷ "Курьезно, что слово 'ассирийский' в перестановке букв, выходит 'рассийский'. Что-то скажет на это г. цензор?!" (lettera di Sholem Aleykhem a Tolstoj del 25 agosto 1903, in Šolom-Alejchem 1988-1990, VI: 334).

²⁸ "[...] как можно более в жизни следовать всемирному правилу — поступать с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой, и бороться с правительством не насилем — это средство надо предоставить правительству — а доброю жизнью, исключающей не только всякое насилие над ближним, но и участие в насилии и пользование для своих выгод орудиями насилия, учрежденными правительством" (lettera di Tolstoj a È.G. Lineckij del 27 aprile 1903, in PSS, LXXIV: 108).

Trascritto direttamente dall'autografo tolstoiano, il testo della prima redazione (A) della fiaba su re Asarhaddon si compone di un lungo frammento che occupa l'intero foglio 1. Sul foglio 2 seguono due brevi frammenti, un probabile finale alternativo (frammento 1), e un nuovo incipit della fiaba appena tratteggiato (frammento 2), aggiunto da Tolstoj in alto a fianco del primo frammento²⁹; ed è a questo punto che la prima redazione viene abbandonata. Pur avendo trascritto il testo integralmente, Èjchenbaum non intendeva includere nella sua edizione gli ultimi due frammenti (foglio 2), probabilmente perché non vi leggeva un senso compiuto. Noi invece li riportiamo, rispettando la successione che lo studioso aveva loro attribuito (КНР: 23 об.).

Nell'editare il manoscritto lo abbiamo adeguato all'ortografia e alla punteggiatura del russo contemporaneo, sciogliendo le abbreviazioni tra parentesi quadre e indicando tra virgolette angolari – come aveva già fatto Èjchenbaum – quelle parti che Tolstoj aveva eliminato.

²⁹ Èjchenbaum prima di riportare il secondo frammento del foglio 2 specifica: “К этому сверху и сбоку мелко приписано” (КНР: 23 об.).

L.N. Tolstoj. *Tri skazki*, OR GMT, fond 1, ruk. 1, ll. 1-2:

[1. 1] Ассирийский царь <Салманасар> Ашурназирпал вернулся из похода против соседнего царя и на <столбе> каменном <памятнике> столбе велел своим писцам написать так: «Я, царь Ашурназирпал, победил и покорил царя Анасарма и всех его союзников. Я убил 14 т[ысяч] <людей взрослых> мужчин и 30 т[ысяч] детей и женщин. Я с самого царя Анасарма и с его начальников с живых содрал кожу и прибил ее к столбам <на> ворот моего дворца. Я <отбил> увез <из> к себе бесчисленные богатства царя Анасарма и пригнал 10 т[ысяч] лошадей, 10 т[ысяч] верблюдов и 5 т[ысяч] быков и 50 т[ысяч] овец <1000 быков и 5000 овец и отдал своим воинам>. Я сделал обед своим воинам на поле позади дворца моего и отдал им 1000 быков и 5000 овец, и они съели их, восхваляя мое имя. Я могучий, славный царь, и выше всех людей мира; все люди должны падать ниц передо мною и лизать мои ноги».

В то время как <писцы вырезали это на камне, царь сидел на троне и раздавал награды своим слугам и приказывал казнить своих сопротивников> царь праздновал свою победу <в середине пира в царскую палату вошел старец в белой одежде, и не преклоняя колен перед царем, подошел к нему и сказал: «Мне жалко людей».>

<К нему привели> ему сказали, что среди пирующих ходит старик, странник, кот[орый] отказывается от пищи и не переставая плачет, поминая имя царя.

Царь велел привести его к себе и спросил у него, отчего он не ест ничего, о чем плачет и к чему поминает имя царя.

Старик отвечал, что не ест он, п[отому] ч[то] <нельзя есть> <ему предлага[ют] только мясо и кровь быков и баранов, а> нельзя есть <себе подобных> самого себя, что он плачет <о том>, п[отому] ч[то] ему жалко людей, <а более всех> поминает же имя царя, п[отому] ч[то] ему более всех людей жалко царя, так жестоко пострадавшего и страдающего.

– За что же тебе жалко Анасарма? – спросил царь. – Он хотел быть сильнее меня и пострадал за это.

– Мне не его жал[ко], а тебя, – ответил старец, – ты пострадал уже и страдаешь больше его.

– Я вижу, что он сумасшедший, – сказал царь, – сумасшедшие бывают божьи люди, не делайте ему зла, но отведите его к моим слугам, пускай они ходят за ним.

[1. 2] Но, чтобы позабавиться, он остановил его и спросил:

– Почему же я страдаю, сидя здесь на пиру, сильный, славный и великий, а не страдал тот, кожу кого я снял с живого?

– Оттого, что тот, с кого ты содрал кожу, не мучал себя, а ты только мучал себя. Истинно страдает только тот, кто сам себ<е>я <наносит страдание> мучает.

[1. 2] Ассирийский царь Ашурназирпал победил соседнего царя Анасарма и, истребив его войско и захватив его богатство, снял с самого царя с 9\10 [?] всего кожу и прибил ее к столбу у ворот своего дворца. В то время как царь Ашурназирпал торжествовал свою победу в....

Abbreviazioni

- OR GMT: Otdel rukopisej – Gosudarstvennyj Muzej L.N. Tolstogo.
- PJU1: *Lev Tolstoj. Prospekt Jubilejnogo izdanija*, Gosizdat, Moskva-Leningrad 1929.
- PSChP: L.N. Tolstoj *Polnoe sobranie chudožestvennych proizvedenij*, I-XV, pod red. K.I. Chalabaeva i B.M. Ėjchenbauma, primeč. V.I. Sreznevskogo, Moskva-Leningrad 1928-1930.
- PSS: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XC, Moskva 1928-1958.
- RGALI: Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatur i iskusstv.

Manoscritti

- KNR: *Kommentarii k narodnym rasskazam L.N. Tolstogo* Assirijskij car' Assarchadon, Trud, smert' i bolezni', Tri voprosa, *podgotovlennye dlja* Polnogo sobranija chudožestvennych proizvedenij *L.N. Tolstogo*, RGALI, fond 1527, opis' 2, edinica chranenija 23, 66 ll.
- TS OR GMT: L.N. Tolstoj. *Tri skazki*, OR GMT, fond I, rukopisi 1-38.

Bibliografia

- Čertkov 1929: V.G. Čertkov, *Ot glavnogo redaktora*, in: *Lev Tolstoj. Prospekt Jubilejnogo izdanija*, Moskva-Leningrad 1929, pp. 7-10.
- De Giorgi 2017: R. De Giorgi, *Non un romanzo, ma un pasticcio di lettere e telegrammi. Inediti di Sholem Aleykhem, Vladimir Čertkov, Aylmer Maude, Pavel Bulanže e Vladimir Binštok su come fu tradotto il Re Asarhaddon e altre storie di Lev Tolstoj*, "Russica Romana", XXIV, 2017, pp. 121-167.
- Ėjchenbaum 1952: B.M. Ėjchenbaum, "Tri skazki". *Istorija pisanija i pečatanija*, in: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, XXXIV, Moskva 1952, pp. 554-560.
- Ėjchenbaum 1962: B.M. Ėjchenbaum, *Osnovy tekstologii*, in: *Redaktor i kniga. Sbornik statej*, III, Moskva 1962, pp. 41-59.
- Ėjchenbaum 1982: B.M. Ėjchenbaum, *Rabota nad Tolstym. Iz dnevnikov 1926-1959 gg.*, publikacija S.A. Mitrochinoj, in: *Kontekst. 1981*, Moskva 1982, pp. 263-302.
- Ėjchenbaum 2009: B.M. Ėjchenbaum, *Raboty o L've Tolstom*, Sankt-Peterburg 2009.

- Emel'janov 2010: V.V. Emel'janov, *Ob istočnikach skazki L.N. Tolstogo Assirijskij car' Asarchadon*, in: *Jasnopoljanskij sbornik 2010*, Jasna Poljana 2010, pp. 115-127.
- Jahn 1977: G.R. Jahn, L.N. Tolstoj's *Narodnye rassказы*, "Russian Language Journal", XXXI, 1977, 109, pp. 67-78.
- Gudzij 1961: N.K. Gudzij, *Obzory. O Polnom sobranii sočinenij Tolstogo ("Jubilejnom")*. *Zaključenie*, "Literaturnoe nasledstvo", LXIX (*Lev Tolstoj*), 1961, 2, pp. 530-540.
- Karlova 1978: T.S. Karlova, *Kak sozdavalos' pervoe polnoe (jubilejnoe) sobranie sočinenij L.N. Tolstogo*, in: Ead., *Lev Tolstoj v dviženii istorii*, Kazan' 1978, pp. 127-171.
- Medzhibovskaya 2019: I. Medzhibovskaya (ed.), *Tolstoy's Jewish Questions*, in: *Tolstoy and His Problems*, Evanston (IL) 2019, pp. 89-134.
- Makovickij 1979: D. Makovickij, *Jasnopoljanskije zapiski*, I-IV, Moskva 1979.
- Najdič 1984: È.È. Najdič, *Ot Kantemira do Čechova*, Moskva 1984 (= Osnovnye sovetskie izdanija sočinenij russkich pisatelej XVIII-načala XX v.).
- Osterman 2002: L.A. Osterman, *Sraženie za Tolstogo*, Moskva 2002.
- Ragozina 1902: Z.A. Rogozina, *Istorija Assirii. Ot vozvysenija assirijskoj deržavy do padenija Nivenii*, Sankt-Peterburg 1902.
- Rodionov 1958: N.S. Rodionov, *Pervoe polnoe sobranie sočinenij L.N. Tolstogo*, in: *Materialy i publikacii*, Tula 1958, pp. 31-45.
- Rodionov et al. 1961: N. Rodionov et al., *Obzory. O polnom sobranii sočinenij Tolstogo ("Jubilejnom")*. *Kritičeskij obzor*, "Literaturnoe nasledstvo", LXIX (*Lev Tolstoj*), 1961, 2, pp. 429-540.
- Šifman 1971: A.I. Šifman, *Tolstoj i Vostok*, Moskva 1971.
- Šolom-Alejchem 1988-1990: Šolom-Alejchem, *Sobranie sočinenij*, I-VI, Moskva 1988-1990.
- Tolstoj 1903: L.N. Tolstoj, *Assirijskij car' Assarchadon i Tri voprosa. Dve skazki. S 9-ju ilustracijami N.I. Živago*, Moskva 1903.
- Tolstoj 1904: L.N. Tolstoj, *Trud, smert' i bolezni*, Christchurch (Hants) 1904 (= "Svobodnoe slovo", 1904, 9 [janvar'-fevral']).
- Tolstoj 1906: L.N. Tolstoj, *Trud, smert' i bolezni i drugie skazanija L'va Tolstogo*, Moskva 1906.
- Tolstoj 1911: L.N. Tolstoj, *Sočinenija grafa L.N. Tolstogo. Čast' odinnadcataja. Narodnye i drugie rassказы*, pod. red. S.A. Tolstoj, Moskva 1911.
- Tolstoj 1913: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij L.N. Tolstogo*, red. i primeč. P.I. Birjukova, XVI, Moskva 1913.
- Tolstoj 1919: L.N. Tolstoj, *Assirijskij car' Asarchadon. Rannjaja redakcija skazki L.N. Tolstogo*, vvodnaja zametka A. Běma, "Bratstvo" (Kiev), I, 1919, pp. 2-4.

Ždanov *et al.* 1955: V.A. Ždanov, Ė.E. Zajdenšnur, E.S. Serebrovskaja (sost.), V.A. Ždanov (obšč. red.), *Opisanie rukopisej chudožestvennych proizvedenij L.N. Tolstogo*, Moskva 1955.

Abstract

Roberta De Giorgi

An Unpublished Tolstoj Manuscript: The First Draft of Lev Tolstoj's Tale King Asarhaddon (1903) and the Commentary of Boris Ėjchenbaum

The essay deals with the original version, largely unpublished, of the comment that Boris Ėjchenbaum (1886-1959) wrote for Tolstoj's *Three Tales* (*Tri skazki*) for the *Complete Collected Works* (PSS, XXXIV, Moscow 1952). The document includes an extended and more detailed version of the comment that later appeared in the PSS. All the critical apparatus of PSS was cut by at least 30 percent at the time of the change in editorial policy, in 1939. This fate also affected the meticulous work of Ėjchenbaum, presently preserved in his personal collection in Moscow (RGALI: fond 1527, opis 2, edinica chranenija 23, 66l.).

This essay focuses on the textual history of *King Assarhadon* (*Assirijskij car' Asarchadon*, 1903), the first of the *Three Tales*. The comment by Ėjchenbaum under consideration was written directly on the Tolstoian manuscript (L.N. Tolstoj, *Tri skazki*, Otdel rukopisej – Gosudarstvennyj Muzej L.N. Tolstogo, fond 1, ruk. 1). Hence, it included the unpublished first draft of the tale (A), which constitutes the initial stage of Tolstoj's quest to depict (and condemn) evil, revived in a remote history with exotic contours.

Keywords

Tolstoj; Ėjchenbaum; Asarhaddon.



RECENSIONI

E. Mari, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo. 1830-1917*, Universitalia, Roma 2018, pp. 218.

Il volume di Emilio Mari *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo* trae origine dagli studi che l'autore ha affrontato durante il suo dottorato di ricerca presso l'Istituto Orientale di Napoli, nell'ambito del quale ha investigato il grande tema del folclore urbano, nella sua più moderna accezione (quella formulata da Nekljudov), applicandolo a un preciso contesto, quello piomboburghese. Il volume si presenta quindi come uno studio che risulta da una densa riflessione e nel quale l'attenzione dell'autore si volge ad un preciso periodo della storia di quella città, cioè il novantennio che va dal 1830 al 1917. Si tratta come noto di un'epoca ricca di cambiamenti e suggestioni, architettoniche soprattutto, che peraltro si riflettono nella ricchissima bibliografia, sospesa tra studi di architettura, semiotica, critica letteraria e poi di culturologia, che a partire dalla seconda metà del secolo scorso ha permesso di strutturare (Toprov, Lotman), e successivamente ampliare a raggiera, un modello interpretativo da tutti noi conosciuto come il "peterburgskij tekst". Senza questo modello, e senza l'antinomia che in esso si genera con l'altra capitale, Mosca, non è possibile comprendere (concetto ribadito nella preziosa introduzione al volume da Piretto, antesignano degli studi culturologici in Italia) il fondamento della cultura russa, e applicarne le categorie a una serie di fenomeni letterari e non. Di questa cospicua bibliografia, nella prima parte del lavoro di Mari, superata una lunga serie di epigrafi sul tema dello spazio urbano, è fatta una rassegna molto ben documentata e chiara, grazie alla quale veniamo lentamente a conoscenza del vero focus dello studio, cioè quello della cultura popolare, e più nello specifico delle pratiche di svago (*vazvlečenija*) dei russi e degli spazi ad esse adibiti nel periodo e nel luogo richiamati dal titolo del libro.

La tesi attorno a cui si dipana il discorso di Mari è che la frizione tra la cultura ufficiale e quella popolare, ognuna delle quali ha da sempre pratiche comunicative intrinseche (la lingua scritta *vs.* quella orale), spazi *ad hoc* ("luoghi d'élite", come i salotti e i centri culturali disposti nel centro della città *vs.* gli spazi agresti), abbia generato un *tret'e prostranstvo*, cioè uno spazio terzo e quindi una *tret'ja kul'tura*, che si collocano "ai margini, negli interstizi", nei luoghi in cui le altre due culture "si sfaldano negli elementi caratterizzanti e nelle pratiche identitarie", favorendo così il nascere di luoghi nuovi, che vengono tratteggiati dall'autore già nella parte introduttiva: le grandi aree periferiche dove avvenivano quelle che Mari definisce le "cerimonie della villeggiatura" (espressione forse impropria), oppure gli spazi tra la città e la campagna dove si allestivano le fiere popolari, con tutte le attrazioni e gli svaghi che rimandano appunto a quella cultura che non ha uno spazio preciso nella storia, ma lo ricava attraverso la negazione degli altri. I capitoli dello studio di Mari sono scanditi da

un principio di localizzazione anulare, secondo cui sono presi in considerazione i luoghi e gli eventi della *razvlekatel'naja kul'tura*, che avvengono proprio nelle zone liminari della cultura terza: la piazza, quando lontana dal centro; la periferia industriale che ospita le fabbriche, da cui si articolano poi le manifestazioni del folklore operaio; le campagne a ridosso delle città e poi anche i quartieri dove venivano progettate le Case del Popolo, che designavano “una nuova tipologia di edificio in grado di riunire un'ampia gamma di servizi culturali e ricreativi destinati agli abitanti dei sobborghi e delle campagne”. Se esaminate col senno di poi, esse costituiscono un vero e proprio “cronotopo”, più tardo rispetto a quello delle fiere e delle manifestazioni nelle zone industriali: a questa tipologia di luogo per lo svago viene dedicato il capitolo IV, sicuramente uno dei più interessanti del volume.

Anche appoggiandosi ai contributi di illustri specialisti di questo settore, come Evgenija Kiričenko, Mari vi ricostruisce la genesi e le trasformazioni delle Case del Popolo, a partire dalla loro prima comparsa in occasione dell'Esposizione Panrusa dell'Industria e delle Arti di Nižnyj Novgorod (1896), fino alla loro trionfale diffusione ai primordi della Rivoluzione d'Ottobre. Il valore di questo approfondimento sta nel fatto che mentre sulle fiere e sui *balagany*, fenomeni perduranti nel tempo e in continua trasformazione, esiste un'eco particolarmente ricca nella letteratura e nelle altre arti, le Case del Popolo presentano un'evoluzione più ridotta nel tempo (hanno quindi un'eco meno evidente nelle arti), ma non priva di riflessi culturali, assai utili per comprendere anche le trasformazioni storiche che in quegli anni la Russia si preparava ad affrontare. Come in molti altri settori e prodotti della cultura, c'è anche in questo caso un modello che la Russia trae da fuori (ispirandosi alle People's Houses e ai trattati inglesi sull'educazione popolare che si traducevano in Russia), ma che filtrato attraverso i “gusti e la sensibilità” autoctoni, produce un risultato non privo di interesse, con evidenti tratti di originalità.

Questa parte del volume di Mari si articola in alcuni paragrafi in cui si dà conto delle principali caratteristiche dei *Narodnye doma*: per cominciare, il loro rapporto con il territorio e gli enti locali, visto che esse si devono misurare con una realtà già preesistente e di solida tradizione storica, quella dello *zemstvo*. Le Case del Popolo ne sono di fatto una sorta di perfezionamento, poiché se dello *zemstvo* mantengono la funzione di raccordo tra gli interessi delle fasce popolari mediobasse con le amministrazioni locali, dall'altro ne allargano lo spettro dei compiti: come scriveva D'jakov, “devono mettere a disposizione le proprie sale, primo di tutto affinché il popolo possa ascoltare lezioni utili e, in secondo luogo, per una lettura serena e concentrata e per il lavoro scientifico in generale”, oppure, quelle più centrali devono “allestire spettacoli operistici e drammatici conformi ai canoni artistici e l'organizzazione di musei, mostre, escursioni”. Una seconda evoluzione del concetto di *Narodnyj dom* rispetto allo *zemstvo*, e qui veniamo forse alla parte più rilevante di questo approfondimento, sta nella concezione architettonica con cui venivano progettati gli edifici e nella distribuzione funzionale dei locali, che potevano essere adibiti (anche con una turnazione, come nel caso della sala da tè e degli asili nido) alle diverse, numerose finalità alle quali ora questa istituzione era chiamata. Mari, senza mai abbandonare i riferimenti alla letteratura scientifica sul tema, dà una rassegna compiuta e precisa dei progetti tipo che costituivano la base per la propagazione di queste istituzioni, sempre in quegli spazi che sono stati delineati dall'autore stesso come “terzi”, a metà tra la città e la campagna. Di particolare interesse per il lettore potrebbe risultare allora il progetto-tipo elaborato dagli architetti Zelenko e Kondakov, visto che “costituisce senz'altro l'esempio più completo di ricerca tipologica condotta nell'ambito delle Case del Popolo”. La caratteristica principale di questo progetto era la sua attitudine a ospitare un'utenza particolarmente numerosa, dato che gli auditori potevano arrivare a contenere fino a 600 persone; addirittura in una variante di questa impegnativa tipologia di Casa, figura la Cittadella, un vero “complesso” in cui ogni edificio era

chiamato a riflettere una particolare esigenza: culturale, ricreativo-ludica, infantile, amministrativa o economica. E dalla rassegna dei locali che componevano gli edifici, rassegna curata da Mari nel paragrafo IV.3, ricaviamo preziose informazioni sugli arredi tendenti al *kitsch*, ma anche sulla presenza fondamentale dei quadretti popolari, quei *lubki* che richiamano il “mondo al contrario” di cui si nutrono il carnevale e la maggior parte delle feste popolari, concetto già evocato nella prima parte del volume attraverso la teorizzazione bachtiniana.

Insomma, a questa nutrita e dotta esposizione, condotta dall'autore con precisione e competenza, soprattutto in materie da cui non è immediato trarre significati culturali, attribuiamo il merito di aprire le porte ad altri approfondimenti che si potrebbero fare, soprattutto in relazione alla disciplina di cui si percepisce forse l'assenza, cioè la letteratura. Beninteso, più che una critica all'autore, che di fatto rispetta con lodevole equilibrio il principio per cui in uno studio culturologico serio non deve esserci una gerarchia delle arti, questo è un invito che rivolgo all'autore: di proseguire queste indagini nel campo della letteratura, ad esempio in quella sovietica. Nel contesto sovietico infatti le Case del Popolo (superato il limite della Rivoluzione, che le ritrasforma nella loro funzione socio-politica) si fanno metafora, come scriveva ad esempio Zabolockij in alcune poesie giovanili, di una nuova vita, o meglio di un “*novyj byt*”: un cambiamento esteriore che tuttavia non poteva evitare la riemersione delle ataviche piaghe del passato, la logica dello sfruttamento dei poveri che proprio quei *lubki* appesi alle pareti delle Case del Popolo intendevano evidentemente esorcizzare. D'altra parte, nelle *Note conclusive* al volume, Mari sottolinea che “La Rivoluzione d'Ottobre, pur proclamando la rottura con l'arte e la cultura del passato si servirà ampiamente dei frutti di questa esperienza, assegnando a vecchie e collaudate forme nuovi e più radicali contenuti”.

Marco Caratozzolo

V. Chodasevič, *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Milano 2019, pp. 400.

Se non ho visto male, ora come ora cade tutta sulle spalle di questa antologia, ottimamente curata da Caterina Graziadei, la responsabilità di presentare con dovizia (e in acconcio volume cartaceo) Vladislav Chodasevič al lettore italiano. Prima di questo libro, infatti, la memoria, alleatasi con qualche navigazione internetica, riesce a riesumare soltanto le ormai irrimediabilmente *41 poesie*, curate da Nilo Pucci (Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero [Novara] 2014) e, più addietro, un altro volume chodaseviciano, *La notte europea* (sempre curato da Graziadei, Guanda, Parma 1992), da cui sortisce, riveduto e corretto, il presente. A volersi sospingere ancor più indietro, per apprezzare un qualche minimo corpus di testi del poeta si deve tornare a “Tempo presente” (giugno-luglio 1986, trad. di Paolo Statuti) o addirittura risalire agli storici *Il fiore del verso russo* (1949) di Poggioni e *Poesia russa del Novecento* (1954) di Ripellino. Il che vale a significarci il relativo distacco della slavistica italiana da questo poeta che, con *Non è tempo di essere*, torna a farsi prepotentemente vivo alle nostre latitudini e, per giunta, presso un grosso editore che, per inciso, inizia con un russo (in compagnia dell'americano John Ashbery e del cileno Nicanor Parra) un'avventura editoriale, la collana “Capoversi”, a cui si augura almeno la stessa lunga vita della celeberrima “Bianca” di Einaudi, iniziata nel 1964 sempre con un russo, Fëdor Tjutčëv.

L'antologia è vasta (una novantina di poesie) ed è munita dell'ormai imprescindibile testo russo a fronte. Saggio introduttivo (*Un'intonazione senile*), *Nota all'edizione*, *Nota biografica*, *Bibliografia essenziale* e quasi sessanta pagine di commento (pp. 335-393) arricchiscono l'edizione, rendendola ampiamente fruibile sia da parte dello specialista (accademico e non) sia da parte del curioso di poesia.

Chodasevič esordisce con la raccolta *Molodost'* nel 1908, seguita da *Ščastlivyj domik*, del 1914: da queste due sillogi, tuttavia, la curatrice trasceglie impietosamente, attestando per implicito la loro natura di talentuose fasi di apprendistato (l'edizione 1992 non conteneva, invece, tali prelievi). È lasciato poi alle seguenti – e maggiori – raccolte (*Putëm zerna*, 1920, *Tjažëljaja lira*, 1922, e *Evropejskaja noč*, 1927) il compito di fornire un quadro ampio del Chodasevič maturo e memorabile. Con l'inclusione di poesie da *Molodost'* e *Ščastlivyj domik*, tra l'altro, non soltanto viene conferita al volume ulteriore rappresentatività del retaggio poetico chodaseviciano, ma viene anche consentito di apprezzare testualmente la scomoda posizione da cui rampolla la scrittura del poeta. L'arco di tempo racchiuso tra la comparsa delle prime due raccolte coincide, infatti, con la fase di declino e tramonto di un simbolismo che andava ossificandosi in scuola e maniera, ma al quale Chodasevič era intimamente legato. In questa fase transitoria, dove – come lo stesso poeta ebbe successivamente a dire – l'aria del simbolismo “non si era ancora dissolta e il simbolismo non era ancora diventato un pianeta senza atmosfera” (*O simbolizme*, “Vozroždenie”, 954, 12 gennaio 1928, p. 3), principia il dramma di uno scrittore che con le sue radici attinge “all'autenticità dell'eredità simbolista” (J. Malmstadt, *Vladislav Chodasevič*, in: *Storia della letteratura russa*, III. *Il Novecento*, 2. *La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Ètkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1990, p. 123), ma si affaccia alla letteratura dovendo affinare armi proprie per andare oltre il terreno di provenienza. Vale a dire, principalmente, fare i conti con il dualismo platonicheggiante che, in mano simbolista, squalificava il mondo dell'*hic e nunc*, che Chodasevič, invece, si vedette costretto a imbarcare non solo esistenzialmente, ma anche poeticamente (paradigmatica, in questo senso, da *Putëm zerna*, la poesia *Brenta*, 1920, la cui terza e ultima strofa – nella intrepida scelta della curatrice che tratta il sostantivo *brezent* alla stregua di realia – suona così: “Da allora mi è caro, Brenta, / il vagabondare solitario, / il gocciolio fitto della pioggia / e sulle spalle curve l'umida / mantella di *brezent*. / Da allora, io amo, o Brenta, / la prosa nei versi e nella vita” (pp. 85, 87). Dice benissimo Graziadei nella sua ricca introduzione quando afferma che la scelta “del tono prosastico, il fascino della ‘sacra banalità’ diviene in Chodasevič fatto ontologico, originato dal desiderio e dal disinganno” (p. 17). Ma si tratta di un'acquisizione che funge da trampolino per il trascendimento del fatto bruto e per dar vita all'arte come ‘seconda realtà’; ossia, con le parole di Chodasevič, “il poeta, senza deformato ma trasfigurandolo, crea un mondo nuovo, personale, una nuova realtà in cui l'invisibile è divenuto visibile, l'inudibile udibile” (*Glupovatost' poëzii*, in V. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, a cura di J. Malmstadt e R. Hughes, II. *Kritika i publicistika 1905-1927*, Russkij put', Moskva 2010, p. 387). È l'equilibristica mescolanza tra dettagli prosastici e il loro riscatto lirico a determinare il fascino conturbante della poesia di Chodasevič e a permettergli di allestire quadri inobliabili quali *Èpizod*, *Polden'*, *Obez'jana* e *Dom* (da *Putëm zerna*) o prodigi percettivi quali *Sorrentinskie fotografii* (da *Evropejskaja noč*). A fungere da sobria tessitura tra impulsi discordanti, facendo sì che i contenuti di una vita spesso stillante veleno e fiele si plachino in una (seppure screziata) limpidezza ‘classica’, è il lascito – verrebbe quasi da azzardare il termine ‘realistico’ – di Puškin, amato d'un “amore estasiato e disinteressato” (I. Murav'ëva, *Žizn' Vladislava Chodaseviča*, Izdatel'stvo “Kriga”, Sankt-Peterburg 2013, p. 12).

Come restituisce tutto ciò la traduttrice? La misura dei versi impiegati da Graziadei è, fondamentalmente, libera (e programmaticamente svincolata dalle rime), anche se si avvertono non di rado le spinte ‘regolarizzanti’ dell'onnipervasivo (e intramontato) endecasillabo. La musica, insomma, c'è, ma

non è metronomica: altro la traduttrice ha scelto come dominante di resa. E questo 'altro' mi sembra che si possa ravvisare nella concisione e, persino, nella rastremazione del suo dettato. In ciò Graziadei si aiuta con un lessico stilisticamente medio-alto, con – qua e là – preziosismi lessicali che ci separano abbastanza nettamente dalla lingua di comunicazione, mantenendoci saldamente in quella della poesia. Censendo singoli vocaboli e sintagmi, rinvegno: “pernicioso” (detto di “alito”, in russo “тлетворное дыхание”: reminiscenza della blokiana *Neznakomka* nella versione di Ripellino, che propose “spirito pernicioso” per “тлетворный дух?”); “cinigia” (per “сизый пепел”); “beltà” (poetismo sfruttato in chiave di rafforzamento per marcare l’inautenticità nell’immagine “живый образ красоты?”); “igneo” (“пламенный”); “ingiallare” (“желтеть”); “volio di fiocchi” (“полет снежинок”); “luminello” (“зайчик”); “senescente” (“дряхлающее”) etc. fino ad “acedia” (per “лень”; ma, in direzione contraria, c’è anche la discesa nell’italiano regionale con il vero e proprio tocco di classe di “ciacola veneziana” per “венецианская болтовня”). Spostandomi su costrutti più complessi, segnalo almeno: “L’acqua delle rive / veste in perenne ghiaccio corrugato” (“Вода у берегов / Неровным льдом безвременно одета”), “una mano / ancora rorida di refrigerio” (“руку, / Еще прохладную от влаги”) e “Muta / si effonde la calura sopra un grano stento” (“Изливался / Безгромный зной на чахлую пшеницу”). Cosa presiede all’impiego, oggi, di queste ingegnose increspature di metallo nobile? Premesso che è sempre difficile individuare le spinte e le contospinte che agitano il lavoro del traghettatore di poesia (specie quando trasuda talento), mi sembra che i termini qua e là desueti sfruttati da Graziadei si situino all’incrocio fra: 1) un evidente *penchant* della traduttrice per le regioni non colloquiali dell’italiano; 2) la deliberata (e opportuna) segnalazione della distanza cronologica tra l’oggi e i tempi del poeta; 3) il modo con cui la traduttrice medesima decide di declinare (e contraddistinguere con mezzi italiani) il piglio vagamente *rétro* di Chodasevič, ossia ‘spostando’ sul lessico il suo “profilo prosodico puškiniano e rigorosamente non moderno”; D. Bethea, *Chodasevič*, in: *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, II, Utet, Torino 1997, p. 413); 4) una esigenza di sintesi e di precisione. A quest’ultima – ma davvero letteralmente non meno importante – esigenza rispondono anche alcune eleganti modulazioni sintattiche che testimoniano l’attraversamento integrale del guado linguistico, la totale assenza di letteralismo o di ‘traduttese’: per es. “Мне было трудно, тесно, как змея, / Которую заставили бы снова / Вместиться в сброшенную кожу...” diventa “Non diversa angustia patisce e pena / il serpente costretto a inguainare / di nuovo la pelle appena scrollata”. E qui il lettore, grato, gusta ben più che il pur necessario mestiere di uno straordinario sensore della lingua italiana come Graziadei, per inoltrarsi in quella che Pier Vincenzo Mengaldo, in una delle sue incursioni traduttologiche, chiamò “poesia”, aggiungendo, senza toni riduttivi, “culturale” (*Sereni traduttore di poesia*, in: V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi Torino, 2001², p. IX). E per decollare verso gli spazi dell’autonomia estetica.

Alessandro Niero

A. d’Amelija, D. Ricci (sost. i nauč. red.), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Ėnciklopedija*, Poličeskaja ėnciklopedija, Moskva 2019, pp. 863.

Nell’introdurre il catalogo della mostra *Mal di Russia amor di Roma* (Colombo, Roma 2006), che si tenne alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dall’ottobre del 2006 al gennaio del 2007, Rita Giuliani segnalava come da qualche decennio fosse in atto un lento bradisismo culturale, im-

percettibile come ogni bradisismo, che stava facendo emergere “una sorta di Atlantide sprofondata nella memoria storica: la colonia russa di Roma” (p. 15). Questa giusta affermazione, qui riferita alla colonia romana, è valida in generale per lo studio della presenza russa in Italia: se Angelo Tamborra aveva svolto un ruolo quasi pionieristico, pubblicando nel 1977 il volume *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917* (Laterza, Roma-Bari 1977, 2 ed. Rubbettino, Soveria Mannelli 2002), seguito a breve da Antonello Venturi che si era occupato dei *Rivoluzionari russi in Italia, 1917-1921* (Feltrinelli, Milano 1979), e, negli anni successivi, da indagini e approfondimenti su singole esperienze o personalità legate a quel mondo, è con la pubblicazione nel 1997 dell'*Archivio italo-russo* a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin che si è dato inizio a uno studio sistematico, volto a mettere nel giusto risalto l'importanza della “Russia in Italia” e dei suoi riflessi culturali. Il successo di questa iniziativa è dimostrato dal fatto che, ospitato a partire dal 2002 nella Collana della rivista “Europa Orientalis”, dell'*Archivio* sono usciti ben undici volumi, l'ultimo dei quali pubblicato nel 2019, mentre è in corso di stampa il dodicesimo che conterrà anche un'integrazione di questa *Enciclopedia*. In perfetta sintonia con il desiderio di far venire alla luce un mondo fino allora poco conosciuto, nel 2005 ha preso le mosse un progetto di ricerca prolungatosi per oltre dieci anni, animato da quattro università (Salerno, Statale di Milano, Venezia, Pisa), che ha visto la proficua collaborazione di un rilevante numero di studiose e studiosi di diverse generazioni, il cui lavoro si è concretizzato nella creazione del sito *Russi in Italia* <<http://www.russinitalia.it/index.php>>. Sulla base di considerazioni di natura storico-culturale il progetto ha circoscritto lo spettro dell'indagine ai primi quaranta anni del xx secolo ed è stato portato avanti grazie a meticolose ricerche in biblioteche e archivi (anche stranieri), allo spoglio della stampa periodica dell'epoca, alla descrizione dei ‘luoghi russi in Italia’ e ad un'attenta ricostruzione della cronologia degli avvenimenti e degli eventi che videro protagonisti gli esuli: questo accurato lavoro di indagine ci consente di verificare con dati ancora più solidi l'assoluta correttezza dell'affermazione di R. Giuliani in merito al lento emergere di un'Atlantide poco conosciuta.

Un prezioso bilancio del certosino lavoro degli ultimi decenni è costituito dalla pubblicazione di questa *Enciclopedia*, un dizionario biografico e non solo, che, prendendo le mosse dal *Dizionario* disponibile nel sito, lo amplia e lo integra fornendoci uno strumento fondamentale non solo per ricostruire le vicende della presenza russa in Italia, ma più in generale per avere una concreta testimonianza di come questa presenza non fu affatto episodica e diede un importante contributo alla diffusione della conoscenza della cultura russa in Italia, partecipando anche al dispiegarsi delle arti figurative, del balletto e della letteratura italiana. Che si tratti di un *opus magnum* è dimostrato già dalle dimensioni di questo volume di quasi novecento pagine, che include non solo coloro che fecero dell'Italia la loro seconda patria, ma anche quanti vi soggiornarono per un periodo di tempo significativo, tale da consentire di trovare tracce tangibili della loro permanenza. La struttura delle singole voci è chiara e ben articolata: di norma il cognome rappresenta la chiave d'accesso, mentre eventuali pseudonimi o varianti italiane vengono forniti tra parentesi. Seguono la data di nascita (laddove possibile indicata sia col vecchio sia col nuovo stile), il luogo di nascita, la data e il luogo di morte. Ogni voce è corredata da informazioni bibliografiche che includono le eventuali opere, gli archivi consultati, la letteratura sul tema e, se esistenti, siti web di riferimento. Nell'*Enciclopedia* sono presenti come voci a sé stanti anche ‘luoghi russi’ in cui si manifestò la viva presenza della comunità russa, vale a dire località (Capri, la Riviera ligure), biblioteche, locali, ville, teatri, come La Scala o il Costanzi, associazioni culturali o di mutuo soccorso, come ad esempio la “Società di soccorso per bisognosi e ammalati dalla Russia” costituita a Nervi nel 1909 o l’“Associazione fra invalidi e mutilati di guerra russi ‘vecchio regime’”, fondata a Roma nel 1929. L'ordine delle voci è alfabetico; degno di nota è l'inserimento della lettera “L” latina tra la “K” e la “A”, utilizzata unicamente per inserire le no-

tizie riguardanti quattro periodici pubblicati in italiano dagli esuli politici: “La Russia”, “La Russia del lavoro”, “La Russia democratica”, “La Russia nuova”. Nell’*Introduzione*, firmata dalle due curatrici Antonella d’Amelia e Daniela Rizzi, a cui va il merito principale di aver promosso questa ricerca, ci si sofferma su quelle che furono le caratteristiche peculiari dell’emigrazione russa: in Italia non si consolidò un centro di aggregazione paragonabile a Berlino o a Parigi, non vennero pubblicate riviste in lingua capaci di alimentare una letteratura in russo edita in Italia, ma questo non vuol dire che non si crearono ‘isole russe’ come quella nata attorno alla Biblioteca “Gogol” di Roma, che per molti anni fu un luogo di incontro per la colonia russa e per gli italiani che la frequentavano. Un ruolo centrale in questa vicenda culturale venne svolto da Ettore Lo Gatto, il cui nome è molto opportunamente inserito nel dizionario, sia per i rapporti che instaurò con tanti esponenti dell’emigrazione russa, sia perché fu il motore di iniziative fondamentali per la diffusione della conoscenza della cultura russa in Italia, quali la fondazione della rivista “Russia” o la direzione della “Rivista di letterature slave”. Lo Gatto fu anche segretario di quell’Istituto per l’Europa orientale che svolse un ruolo di primo piano non solo come punto di riferimento per tanti intellettuali emigrati, ma anche per la sua attività editoriale. Oltre a quella dedicata a Lo Gatto sono presenti voci su personalità non di origine russa il cui contributo fu essenziale per creare nella cultura e nella società italiane le basi per stabilire dei contatti culturali con il mondo russo quali ad esempio Odoardo Campa, Virgilio Narducci, Renato Poggioli, Alfredo Polledro, Federico Verdinois e Umberto Zanotti Bianco. La puntuale ricostruzione delle vicende dei russi in Italia, in un periodo storico segnato dalle due rivoluzioni del 1905 e del 1917, da una guerra per la prima volta mondiale e dall’affermarsi del fascismo, ci consente di cogliere la specificità dell’esperienza italiana rispetto a quella di Praga, Sofia, Berlino e soprattutto Parigi: se personalità come Maksim Gor’kij o Vjačeslav Ivanov attirarono una qualche attenzione da parte degli intellettuali italiani, la presenza dei russi nel suo insieme finì come sotto traccia e la colonia russa sembrò volersi mimetizzare, mantenendo certo una sua identità, ma integrandosi il più possibile nella vita del paese. Ed è forse questa la ragione di quella sorta di oblio a cui sembrava condannato il destino di uomini e donne che grazie a questa *Enciclopedia* possiamo conoscere meglio, sia per quel che concerne i rapporti che intrattennero con il nostro Paese, sia per il contributo che diedero alla vita civile e culturale italiana. Se nell’Ottocento erano state famiglie nobili o pittori le categorie alle quali appartenevano i russi che vivevano in Italia o venivano a visitarla, la composizione sociale dell’emigrazione russa dei primi quaranta anni del Novecento si arricchisce di studenti, scrittori, esponenti delle professioni liberali, artisti che per ragioni le più diverse, magari prima per scappare dal regime zarista e poi da quello comunista, scelgono la via dell’esilio, dando vita a un quadro composito di esperienze umane che, grazie a questa *Enciclopedia*, vengono finalmente alla luce. Il volume è impreziosito da un ricco apparato iconografico, anch’esso frutto di ricerche d’archivio (parte di questo materiale viene pubblicato per la prima volta) e corredato da un utilissimo indice dei nomi. Imprese del genere meritano un plauso per la portata del lavoro effettuato e per il significato che rivestono nella ricostruzione dei rapporti culturali fra la Russia e l’Italia: pertanto devono essere sostenute e continuate. L’enorme messe di dati che viene fornita agli studiosi è di straordinaria importanza per chiunque voglia indagare non solo l’aspetto particolare dei rapporti intercorsi con la Russia, ma più in generale la storia della nostra cultura: la lodevole opera di far emergere l’Atlantide della presenza russa in Italia deve necessariamente proseguire.

M. Caratozzolo, *Tommaso Fiore e la Russia. Il riscatto degli oppressi tra meridionalismo e socialismo*, Stilo Editrice, Bari 2019, pp. 168.

Tommaso Fiore (1884-1973) incarna perfettamente la figura dell'intellettuale e attivista politico meridionalista e antifascista che contribuisce alla rinascita dell'Italia del secondo dopoguerra: sindaco della natia Altamura nel biennio 1920-1922, lavora come docente di lettere presso il Liceo classico di Molfetta (1932-1942) e poi come professore di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università degli Studi di Bari (1946-1954), assumendo, nel frattempo, la carica di provveditore agli studi senza che i numerosi mutamenti professionali lo distolgano dalla sua intensa attività di ricercatore umanistico (fondamentali i suoi studi sul concetto di 'utopia' nell'opera di Tommaso Moro) e di politologo.

Fin dai tempi dei suoi studi universitari, svoltisi a Pisa, Fiore riconosce nell'uomo russo, sia egli un contadino dell'*obščina* o un operaio sovietico, i tratti di quella nobiltà d'animo (operosità, genuinità) propria del bistrattato 'formicone' pugliese, il cui destino gli è da sempre caro. Affinità che trascendono le migliaia di chilometri di distanza tra gli aridi campi della Murgia e le gelide terre dei soviet e degli zar. Costantemente impegnato in una strenua lotta per il miglioramento delle condizioni di vita dei braccianti nel pieno rispetto e sostegno del paesaggio rurale, per l'ammodernamento dei programmi scolastici e per la defascistizzazione, Fiore guarda alla Russia affascinato dal suo essere un mondo fatto di contrasti, sospeso tra Oriente e Occidente: un candidato ideale per l'edificazione di una nuova Utopia.

Avvalendosi di numerose e ricche fonti di archivio, Marco Caratozzolo ha scritto un saggio che non vuole essere una biografia bensì una ricostruzione agile e puntuale dello sviluppo dei temi legati alla realtà russa (prima ancora che sovietica) nell'opera dell'illustre intellettuale altamurano. Caratozzolo guida con abilità il lettore attraverso la fitta trama di corrispondenze epistolari, di incontri e letture privati, di contributi giornalistici testimoniando il complesso rapporto tra Fiore e quel 'Paese di Utopia' finalmente visitato nel 1957. La scrittura è scorrevole e la narrazione degli eventi segue una prospettiva diacronica che favorisce la piena comprensione del processo evolutivo della riflessione politica e culturale dell'intellettuale pugliese.

Un percorso che prende le mosse dagli anni pisani, ove per il giovane Fiore le suggestive lezioni di Pascoli s'intrecciano con la scoperta dell'"individualismo anarchico" di Tolstoj, cui fa seguito l'inizio dell'impegno politico al fianco di Gaetano Salvemini.

Il cammino prosegue attraverso il sodalizio tra Fiore e Pietro Gobetti, il dialogo con gli antifascisti torinesi di "Giustizia e Libertà", l'amicizia con la famiglia Ginzburg e con Paolo Sokoloff, la collaborazione con rinomate testate del sud Italia, quali "Humanitas" e "La Gazzetta del Mezzogiorno", il carteggio con importanti intellettuali del suo tempo (tra gli altri, Venturini, Bazzarelli, Carpitelli, Muscetta, Berti, Barbieri).

Un crescendo che tocca il suo apice nel sospirato viaggio a Mosca organizzato dall'Associazione Italia-URSS in occasione del VI Festival della Gioventù (1957) dopo due brevi soggiorni a Varsavia (1953) e prima di un viaggio in Albania (1959), che completa la sua conoscenza dell'Europa socialista. Di queste tappe Fiore lascia illuminanti resoconti: *Al Paese di Utopia* (1958), *I corvi scherzavano a Varsavia* (1954), *Sull'altra sponda* (1959).

Il saggio si chiude agli inizi degli anni Settanta, con gli ultimi scritti di Fiore dedicati alla controversa figura di Chruščëv.

Si delinea così un lungo processo di maturazione intellettuale, politica e spirituale, costellato di incontri con grandi personalità della letteratura e del pensiero russo del XIX e del XX secolo: dal già citato Tolstoj, a Dostoevskij e a Čechov, da Majakovskij a Pasternak e a Èrenburg, da Bakunin a Kropotkin e ad Andreev. Ognuno di essi aiuta Fiore, che li legge in traduzione per via della sua non conoscenza della lingua, ad ampliare gli orizzonti della propria conoscenza della cultura e della storia russe, ad attingervi per offrire risposte concrete alle istanze sociali ed economiche del Meridione.

Una fascinazione che, tuttavia, non fa davvero rima con idealizzazione, poiché nei lunghi anni in cui partecipa al dibattito politico ideologico del secondo dopoguerra sui caratteri della società socialista, l'umanista altamurano non manca, ad esempio, di rilevare la macroscopica incongruenza tra il binomio socialismo-libertà (a suo avviso, inscindibile) e l'ipertrofia dell'apparato burocratico sovietico. Impressione dolorosamente confermata dal soggiorno moscovita, come si evince da un passaggio di una lunga missiva all'amica scrittrice Maria Brando Albini: "Uno stato burocratizzato non potrà mai essere uno stato libero e vivo".

L'iniziale entusiasmo con cui Fiore accoglie i venti della Rivoluzione che spirano da levante, sull'onda del quale aveva concepito la storia "non più come una sequenza di punti di brusca rottura, ma come terreno in cui un forte impatto tra i cittadini e lo Stato può evitare la violenza della lotta di classe e portare lentamente ad alcuni risultati esemplari", si ridimensiona man mano che lo studioso approfondisce la conoscenza del suo esito storico.

Nondimeno, pur ammettendo il mancato compimento del progetto insito nella Rivoluzione, nei suoi articoli dedicati a Mosca, l'autore di *Al Paese di Utopia* afferma con vigore che quando si parla della Rivoluzione russa si deve tener conto non tanto del risultato quanto dell'idea da attuare, con gli adattamenti del caso, nella società italiana. Bisogna trarre dall'esempio russo ispirazione per una nuova forma di lotta: non più rivolta armata bensì processo culturale.

Senza volerne dunque celare debolezze e incongruenze, osserva Caratozzolo, Fiore invita a guardare alla Russia per cercare di comprenderne l'anima e cosa essa abbia (ancora) da offrire: un invito quanto mai vivo e attuale che riecheggia tra le pagine del volume edito da Stilo Editrice.

In definitiva, *Tommaso Fiore e la Russia. Il riscatto degli oppressi tra meridionalismo e socialismo* si evidenzia come prezioso contributo non solo per gli slavisti che si occupano dei legami politici e filosofici tra Italia e Unione Sovietica o, più in generale, della rappresentazione della Russia nell'immaginario intellettuale italiano del primo e del secondo dopoguerra, ma anche per gli studiosi dell'opera del meridionalista altamurano che possono approfondire ulteriormente la sua concezione di 'utopia'.

Alessandra Elisa Visinoni

G. Lami, *Storia dell'Europa orientale. Da Napoleone alla fine della prima guerra mondiale*, Le Monnier, Firenze 2019, pp. XIV-402.

Il libro di Giulia Lami si inserisce nel panorama degli studi storici in uno spazio non vuoto, ma da molti anni e nel tempo poco frequentato: si tratta della storia della parte centrale e orientale del continente europeo, ma con una connotazione temporale specifica. L'opera illustra e riflette sull'intero secolo lungo, l'Ottocento, spingendosi fino agli esiti della Prima guerra mondiale. Vi è poi una

seconda importante connotazione: l'autrice include nella sua trattazione sia la Russia, che da sola è stata oggetto di una miriade di monografie, sia l'intero assieme della *Zwischen Europa*, dal mar Nero al Baltico, senza tralasciare la Germania.

Con questo intento progettuale, il libro si pone accanto – senza però che vi sia sovrapposizione perfetta – a un'antica vasta opera, quale *L'Europa centro-orientale nei secoli XIX e XX. 1800-1920*, di Angelo Tamborra, pubblicata come summa di molteplici ricerche agli inizi degli anni Settanta del Novecento, e a una meno ambiziosa e ben più contenuta per dimensione dell'inizio di questo millennio, *La Russia e l'Europa centro-orientale 1815-1914* di Francesco Guida. Le date, come il lettore può vedere, parlano da sé, e così pure i titoli. In un caso vi è identità di arco cronologico preso in esame, ma non di oggetto 'geografico', nel secondo quasi uguale è l'oggetto territoriale, diverso il respiro temporale. Significativo è il fatto che, nella stessa collana ("Storia universale" dell'editore Vallardi) in cui apparve il libro di Tamborra, fu sentita l'esigenza di dare alle stampe anche un'altra robusta opera sulla Russia dell'Ottocento e fino alla Grande guerra, dovuta a uno storico di vaglia come Jože Pirjevec.

Non sono, tuttavia, le differenze con le opere citate a fornire la 'cifra' del libro di G. Lami e soprattutto a determinarne l'originalità e il valore. Il pregio della nuova monografia sta in primo luogo nella capacità di analisi dell'autrice, una qualità naturale per qualsiasi buon libro di storia, ma pure nella sua capacità di mettere a frutto una vastissima bibliografia, testimonianza di quanto la storiografia italiana e soprattutto straniera ha prodotto attraverso interi decenni e particolarmente negli anni recenti. Che l'autrice voglia dare rilevante peso al confronto con le interpretazioni dei più diversi storici lo dimostra il fatto non usuale di concludere ogni singolo capitolo (e sono ben 17) con una specifica bibliografia di non modesta entità. E nelle sue pagine è frequente la presentazione di alcune opinioni sui singoli eventi e soprattutto su fenomeni di non brevissima durata, opinioni pregevoli e che comunque Lami fa spesso proprie, condividendole. Se alcune di esse sono note o persino divenute quasi una *communis opinio* nel mondo degli storici, ciò in altri casi non è vero e dunque è l'autrice a operare proprie scelte al riguardo.

A mo' d'esempio, si possono citare alcuni di questi rinvii ad autorevoli interpretazioni altrui, ma è evidente che si potrebbe dire molto di più perché la virtuosa pratica su descritta trova applicazione in tutti i capitoli, se non in ogni paragrafo. Si leggano le pagine sulla Questione d'Oriente come assieme di aspetti non solo politici, militari ed economici, ma anche culturali e quasi psicologici (affascinante il richiamo al giudizio di Vittorio Alfieri su Caterina II), rinnovando il dibattito sull'orientalismo, sulla contrapposizione tra barbarie e civiltà. Come Lami suggerisce, "sviluppo economico e interventismo delle Potenze favoriscono la visione dicotomica" (p. 74). Oppure si noti l'icastico giudizio, formulato sulla base di uno scritto di Katharine Ann Lerman, sulla 'creatura' di Bismarck: "non era chiaro se la Germania post-unificazione fosse una monarchia costituzionale, uno Stato federale, una confederazione di Stati o addirittura un'unione di principi" (p. 105).

Come è facile intuire, talora vengono introdotti temi che sono presenti nella precedente attività di ricerca e produzione scientifica della stessa Lami, ma tale aspetto è molto contenuto a fronte ad esempio della citata opera di Tamborra, in cui il riferimento a precedenti ricerche dell'autore era diffuso, sebbene non esplicito. L'autrice si cimenta, pertanto, con una impressionante varietà di temi da lei non trattati in precedenti scritti, ma ciò non deve stupire se si guarda alla motivazione che dà dell'opera compiuta. La ragione di un progetto così impegnativo, da far tremare le vene dei polsi, scaturisce dall'attività didattica, dal confronto con gli studenti, ai quali certo si potevano dare numerosi riferimenti bibliografici, ma non proporre fin qui un testo generale e completo per orientarsi attraverso eventi e fenomeni storici quanto mai vari e difficili da comprendere. Si potrà

essere d'accordo o meno con le interpretazioni di Lami, o con quelle altrui che lei porta al proscenio (chi scrive non fatica a consentire presso che con tutte), ma il progetto appena menzionato sembra davvero essere portato a realizzazione nel migliore dei modi.

Dicevamo già prima di differenze con precedenti simili opere. Non si tratta, il lettore lo ha capito, solo di arco temporale o di limiti geografici; vi è di più. Emblematico (e credo l'autrice tale lo abbia voluto) è il capitolo sulle cosiddette "nazionalità diasporiche" che introduce a temi difficili e soprattutto peculiari come le vicende, spesso drammatiche, degli ebrei e dei rom, vicende che pure si iscrivono a pieno titolo nel quadro della storia europea dell'Ottocento, come di tanti altri secoli. È possibile così avere una trattazione certo sintetica, ma chiara e soddisfacente di questioni in genere approfondite in libri riservati a specialisti, oppure appena occhieggiate e citate fra le righe in opere più generali. Il lettore potrà meglio comprendere il significato di questa scelta attraverso una breve citazione tratta da *Sinti e rom. Storia di una minoranza* di Karola Fings: "la storia dei sinti e dei rom è stata tramandata quasi esclusivamente nella prospettiva delle società dominanti. Le fonti storiche sono tratte di regola dal dibattito politico, da quello etnologico-razziale o sull'ordine pubblico, e offrono perciò poche informazioni sulla situazione e sul punto di vista dei protagonisti" (p. 201).

Sulla stessa scia trova posto la questione degli armeni – popolo a lungo senza Stato – questione articolata quanto lo fu la loro diaspora, ma con specifica attenzione per la comunità residente nell'Impero zarista e per quella ben presente nei possedimenti degli Osmanli, destinata a un tragico esito tra "massacri hamidiani" di fine Ottocento e genocidio durante la Prima guerra mondiale. Il *Metz Yeghèrn* (Grande male) merita un paragrafo a sé, così come finalmente, dopo decenni di oblio, ha meritato la sua trattazione in diverse opere anche in Italia. L'autrice sposa la convinzione di chi sostiene che si trattò di "un progetto, assolutamente laico, di costruire un'identità nazionale turca, cercando con il ricorso all'Islàm, il sostegno delle varie etnie ottomane di fede musulmana" (p. 295).

Sulla scia di propri personali interessi di ricerca, G. Lami dà spazio anche a una grande nazionalità, piuttosto negletta dal grande pubblico in Italia, quella ucraina. A questa ormai sono riservati specifici studi, a partire da quelli della stessa autrice, ed essa non è più estranea alla storiografia dedicata alla Russia. In un'opera quale questa, tale 'recupero' o introduzione al proscenio è fatto maggiormente originale. In effetti, nonostante il tardo affermarsi di un movimento nazionale ucraino, non aveva molto senso in passato riservare poche battute a un'area territoriale del Vecchio continente, comparabile solo a quella francese e inferiore soltanto a quella russa.

Più tradizionale è l'attenzione prestata all'evoluzione, nel bene e nel male, di altri due Imperi di cui la Grande guerra fece giustizia più di quanto non sia avvenuto con quello russo e quello germanico, cioè l'Impero d'Austria, poi austro-ungarico, e l'Impero ottomano. Il ricorso alla letteratura storica, soprattutto degli ultimi decenni, consente di fare entrare nel circuito delle conoscenze e di offrire al lettore visioni più approfondite, mettendo da parte qualche stereotipo di grande circolazione. Sono due percorsi storici, ognuno un ricco susseguirsi di vicende, estremamente affascinanti. Al loro concludersi si coglie la 'delusione' di ciò che poteva essere e non fu: la costruzione di grandi comunità imperiali sì, ma anche fondate sulle autonomie locali, se non (nel caso dell'Impero retto dagli Asburgo) su basi e prospettive federali, come suggeriva il progetto degli Stati Uniti della Grande Austria, dovuto ad Aurel Popovici. Era un'idea, quest'ultima, che poteva servire da esempio e preludere a una più vasta progettualità di respiro europeo. Non per caso molti fautori, già negli anni Venti e Trenta, di unioni o collaborazioni entro alcune aree dell'Europa oppure allargate all'intero continente, erano stati sudditi austro-ungarici e talora vicini al Circolo del Belvedere dell'arciduca Francesco Ferdinando, la cui drammatica uccisione fu il segnale di uno sconvolgimento senza pari che portò a una incontestabile cesura storica nella storia del continente, da est a ovest. Austria-Un-

gheria e Impero ottomano hanno in comune il non aver avuto il tempo e la capacità (nell'opera delle proprie classi dirigenti) di rinnovarsi in modo più radicale di quanto non fecero realmente, dando luogo a un loro nuovo 'essere' più rispondente alle esigenze dei popoli e dei tempi. Anche nel caso turco la strada delle riforme e della trasformazione in una moderna monarchia costituzionale fu intrapresa per tempo, ma con troppi incidenti di percorso, troppe lunghissime pause, per non dire marce indietro, fino a sfociare negli ultimissimi anni in un progetto di altra natura, mentre l'occhiate sorveglianza delle Potenze europee, in modo quasi schizofrenico chiedeva il rinnovamento e lo strangolava sul nascere.

G. Lami, da buona studiosa, pur senza rinunciare a narrare per informare e far comprendere, non manca di esporsi con valutazioni anche nette e non sfumate: quanto alla Grande guerra osserva: "Vi fu quindi una corresponsabilità nel generale ricorrere alle armi, che attenua la colpa 'austro-tedesca', anche se non la cancella" (p. 289). E anche dei gesti più nefandi non manca di dare spiegazione, senza giustificarli, come per le esecuzioni preventive messe in atto dagli occupanti tedeschi nel Belgio neutrale, ai danni di riservisti e civili.

Vi è un altro aspetto di originalità in questo volume rispetto a opere simili, per dir meglio un tocco di fantasia, legato, credo, anche a qualche esperienza dell'autrice: il diciassettesimo capitolo ha per titolo *Navigando per l'Europa orientale* e non si tratta di usare il verbo come oggi l'informatica ci ha abituati a fare, bensì nel suo significato tradizionale. Il lettore è invitato a seguire per diverse pagine un *fil rouge*, dato dall'ampia rete costituita dai percorsi dei fiumi, "le più antiche e naturali vie di percorrenza e di penetrazione nei vari territori" (p. 364). Si va dalle grandi vie quali il Danubio e il Dnestr (Nistro), ai tanti altri fiumi di rispettabile lunghezza, come la Vistola, il Njemen, la Moscova, l'Oka, la Volga, il Don. Ognuno è testimone di molteplici eventi storici che hanno segnato la vita delle popolazioni attraverso i secoli, fissando l'ascesa e la fine di dinastie, potentati, regni. E sulle acque fluviali la storia narrata in questo libro ha modo di volgersi, maggiormente che in altre pagine, a epoche più remote.

Si chiude con questo viaggio ideale un'opera ricca di contenuti, in senso fattuale ma pure interpretativo, che lascia a chi legge l'impressione di un grande affresco caratterizzato da mille immagini di uomini e popoli, da tanti colori come è adatto a una storia così varia che costituisce il retroterra della nostra esistenza.

Francesco Guida

L. Jurgenson, C. Pieralli (a cura di), *Lo specchio del Gulag in Francia e in Italia. La ricezione delle repressioni politiche sovietiche tra testimonianze, narrazioni, rappresentazioni culturali (1917-1987)*, Pisa university press, Pisa 2019 (= Saggi e studi), pp. 434.

Il libro che qui si presenta è sensazionale, perché il progetto che sta dietro il libro è sensazionale: analizzare la *traccia* lasciata in Italia e in Francia dalle *repressioni politiche sovietiche*. Ma il fondamento su cui si basa il progetto non è meno fine e ambizioso: la convinzione, cioè, che la memoria del totalitarismo sovietico sia un elemento essenziale alla costruzione dell'identità europea. Non un argomento per specialisti, non il tema di una lezione di Storia dell'Unione Sovietica in una laurea magistrale con 8 studenti agguerriti, ma, per usare le parole di Claudia Pieralli e Luba Jurgenson "la

convinzione che sia necessario studiare e ricostruire l'eredità memoriale del Gulag [inteso come fenomeno concentrazionario sovietico in senso lato] all'interno di un processo di costruzione identitaria europea" (p. 19). Detto in altre parole, l'idea che informa ognuno degli undici contributi e della partecipe *Introduzione* di Stefano Garzonio è che ogni europeo per essere tale, cioè per definire la propria identità, debba fare i conti con le repressioni politiche sovietiche e debba altresì riconoscere come la ricezione o la non ricezione di quelle repressioni ha influenzato la sua autorappresentazione.

Per chi, come me, ha vissuto il periodo caldo della ricezione (o della mancata ricezione) del fenomeno delle repressioni sovietiche, questo libro rappresenta una ventata di aria fresca, l'uscita dalla soffocante cappa dei pregiudizi: il superamento cioè delle rappresentazioni ideologicamente connotate, dell'URSS-mamma da difendere ad ogni costo o matrigna da vituperare senz'appello, dell'Unione sovietica erede della Russia barbarica, autocratica e irrimediabilmente orientale oppure paradiso rivoluzionario e socialista, e l'approdo, invece, a una concezione finalmente scientifica con cui studiare proprio quelle rappresentazioni, quei pregiudizi e quelle immagini mistificatorie. La chiave di volta di questo approccio scientifico è senz'altro l'innovativa e vincente categoria di *traccia*, elemento concreto, oggetto o documento, che rimanda qualcosa che non c'è e di cui consente invece la comprensione. Grazie a questa categoria ampia ma di immediata evidenza, la ricezione delle repressioni può essere dunque studiata nei racconti delle vittime, nelle testimonianze letterarie, nei verbali processuali, nel linguaggio dei quotidiani e delle riviste, negli epistolari e nei diari dei prigionieri, nelle loro memorie ricostruite tardivamente, ma anche nella storia editoriale di un libro, ovvero nei termini utilizzati per tradurre i testi sopra elencati. I quali rappresentano appunto altrettante tracce di quelle repressioni.

Il libro, che si presenta come una prima sintesi del progetto, si articola in quattro sezioni che seguono la ponderosa *Riflessione* iniziale, in italiano e in francese, ad opera delle due curatrici del progetto, Pieralli e Jurgenson, appunto. La prima sezione si intitola *Le repressioni sovietiche nella stampa francese e italiana* e contiene il contributo di Alessandro Farsetti sulla traccia delle repressioni in sei giornali italiani tra il 1917 e il 1935 (analizzata attraverso tre casi emblematici) e lo studio di Marion Labej sulla rivista *La révolution prolétarienne*, fondata nel 1925 da comunisti espulsi dal PCF. La seconda tratta delle *Testimonianze di prigionieri stranieri del Gulag* e si concentra in particolare sugli aspetti linguistici del *Manuel du Goulag* del militante comunista polacco-francese Jacques Rossi – studiato da L. Jurgenson – e sulla storia editoriale dell'epistolario di Emilio Guarnaschelli, vero e proprio romanzo di formazione di un credente comunista stritolato dal sistema sovietico – è questo lo studio specifico di C. Pieralli. La terza sezione analizza *Le repressioni nei [grandi] processi e la loro ricezione attraverso lenti deformanti*, le lenti cioè della stampa francese (Anna Shapovalova e Bella Ostromoukova) e italiana (Ilaria Sicari). La quarta sezione intitolata *Dopo Stalin: silenzio e rivelazione nella costruzione identitaria franco-italiana* fa centro sul periodo successivo al '53: Elena Smirnova approfondisce la ricezione *filosofica* delle repressioni sovietiche in Merleau-Ponty, ma toccando anche Sartre e Camus, mentre Alessandra Reccia ridiscute sulla base di ampi dati il paradigma del *silenzio* della cultura italiana sull'*Arcipelago* di Solženicyn. Cheti Traini, da ultimo, riferisce della traccia delle repressioni nei *reportage* di viaggio più o meno trasparenti di alcuni selezionati scrittori italiani (Calzini, Alvaro, V.G. Rossi, Piovene).

Elencati gli indubbi meriti della pubblicazione, occorre segnalare anche alcune aree di debolezza. Il libro è segnato da refusi e incertezze tipografiche cui non pone un adeguato rimedio l'*Errata corrige* allegato: ai comici puntallato (p. 15), rifuati (p. 24), Sheir (*sic!* p. 105), guigno (p. 129), si aggiungono alcune costruzioni grammaticali che probabilmente tradiscono origini francesi. Segrate è l'indimenticato luogo dell'attentato di Giangiacomo Feltrinelli, mentre la sede di *Russia cristiana*

è, evidentemente, a Seriate (p. 23) e il traduttore dell'*Ivan Denisovič* è Raffaello Ubaldi, non Ubaldi (p. 327); troppo complicato poi sarebbe segnalare le voci bibliografiche che non si trovano tra le fonti. Insomma, la pubblicazione avrebbe richiesto un lavoro di redazione editoriale molto più accurato (il 'buco' di undici righe tipografiche in fondo a pag. 34 è davvero incomprensibile) e si sente la mancanza di un corposo indice dei nomi.

Più sostanzialmente, forse, soprattutto in vista dei futuri sviluppi del progetto, sarebbe opportuna una maggiore coesione metodologica e un'adesione alle *linee guida* chiaramente indicate nell'iniziale *Riflessione* dalle curatrici: ad esempio l'analisi semantica – simile al *framing* degli esperti della comunicazione – che Farsetti compie relativamente agli articoli dei giornali analizzati (p. 105 sgg.) manca invece del tutto nel contributo di Reccia (pp. 326-329) che risulta pertanto un po' troppo limitato all'aspetto quantitativo.

Questi aspetti non inficiano tuttavia la validità di un progetto estremamente fondato e innovativo e che già le due studiose pensano di espandere verso altre aree tematiche e geografiche, aree addirittura mai esplorate e che invece costituiscono parte della nostra identità.

Giuseppe Ghini

N. Caprioglio, *Miniature senza cornice. Letture russe da S. Aksakov a L. Ulickaja*, Nuova Trauben, Torino 2019, pp. 223.

Può sembrare azzardato recensire una raccolta di recensioni, visto che si tratta di un genere di contributi che non gode ormai di buona fama. In ambito accademico queste collaborazioni sono state declassate e, di fatto, non le si considera degne di valutazione scientifica, il che non aiuta a convincere i potenziali autori a redigerle. Inoltre è opinione diffusa che sia difficile avventurarsi a scrivere stroncature: serpeggia anzi il sospetto che le recensioni costituiscano sempre un omaggio all'autore, piuttosto che la sincera esposizione di un pensiero critico e l'equilibrata valutazione di quanto si presenta al lettore. Eppure le recensioni sono portatrici di un valore informativo che va oltre la notizia dell'uscita di un libro che si ritiene interessante per gli studiosi di una specifica disciplina. In passato sono state terreno di incontro/scontro tra autori che confrontavano le loro idee prendendo spunto da un testo letterario o da un saggio per approfondire temi legati al proprio ambito di ricerca. Non mancavano scambi vivaci, colpi di fioretto o anche sciabolate, capaci di rendere la lettura più avvincente, oltrepassando di rado i limiti consentiti dal reciproco rispetto. Le recensioni animavano il dibattito culturale. Oggi questo afflato si è un po' spento, ma non del tutto. Forse si tende anche nelle riviste scientifiche a privilegiarne soprattutto l'aspetto informativo più che quello 'formativo', rendendole così più simili a quelle che vengono pubblicate sui quotidiani o sui settimanali, sui quali, a dire il vero, le recensioni dimostrano una non perduta vitalità e riempiono le pagine culturali o i supplementi letterari. Proprio su "Tuttolibri", uno dei più accreditati di questi supplementi distribuito con il quotidiano "La Stampa", è uscita, in un arco temporale che va dal 2003 al 2018, la maggior parte delle recensioni che Nadia Caprioglio ha riunito in questo volume, il cui titolo è ispirato da quello della raccolta di versi di Lev Ozerov *Ritratti senza cornice*. Come spiega l'autrice: "Una recensione su un quotidiano è come una miniatura: limitata nelle dimensioni e nella forma, può trasmettere un solo argomento, una sola emozione, ma può trattare di tutto" (p.

5). In questo caso il 'tutto', la cornice, è rappresentato dalla letteratura russa. Il volume si articola in quattro sezioni: *La Russia, L'Unione Sovietica, La Russia post-sovietica, La Russia vista da fuori*. A partire da *Settecento perduto. I racconti sentimentali* di Nikolaj Karamzin veniamo accompagnati in un lungo viaggio editoriale che riguarda più di un centinaio di volumi e che si conclude con *Il mondo libero* di David Bezmozgis. Queste recensioni – talora anche di poche righe quasi fossero una sorta di pennellata che cerca di cogliere l'essenza del testo alla maniera de *Il libro dei personaggi letterari* di Fabio Stassi – nascono per essere lette da un pubblico variegato che probabilmente ha poca familiarità con il mondo russo. Nadia Caprioglio le ha redatte usando una lingua semplice che è testimonianza non solo di una confidenza con la parola scritta, ma anche di una grande consapevolezza critica. È una lingua che ricorda nello stile i saggi storico-letterari di Laura Satta Boschian, in cui il ritmo della narrazione è depurato da orpelli o forzature sintattiche e il periodo si dispiega con una naturalezza che rende scorrevole la lettura, pur se si trattano temi complessi. Che ci si occupi di una nuova versione del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* o della riproposizione di una traduzione di *Anna Karenina*, per citare dei titoli presenti nella prima sezione, Caprioglio disegna le sue recensioni cercando sempre di coinvolgere emotivamente il lettore: riassume gli elementi principali della trama e delinea i tratti psicologici dei personaggi per arrivare al cuore del testo. Babel', Cvetaeva, Achmatova, Mandel'stam, Šalamov, Grossman, Florenskij sono alcuni degli autori ospitati nella seconda parte del volume dedicata all'*Unione Sovietica*. Quello che Ripellino chiamava il "martirologio" della letteratura russa viene presentato con dolorosa partecipazione, con lo sconcerto di poter solo constatare i fatti, ma anche con il forte desiderio di far emergere appieno il valore letterario di chi si trovò, incolpevole, a dover percorrere la via dei tormenti. La sezione più corposa del volume è dedicata all'epoca post-sovietica: "ogni tentativo di descriverla come un insieme di diverse strategie estetiche, processi e ricerche è legato a molteplici questioni che vanno oltre i limiti degli studi letterari. Il concetto di letteratura come 'specchio' della realtà sociale rimane nel passato sovietico. La letteratura post-sovietica segue un processo che sembra essere l'opposto del 'riflesso'" (p. 9). La galleria di ritratti presentati in questa sezione è molto ampia: da Slapovskij a Kurkov, da Otrošenko a Pelevin, dalla Slavnikova alla Ulickaja. Ci viene offerto un dettagliato panorama di una letteratura che vuole scacciare i fantasmi del passato, ma al tempo stesso sembra quasi perdersi in quello che definirei una sorta di 'irrealismo antisocialista', in cui la distopia è d'obbligo e i toni alla pulp fiction paiono essere la norma. Completano la sezione recensioni a libri di Mauro Martini e Mario Caramitti che hanno dato un contributo molto importante per meglio comprendere la letteratura russa contemporanea. La quarta parte del volume è dedicata agli scrittori dell'emigrazione: ospita 'classici' quali Nabokov e Brodskij, ma anche, tra gli altri, Berberova, Makine, Kaminer e Shishkin. Un utile elenco delle *Fonti*, oltre a indicare la data e la testata su cui è uscita la recensione, fornisce informazioni editoriali sui volumi presenti nella raccolta. Questi elementi bibliografici possono essere molto utili sia per studiare l'apporto dell'editoria italiana alla diffusione della conoscenza della letteratura russa, sia per familiarizzarsi con i nomi dei traduttori di questi testi, a cui va il merito, spesso poco riconosciuto, di un'importantissima opera di mediazione culturale. Il volume è chiuso da un indice dei nomi a cura dell'autrice, che ha voluto corredarlo con questa riflessione: "Un indice può apparire sterile elenco di nomi, con una funzione di pura utilità. Scorrere un elenco può essere anche un'avventura intellettuale che porta la mente in un attimo da un mondo all'altro, con accostamenti inediti, aprendo sentieri inesplorati" (p. 219). Si tratta di un'affermazione riferibile senza alcuna forzatura all'intero volume che, leggendo in sequenza le recensioni quasi fossero tessere di un unico mosaico, si presenta come una storia, seppure parziale, della letteratura russa. Proprio per questo ritengo che sia un libro da consigliare agli studenti dei corsi di russo e a quanti amano leggere, in modo che possano avvicini-

narsi con passione allo studio della letteratura russa, e bene ha fatto Nadia Caprioglio a non temere l'azzardo di raccogliere queste recensioni in un libro che non corre il rischio di passare di moda.

Gabriele Mazzitelli

I. Krapova, S. Nistratova, L. Ruvoletto (a cura di), *Studi di linguistica slava. Nuove prospettive e metodologie di ricerca*, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2019 (= Studi e ricerche, 20), pp. 604.

Recensire questa miscellanea di studi, dedicata a Rosanna Benacchio, mi è compito particolarmente gradito perché mi offre l'opportunità di ricordare il nostro primo incontro, avvenuto a Firenze nel 1985; l'occasione fu il *Colloquio Lingue slave e lingue romanze: un confronto*, dal quale nacquero poi tanti altri incontri e un'amicizia. Tra il 1988 e il 1991, grazie alla cooperazione con Haisa Pessina Longo e l'Università di Bologna uscirono, a seguito di convegni, i volumi della serie *Problemi di morfosintassi delle lingue slave*. E infine, come ricordano Ilyana Krapova, Svetlana Nistratova e Luisa Ruvoletto nell'*Introduzione* al volume oggetto della recensione, ci sono stati gli *Incontri di linguistica slava*, iniziati a Bergamo nel 2007 per iniziativa di Andrea Trovesi, e seguiti ognuno da uno specifico volume, testimone ogni volta della vivacità della disciplina. Fin dai primi anni troviamo i nomi di colleghi che, con la loro presenza e la loro esperienza, hanno contribuito a garantire la continuità degli studi slavistici dell'area linguistica. Tra questi Lucyna Gebert, François Esvan, Anna Maria Perissutti, Francesca Biagini, Valentina Benigni, Jacopo Garzonio, Andrea Trovesi e, naturalmente, Rosanna Benacchio. D'altra parte, la presenza di nomi nuovi e di giovani studiosi attesta la vivacità della disciplina. Ai volumi dedicati specificatamente alla linguistica slava vanno aggiunti quelli dove essa costituisce una sezione, come *Gli studi slavistici in Italia oggi* (Udine 2007) e i *Contributi italiani ai Congressi Internazionali di Slavistica*, l'ultimo dei quali è uscito nel 2018.

Il volume *Studi di linguistica slava. Nuove prospettive e metodologie di ricerca* (Venezia 2019) raccoglie 37 articoli, che rappresentano una cospicua parte dei contributi presentati all'*Incontro di Linguistica slava* tenutosi a Venezia nel settembre 2018, arricchiti anche dai risultati delle discussioni nate intorno ad essi. Alcuni degli articoli sono la continuazione e l'approfondimento di ricerche in corso da tempo, altre presentano tematiche nuove, ma sia gli uni che gli altri concorrono a conferire alla riflessione linguistica un ampio respiro, favorito sia dalla molteplicità degli approcci linguistici, sia dalla varietà e la ricchezza delle lingue slave. I fenomeni presi in esame riguardano aspetti diversi della morfologia, della sintassi, della lessicologia, in prospettiva sia diacronica che sincronica; la maggior parte di essi (18) è riferita al russo, ma non mancano quelli su aspetti specifici di altre lingue e dialetti slavi. In considerazione sia dello spazio contenuto di questa recensione, sia della rassegna degli articoli fatta dalle curatrici nell'*Introduzione*, ho ritenuto di soffermarmi in particolare solo su parte di essi.

Alcuni contributi prendono in esame fenomeni grammaticali attestati nel russo antico, come quelli di A.M. Bruni su un'iscrizione novgorodiana del XII secolo, di L. Ruvoletto sullo slavo orientale antico, di M. Sacchini sullo *Slovo o polku Igoreve* e di M. Biasio, che propone un confronto sul costruito *Prezens naprasnogo ožidanija* ('Presente di aspettativa vana') nel russo antico e nel russo moderno, e delle specificità semantiche del verbo perfettivo in forma di presente: nel russo antico esso poteva riferirsi o all'impossibilità o alla riluttanza del soggetto a compiere l'azione espressa dal

verbo, mentre nel russo moderno la riluttanza è associata piuttosto alla modalità negativa interrogativa; il che può spiegarsi, conclude Biasio, con l'evoluzione del presente perfettivo in contesti specifici. Più propriamente di taglio storico, o piuttosto di lessicografia storica croata, è l'articolo di J. Steenwijk su alcune unità lessicali 'occasionali', presenti nei tre manoscritti seicenteschi, di Zara, Zagabria e Padova, del *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino* di G. Tanzlingher-Zanotti, confrontate con le occorrenze in vocabolari di epoche successive.

All'uso dell'articolo in alcune varietà dialettali e colloquiali dello sloveno sono dedicati i due contributi di H. Bažec e di M. Juh-M. Runić. Nel primo, che si basa in larga misura sulla documentazione scientifica andata raccogliendosi dalla metà del XIX secolo, la Bažec propone un confronto sulla diffusione di *ta* e *en* nei dialetti sloveni del Litorale, donde emerge che l'indefinito *en* (con le sue varianti brevi e lunghe nonché di numero e di caso) è presente in tutti gli otto dialetti presi in esame, mentre *ta* si trova solo in sintagmi nominali al nominativo; con tutto ciò si registrano forti oscillazioni nel loro uso, persino da parte di uno stesso parlante.

Scorrendo i titoli dei contributi, ci rendiamo conto dell'importanza dei *corpora* per lo sviluppo della ricerca; da questo punto di vista il corpus della lingua russa НКРЈА, con le sue estensioni stilistiche e linguistiche (mi riferisco in particolare ai *corpora* paralleli), si mostra particolarmente prezioso. Lo testimoniano, tra gli altri, i contributi di Biagini e Bonola sulle molteplici funzioni della particella *ved'*, di V. Benigni su eufemismi e volgarismi nel russo contemporaneo, di S. Milani su relativizzazione e restrittività, di V. Nosedá sui costrutti causativi in chiave contrastiva russo-italiano, di S. Slavkova sui verbi russi con prefisso e di L. Ruvoletto sulle relazioni tempo/modo/aspetto del verbo *bežati* nello slavo orientale antico (sezione storica del НКРЈА). Non manca, in alcuni casi, il ricorso ad altri *corpora*, come quello del ceco (*Czech National Corpus*), che consente a F. Esvan di presentare interessanti asimmetrie nell'uso degli aspetti e nell'esistenza di casi in cui perfettivo e imperfettivo sono praticamente intercambiabili, e a P. Macurová di discutere sull'uso dei gerundi presente e passato. Sul *corpus* della lingua polacca (<<http://spokes.clarin-pl.eu/>>) si basa in larga misura lo studio di P. Bocale intitolato *Deictic and Epistemic Distance in Polish*, dove vengono prese in esame le funzioni del deittico spaziale TAM come marca modale di presa di distanza in frasi negative, anche in assenza della particella negativa, o per enfatizzare indefinitezza, o approssimazione.

In altri studi *test-based* lo spunto alla riflessione è offerto piuttosto dalla lingua presente su internet, come mostrano gli articoli di V. Benigni sui *minimizers* a polarità negativa del russo, di A. Trovesi sull'alternanza nominativo : vocativo nei termini volgari in serbo(croato), bulgaro e polacco, di L. Paracchini su alcune caratteristiche di derivazione lessicale in russo, nonché quelli sulle trasformazioni a seguito del diffondersi dei contatti linguistici (cfr. lo studio di N. Studenikina sui nuovi anglo-americanismi nel russo contemporaneo).

Quanto all'articolo di I. Krapova *Synchrony and Dyachrony of the Bulgarian Predicative Constructions*, contiene riflessioni che possono rientrare sia tra gli studi diacronici, che tra quelli tipologici. Partendo dai costrutti col verbo *essere* e col verbo *avere* nelle lingue del mondo, l'autrice confronta vari tipi di possesso in bulgaro, russo, paleoslavo e, più in generale, nel contesto balcanico. In *Passivo e aspetto verbale in resiano, russo e sloveno* M. Pila presenta alcune caratteristiche del passivo nella forma riflessiva del resiano, in relazione alle altre lingue slave. Tra gli studi più orientati sulla sintassi, segnaliamo *Negative Concord in Russian. An Overview* di J. Garzonio, dove sono presi in esame alcuni tipi di frasi negative dove la marca negativa è assente o si trova in una posizione non standard. Anche l'articolo di T. Sočanac *Slavic Complements in Slavic and Romance* nasce da una riflessione su diversi studi di grammatica generativa, e mostra come in entrambi i gruppi di lingue il congiuntivo si riferisca allo stesso modo del verbo con costrutti sintattici diversi.

Nello studio *Perfetto e 'rilevanza nel presente' (RP) nelle lingue slave*, L. Gebert presenta un quadro della evoluzione del passato, che in alcune lingue (polacco e russo in particolare) è cambiato, con un adeguamento delle forme dell'ausiliare, dal significato di rilevanza del presente a quella di preterito. A questo punto però le due lingue inaugurano nuove forme di perfetto per esprimere il concetto di RP, con l'ausiliare "avere" e il participio accordato col nome dell'oggetto in polacco e con la costruzione locativa in russo, che "consente una certa vaghezza a chi parla" (perfetto possessivo). Il fatto che questo costrutto possessivo sia andato estendendosi anche ai verbi intransitivi, e che anche in polacco si manifestino forme analoghe con l'ausiliare "avere" ne mostra la vivacità. L'articolo si conclude con altri esempi di "rilevanza nel presente" sia nelle parlate nel nord della Russia, sia nell'uso dei perfettivi delimitativi in *po-* nel parlato. Sempre a proposito degli usi non banali delle forme aspettuali, nello studio su *Il 'passato discontinuo' come categoria semantico-funzionale nel russo contemporaneo*, M. Leone prende in esame alcuni usi di verbi di aspetto imperfettivo con significato "generico fattuale" riferiti al passato, irrilevanti, nel contesto del discorso, dal punto di vista del presente, ovvero con la situazione di "non raggiungimento dell'obiettivo prefissato", verificata al momento dell'enunciazione.

Tra i contributi che traggono origine dalla pratica di insegnamento del russo agli italofoeni, particolare interesse presenta quello di S. Nistratova sul confronto tra i verbi di movimento *idti-prijti* e *andare-venire* e alle relative asimmetrie. A partire da una ricca bibliografia di studi di semantica, la studiosa osserva come in italiano, a differenza del russo, la differenza negli usi nelle due lingue si basi essenzialmente sui fattori deittici, essenziali in italiano, ma non in russo.

Nel 2020 avrà luogo, a Udine, l'*VIII Incontro di Linguistica slava*, dal quale aspettiamo ulteriore conferma della vivacità di questa disciplina. A garantirla saranno non soltanto gli studiosi che, nel corso di una ventina di anni ne hanno consentito lo sviluppo e la continuità, ma anche quelle giovani forze che concorreranno a immettervi nuovo impegno e nuove conoscenze.

Francesca Fici

E. Gherbezza, *Dizionario di italianismi in russo*, Centro Ambrosiano, Milano 2019 (= *Fonti e Studi*, 32), pp. 377.

L'opera qui recensita rappresenta il punto d'arrivo di un lungo lavoro di ricerca volto a produrre un repertorio, quanto più possibile esaustivo, degli italianismi utilizzati in russo. L'attenzione di Gherbezza, slavista specialista di lingua russa, è stata sin dall'inizio incentrata sulla lingua modello, ossia l'italiano, e qui risiede appunto la differenza fra questo lavoro e il pur imponente panorama delle fonti lessicografiche russe, che indicizzano un numero ormai considerevole di forestierismi, o li inseriscono in repertori dedicati a porzioni dell'arco diacronico lessicale russo. Il *Dizionario*, peraltro, si segnala per l'ampiezza della ricerca lessicografica, dato che l'A. si è basato su fonti non solo del russo e dell'italiano, ma anche del francese, del tedesco, dell'inglese, del polacco, del serbo-croato, dell'ucraino, di cui dà conto nella ricca e aggiornatissima bibliografia. Nonostante il vivo interesse suscitato dal tema dei prestiti linguistici nel lessico russo almeno negli ultimi vent'anni, mancava ancora un'ampia indagine scientifica che muovesse dall'espansione dell'italiano nel lessico russo sullo sfondo dei contatti dei due sistemi con altre lingue e culture.

Il *Dizionario* è introdotto dal saggio *Gli italianismi nella lingua russa* (pp. 1-31), in cui Gherbezza espone le linee teoriche dell'oggetto del suo lavoro: l'indagine sugli italianismi entrati in modo stabile in russo dal medioevo all'età moderna, per i quali, dunque, vi sia riscontro lessicografico. Non si può non convenire con l'A. circa il pericolo che la sua scelta rischiasse di lasciare fuori dal repertorio elementi del lessico contemporaneo, e tuttavia ci pare ben fondato il desiderio di non sovrastimare l'apporto di voci che non sono entrate a far parte della lingua russa in modo definitivo. I riscontri lessicografici hanno consentito, inoltre, di ripercorrere le trafilie di penetrazione dei termini, di distinguere tra influssi diretti e indiretti e dunque di individuare l'origine genuinamente italiana o per il tramite di altre tradizioni linguistiche. Per quanto riguarda gli italianismi, sono considerate tali anche le voci di origine dialettale, che tanto hanno arricchito il nostro lessico nel corso dei secoli. E anche parole trasmesse dall'italiano ma di origine straniera (ad esempio araba, come *арсенал*) sono giustamente annoverate con l'intento di mettere in luce la portata storica del contributo dell'italiano alla civiltà russa.

L'A. fornisce quindi le coordinate culturali e linguistiche sottese ai dati raccolti, una prospettiva che risulta straordinariamente ampia e articolata. Nel quadro della dimensione culturale a cui riportano gli italianismi, infatti, si scorre l'avvicinarsi delle diverse epoche in cui i contatti fra cultura russa e italiana motivarono variamente l'ingresso delle voci italiane nel lessico russo. Si parte dalla terminologia marinaresca adottata al tempo delle colonie delle Repubbliche di Genova e di Venezia sulle coste del Mar Nero e in Crimea, e si prosegue, in ordine cronologico, con i lessici dell'architettura, della musica, del teatro, della pittura e della scultura, del commercio e della finanza. Per quanto riguarda l'epoca contemporanea, l'italiano ha dato il suo contributo al lessico russo in campi molto diversi fra loro, quali le scienze, la politica e la gastronomia, in ragione dei cambiamenti storici vissuti dal nostro paese nel Novecento. Gli esempi citati per ognuno degli ambiti lessicali sono numerosi e ben fondati. Va rilevato che la loro trattazione è aggiornata e messa a punto rispetto agli studi accademici russi disponibili. Non vengono mai perse di vista, inoltre, le parallele diffusioni dell'italiano nelle lingue europee sull'arco temporale considerato.

In definitiva, dall'incrocio dei dati sul piano diacronico e su quello tematico risulta chiaro che l'apporto dell'italiano all'arricchimento del lessico russo si è espanso sull'arco di circa nove secoli, comprendendo termini sia dell'italiano pratico, sia della cultura 'alta' e, a riprova della multiformità dei contatti fra le due culture, non si è specializzato, ma ha interessato una decina di campi semantici diversi.

Nel presentare poi la dimensione linguistica degli italianismi raccolti nel *Dizionario*, Gherbezza ha modo di affrontare una serie di problemi fondamentali per lo studio dell'argomento. La classificazione tipologica degli italianismi (tema a cui l'A. aveva già dedicato un lavoro specifico) parte dalla considerazione che, accanto a prestiti veri e propri, si contano una ventina di quei casi di interferenza rappresentati dai calchi. Più esattamente si presentano qui calchi semantici (*крестный отец*), calchi parziali (*хортик*), calchi sintagmatici (*текущий счёт*) e calchi sintematici (*идти в Каносу*). Una classe a sé è rappresentata dai deonomastici, raccolti in un indice separato, a cui l'A. fa risalire gli antroponomi (*бодони*), i toponimi (*сиена*) e i marchionimi (*феррари*). Non mancano poi i più rari, ma molto diffusi nell'ambito commerciale contemporaneo, pseudoitalianismi, parole che, sotto l'aspetto di italianismi, celano una derivazione autonoma dall'angloamericano, come *латте* e *пен(н)ерони*. Un caso molto curioso di occasionalismi pseudoitaliani derivati" (p. 22), è segnalato dall'A. sulla base di materiali linguistici non standard dell'ambito pubblicitario e dei media. Si tratta dell'uso del morfema dell'italiano "-issimo", isolabile sulla base della coppia già nota *браво – брависсимо*, e quindi analizzato come formante del grado superlativo. Questo morfema acquista funziona-

lità morfologica autonoma e dà luogo a pseudoitalianismi su base avverbiale, come ad esempio *хорошиissimo* (da *хорошо*), *плохиissimo* (da *плохо*), o da interiezioni, come *спасибуссимо* (da *спасибо*).

Molto dettagliata e aggiornata risulta inoltre la parte del saggio in cui Gherbezza presenta il tema dell'adattamento fonologico, morfologico e semantico degli italianismi da parte del russo come lingua ricevente. Sull'integrazione a livello fonetico-fonologico si leggono puntuali approfondimenti sul trattamento delle vocali e delle consonanti nell'adattamento automatico degli italianismi alle regole del vocalismo e del consonantismo russo. Questo vale anche per il fenomeno dell'eliminazione dei dittonghi e per il problema della geminazione consonantica. Con grande chiarezza espositiva l'A. discute le difficoltà relative al processo di integrazione morfologica, con una particolare attenzione ai prestiti più recenti (*амаретто*, *тифози*). Nelle pagine dedicate al livello semantico degli adattamenti si incontrano interessanti osservazioni sullo scarto di significato della replica russa rispetto al modello italiano. Si evidenzia l'importanza di ripercorrere la portata semantica della replica russa per verificare sia le accezioni mutuate dall'italiano, sia ciò che è assente nel modello e che è quindi da attribuire all'influsso di una terza varietà o ad uno sviluppo successivo.

Coerentemente con i principi teorici esposti, il lemmario registra 1005 voci italiane, ossia i modelli italiani all'origine di altrettanti prestiti. L'analisi delle parole italiane è riflessa in ogni lemma, laddove si segnala se la parola o locuzione non è più usata o anche se è presente una forma corrente rispetto alla forma che ha dato origine al prestito. Pseudoitalianismi e parole dialettali sono altresì segnalate. A fianco del modello italiano è registrata la replica russa, accompagnata dalle informazioni grammaticali e dalla traslitterazione in caratteri latini. Nel secondo campo del lemma si trovano le eventuali varianti di forma, non più in uso ma riportate dalle fonti lessicografiche. Nel terzo campo, dedicato alla semantica, sono registrati tutti i significati della replica russa, tradotti in italiano dai maggiori dizionari della lingua russa, con l'indicazione del registro d'uso. Il quarto campo reca le informazioni storico-etimologiche dell'italianismo. Vi è dunque indicata la data di prima attestazione, e si specifica se si tratta di un travaso diretto o indiretto, nel qual caso è ricostruita l'intera trafila della parola. Ad arricchire il quadro, già di per sé esaustivo, si trova infine la data di prima attestazione del modello italiano, cosa che consente di valutare appieno l'ampiezza del contatto culturale e linguistico che ha dato luogo all'assimilazione della parola italiana messa a lemma.

Completano il *Dizionario* un *Indice delle voci russe* (indispensabile strumento per ricostruire la storia del prestito partendo da una parola russa), un *Indice dei termini tecnici* e l'*Indice dei deonomatici* di cui si è detto.

Un altro importante merito dell'opera nel suo complesso è quello di fornire implicitamente valide indicazioni di metodo (anch'esse sin qui assenti in una forma organica e coerente in lingua italiana) per lo studio degli italianismi nel russo. Per la sua concezione e la sua struttura questo dizionario sarà certamente apprezzato non solo da slavisti e russisti, ma da italianisti, linguisti, specialisti dei contatti culturali e, più in generale, da quanti amano studiare la storia delle parole.

Giovanna Moracci

M.A. ЮЮКИН <i>Этимология полабского теонима Pripegala</i>	5-14
Ц. ДИМИТРОВА, Е. ИВАНОВА <i>Союз макар в болгарских памятниках XV-XVII вв.</i>	15-33
О. ЦЫГАНOK <i>Цицерон в украинской риторике Manuctio (1736). Тексты и контексты</i>	35-60
A. ЧИФАРИЕЛЛО <i>К истории российско-итальянских научных и межкультурных отношений. Связи Джакомо Линьяны с российской Академией наук и российскими лингвистами второй половины XIX в.</i>	61-79
D. PROLA <i>Dacia Maraini in Polonia. Sulla traduzione de La lunga vita di Marianna Ucrìa</i>	81-96

BLOCCO TEMATICO

La decostruzione del mito nella letteratura femminile in Russia e in Polonia
(a cura di A. Amenta e G.E. Imposti)

M. CICCARINI <i>Orfeusz. Sztuka w trzech aktach di Anna Świrszczyńska. Per una rilettura del mito</i>	99-115
A. AMENTA <i>La rivisitazione del paganesimo slavo nelle scrittrici fantasy polacche</i>	117-134
K. JAWORSKA <i>Penelope e altre orditrici nella poesia polacca contemporanea</i>	135-153
G.E. IMPOSTI <i>Il romanzo di Svetlana Vasilenko Duročka. Tra mito e agiografia</i>	155-179
I. MARCHESINI <i>Mito e 'nuovo Realismo russo'. La riscrittura della tradizione caucasica in Prazdničnaja gora di Alisa Ganieva</i>	181-200
<i>Materiali e discussioni (V.S. Tomelleri, R. De Giorgi)</i>	203-227
<i>Recensioni</i>	231-250